

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

**ANTONIO CARLOS NÓBREGA EM CARTOGRAFIAS
(PÓS) ARMORIAIS**

Luís Adriano Mendes Costa

Campina Grande, junho de 2015

Luís Adriano Mendes Costa

**ANTONIO CARLOS NÓBREGA EM CARTOGRAFIAS
(PÓS) ARMORIAIS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba, com Área de concentração em Literatura Comparada e Intermidialidade, para a obtenção do grau de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Sébastien Joachim

Campina Grande, junho de 2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

C837a Costa, Luís Adriano Mendes
Antonio Carlos Nóbrega em cartografias (pós) armoriais
[manuscrito] / Luís Adriano Mendes Costa. - 2015.
245 p. : il. color.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.
"Orientação: Prof. Dr. Sébastien Joachim, Departamento de
Letras e Artes".

1. Cultura Popular 2. Movimento Armorial 3. Pós-armorial
4. Método cartográfico I. Título.

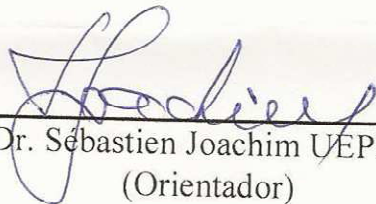
21. ed. CDD 306.4

LUÍS ADRIANO MENDES COSTA

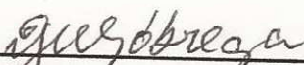
**ANTONIO CARLOS NÓBREGA EM CARTOGRAFIAS
(PÓS) ARMORIAIS**

Aprovada em 17/06/2015

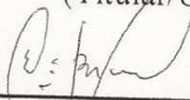
BANCA EXAMINADORA



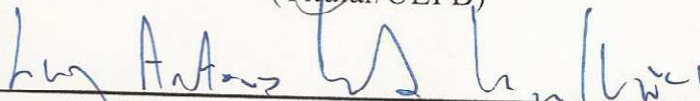
Prof. Dr. Sébastien Joachim UEPB/PPGLI
(Orientador)



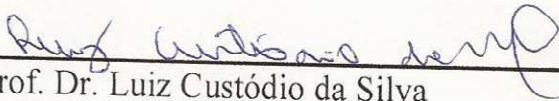
Profa. Dra. Geralda Medeiros Nóbrega UEPB/PPGLI
(Titular/UEPB)



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva UEPB/PPGLI
(Titular/UEPB)



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
(Titular/UFPB)



Prof. Dr. Luiz Custódio da Silva
(Titular/UFPB)

Ao Tio Jurandir (*in memoriam*):
“primeiro as primeiras coisas...”

AGRADECIMENTOS

Agradecer é compartilhar da alegria do encontro, do brotar das sementes plantadas, dos sorrisos, todos eles, das lágrimas, todas elas, da crença na certeza de um sonho realizado na presença do outro. Aos meus pais, **Sílvio e Norma**, por serem como são, por fazerem como fazem, por amar como amam; a **Sílvia Patrícia, Sílvio Rogério e Norma Adriana**, presentes e presentes na jornada; a **Cássia**, pela dedicação e por cada poesia dada em sonho e realidade; a **Daniel, Mário e Rafaela**, pela crença; aos sobrinhos **Luís Fernando, Lucas e Arthur**, pelas brincadeiras e sorrisos primeiros; a **Severino Gomes de Sousa Filho**, o nosso **Biu**, amigo-poeta dos bons, pelos ensinamentos, risos e longas conversas; a **Orlando Ângelo**, parceiro-amigo no jornalismo e na longa caminhada; a **Diógenes Rodrigues**, amigo-ouvinte imparcial e parcial; a **Gustavo Medeiros**, pelas questões técnicas e táticas; a **Jorge Ribas**, pela prontidão militar; a **Edson Flávio**, folião-amigo de ontem e de sempre; a **Nivaldo Rodrigues**, pelas conversas amigas, idas e vindas; a **Patrícia Germano**, pelo incentivo; a **Giovanna Aquino**, pela atenção e ponderação; a **Nathália Sátiro**, pela participação e acompanhamento de sempre; a **Ayron Santos**, pelo crédito de confiança frequente; a **Renara Almeida**, pelas conversas distantes-presentes; a **Rosângela Araújo**, pelo apoio compreensivo; a **Carlos Alberto e família**, pela amizade; a **Roberto Faustino**, parceiro amigo sempre presente, pelo incentivo, prontidão e disponibilidade; a **Sébastien Joachim**, professor-amigo, pelo respeito para com meus pensamentos e minhas escolhas, pela simplicidade e generosidade que só os grandes têm para entregar seus conhecimentos; a **Eli Brandão, Luciano Justino e Geralda Nóbrega**, pelas boas conversas, contribuições e reflexões; a **Luiz Custódio e Luiz Mousinho**, pela atenção, presteza, disponibilidade e contribuições; aos integrantes do **PPGLI**, através dos coordenadores, professores e secretários, pelo atendimento, dedicação e esforço para a excelência de nosso Programa; aos colegas do **PPGLI**, pela partilha; a **Antonio Carlos Nóbrega e Rosane Almeida**, por receber, sempre em tempo, as demandas da tese, e pelas longas conversas, as da pesquisa, as mais amigáveis; a **Família Brincante**, pelas portas abertas e por compartilhar; a **Universidade Estadual da Paraíba**, pela acolhida; aos colegas do **DECOM/UEPB e da UNIFAVIP**, parceiros amigos de ontem e de hoje; a **Deus**, por colocar no meu caminho pessoas tão especiais e outras tantas que não estando aqui residem também nas minhas melhores lembranças e no meu coração.

Ora, no atual panorama do mundo uma questão importante se apresenta: como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo?

(Édouard Glissant)

RESUMO

Nascido em Recife, Antonio Carlos Nóbrega teve sua infância vivida em várias cidades do interior pernambucano. No entanto, seu ingresso no mundo da cultura popular só viria a acontecer por volta de 1972, quando tocando um concerto de violino de Bach com a Orquestra Sinfônica do Recife o jovem músico conheceu Ariano Suassuna. Convidado pelo precursor do Movimento Armorial a integrar o Quinteto por ele criado, Nóbrega passou do violino para a rabeca e mergulhou no universo da cultura popular. A partir daí, passou a desenvolver seus projetos com um estilo próprio de concepção em artes cênicas, dança e música, criando uma extensa linguagem gestual e corporal ao longo dos seus mais de 40 anos de atividade. Um percurso que nos permite verificar sua versatilidade e a elaboração de um repertório variado, que tem levado o artista para além dos elementos caracterizadores do armorial. Partindo das premissas estabelecidas por Deleuze e Guattari (1995), quanto aos aspectos rizomáticos que se fazem presentes numa dimensão relacional, heterogênea/múltipla e imprevisível nos circuitos culturais, o presente estudo tem como objetivo apresentar as continuidades e descontinuidades no trabalho do artista Antonio Carlos Nóbrega em relação ao projeto armorial, inaugurando a fase pós-armorial do movimento e, conseqüentemente, lançar um outro olhar em relação a sua obra na atualidade, compreendida para além dos postulados armoriais. Nesse sentido, tomamos como atividade exemplar o seu mais recente projeto, a Companhia Antonio Nóbrega de Dança, através do espetáculo inaugural *Húmus*, projeto esse considerado por ele próprio como sendo a “efetivação artística de um pensamento”. Assim, lançamos mão de um conjunto de conceitos teóricos aptos a estabelecer entre a poesia presente nos textos do espetáculo, as músicas e as danças, numa ótica processual (BARROS; KASTRUP, 2009), laços que nos encaminham para as relações que se formam a partir do método cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 2005). Essa perspectiva, por sua vez, orienta uma dupla direção: a primeira revela movimentos descontínuos na obra de Nóbrega em relação ao armorial, promovendo novas configurações e fazendo surgir outros espaços de diálogo, conexões inéditas – em suma, uma paisagem pós-armorial. Paisagem essa que nos introduz na segunda direção, pois essas descontinuidades desvelam uma atualização do armorial no que diz respeito às possibilidades estéticas – outras marcas pós-armoriais.

Palavras-chave: Antonio Carlos Nóbrega, pós-armorial, método cartográfico.

RÉSUMÉ

Né à Recife en 1952, Antonio Carlos Nóbrega a vécu son enfance dans plusieurs villes de l'intérieur de l'état de Pernambuco. Toutefois, son entrée dans le monde de la culture populaire n'aurait lieu que vers 1972, à l'occasion où il jouait un concerto à violon de Bach avec l'Orchestre Symphonique de Recife et que le jeune musicien a connu Ariano Suassuna. Invité à rejoindre le groupe Quinteto créé par le précurseur du Movimento Armorial, Nóbrega est passé du violon pour la rabeca et, à partir de cela, il est plongé dans le monde riche de la culture populaire. Dès là, Nóbrega a continué à développer ses projets avec un style propre de conception dans les arts scéniques, dans les arts de la danse et de la musique, en créant un vaste langage gestuel et corporel tout au long de ses plus de 40 années d'activité. Un parcours artistique qui nous permet de vérifier sa polyvalence et le développement d'un répertoire varié, qui a conduit l'artiste au-delà des éléments caractéristiques de l'armorial. À partir des postulats établis par Deleuze et Guattari (1995), concernant les aspects des rhizomes qui sont présents dans une dimension relationnelle, hétérogène / multiple et imprévisible dans les circuits culturels, cette étude vise à présenter les continuités et les discontinuités dans le travail de l'artiste Antonio Nóbrega, par rapport à la conception du projet armorial, inaugurant la phase post-armorial du mouvement et, à partir de cela, lancer un autre regard pour son travail aujourd'hui, compris au-delà des postulats du armorial. De ce fait, nous prenons comme activité exemplaire son dernier projet, la compagnie de danse Antonio Nóbrega Companhia de Dança, a travers du spectacle inaugural *Húmus*, ce projet qui est considéré par lui même comme la « réalisation artistique d'une pensée ». Ainsi, nous avons utilisé un ensemble de concepts théoriques en mesure d'établir entre la poésie présente dans les textes du spectacle, les chansons et les danses, dans un point de vue procédural (BARROS; KASTRUP, 2009), des liens qui nous conduisent aux relations qui se forment à partir de la méthode de cartographie (DELEUZE ; GUATTARI, 2005). Cette perspective, à son tour, dirige à deux directions: la première montre des mouvements discontinus dans l'œuvre de Nóbrega par rapport à l'armorial, en favorisant de nouveaux paramètres et donnant lieu à d'autres possibilités de dialogue, des connexions inédites - en un mot, un paysage post-armorial ; c'est ce paysage qui nous introduit à la deuxième direction, car ce sont ces discontinuités qui dévoilent l'actualisation du armorial, en ce qui concerne les possibilités esthétiques - d'autres marques post-armoriales.

Mots-clés: Antonio Carlos Nobrega, post-armorial, méthode cartographique.

ABSTRACT

Antonio Carlos Nóbrega was born in Recife, and he had lived his childhood in many inland cities of Pernambuco. However, his entry into the world of popular culture would only happen around 1972, when he was playing a Bach violin concert with the Symphony Orchestra of Recife, the young musician met Ariano Suassuna. He was invited by the forerunner of the Armorial Movement to join the Quintet created by Ariano Suassuna. Nóbrega went from violin to fiddle and he plunged into the world of popular culture. From that moment on, he started to develop his projects with his own style of conception in the performing arts, dance and music, creating an extensive gesture and body language throughout his more than 40 years of activity. His life's route allows us to verify his versatility and the development of a varied repertoire, which has led the artist beyond the characteristic elements of the armorial. Starting from the premises established by Deleuze and Guattari (1995), related to the rhizomatic aspects that are present in a relational, heterogeneous/multiple and unpredictable dimension in the cultural circuits, this study aims to present the continuities and discontinuities in the work of the artist Antonio Carlos Nóbrega in relation to the armorial project, opening the post-armorial phase of the movement and thus launching another perspective for his work nowadays, which is understood beyond the armorial postulates. In this regard, we take his latest project as an exemplary activity, the Antonio Nóbrega Dance Company, through the opening spectacle *Húmus*, this project is considered by himself as the "artistic realization of a thought". Thus, we used a set of theoretical concepts able to establish between poetry present in the spectacle's texts, songs and dances, in a procedural perspective (BARROS; KASTRUP, 2009), links which lead us to the relationships that form from the cartographic method (DELEUZE; GUATTARI, 2005). This perspective, in turn, directs two directions: the first one presents discontinuous movements in the work of Nóbrega regarding the armorial, promoting new settings and bringing up other opportunities for dialogue, unpublished connections - to summarize, a post-armorial landscape. This landscape introduces us to the second direction, as these discontinuities unveil an armorial update with regard to the aesthetic possibilities – other post-armorial traces.

Keywords: Antonio Carlos Nóbrega, post-armorial, cartographic method.

SUMÁRIO

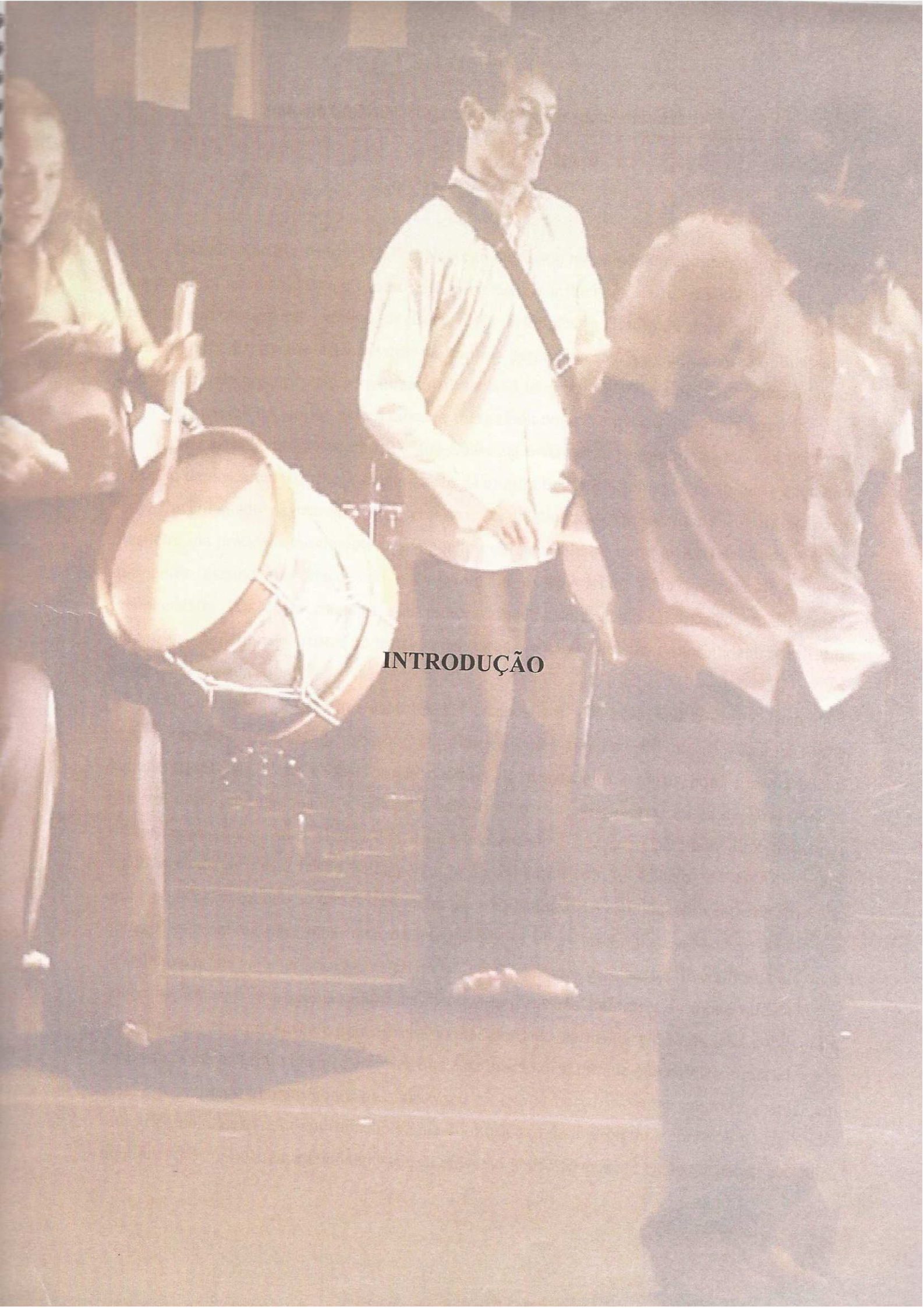
INTRODUÇÃO	13
1. MOVIMENTO ARMORIAL: HISTÓRIA, POÉTICA E POLÍTICA	28
1.1 – ARMORIAL: DA PALAVRA À ORIGEM DO MOVIMENTO	30
1.2 – ARIANO SUASSUNA: OS CAMINHOS EM TORNO DO ARMORIAL	34
1.2.1 – FASE PREPARATÓRIA	36
1.2.2 – FASE EXPERIMENTAL	39
1.2.3 – FASE ROMANÇAL	41
1.3 – CARTOGRAFIAS ARMORIAIS: TRAÇOS DE UMA ARMORIALIDADE POSSÍVEL	45
1.4 – PINTANDO O NORDESTE: UMA ALDEIA UNIVERSAL	54
1.5 – ELABORAÇÕES ARMORIAIS	59
1.5.1 – A DANÇA ARMORIAL	64
1.5.2 – A MÚSICA ARMORIAL	69
2. ‘BRINCADEIRAS’ DE UM BRINCANTE	79
2.1 – DO VIOLINO PARA RABECA, DE VIOLINISTA PARA RABEQUEIRO	82
2.2 – CAMINHOS ARMORIAIS: ANTONIO CARLOS NÓBREGA E O MOVIMENTO	84
2.3 – DE RECIFE PARA SÃO PAULO: “PERNAMBUCO FALANDO PARA O MUNDO”	88
2.4 – DA ANTIGA FÁBRICA DE LUSTRES AO INSTITUTO BRINCANTE	93
2.5 – NÓBREGA EM ACORDES: SEUS TRABALHOS RECITAIS	102
2.6 – OS PRIMEIROS PASSOS: NÓBREGA EM DANÇA OU A DANÇA EM NÓBREGA	105
2.7 – COMPANHIA ANTONIO NÓBREGA DE DANÇA	113
3. MÁTRIA X PÁTRIA: POR UMA POÉTICA DA RELAÇÃO	119
3.1 – CULTURA EM SUA DIVERSIDADE: PARA ALÉM DAS DICOTOMIAS	121
3.2 – “TOTALIDADE-MUNDO”: UM ENCONTRO ENTRE AS CULTURAS E O PENSAMENTO	128

3.3 – DESVENDANDO O RIZOMA: “RIACHO SEM INÍCIO NEM FIM”	138
4. DO HÚMUS À FLOR: SEMEANDO, FERTILIZANDO E FLORESCENDO	148
4.1 – O SEMEAR DAS MATRIZES POPULARES	149
4.2 – FERTILIZANDO AS MATRIZES POPULARES	172
4.3 – DO HÚMUS VEM A FLOR	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS Em direção ao pós-armorial	216
REFERÊNCIAS	226
APÊNDICES	238

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Personagem de abertura do espetáculo, uma referência ao universo criador	150
Figura 2 – Bailarinos em posição invertida representam o semear das matrizes populares	151
Figura 3 – Bailarinos fazem menção aos terreiros através dos toques obaluaê e do xangô	152
Figura 4 – Bailarinos executam a Dança dos Arcos, ponto alto do cavalo-marinho	153
Figura 5 – Em círculo, os bailarinos dançam o “perré”, ritmo que faz parte do caboclinho	155
Figura 6 – Fazendo uso de uma máscara, o marungo vai abrindo passagem para a folia	156
Figura 7 – Artistas apresentam o maracatu nação, também chamado de baque virado	157
Figura 8 – Do lado esquerdo, rei e rainha do maracatu abrem o cortejo com evoluções	158
Figura 9 – Bailarinos se revezam entre o canto, a música e a dança para apresentar o coco	160
Figura 10 – No samba de parêlha as mulheres comemoram o clímax do ciclo reprodutivo	161
Figura 11 – Bailarinos fazem passos característicos do maracatu de baque solto	163
Figura 12 – À frente das filas, os bailarinos Douglas e Alisson são os mestres de cabocaria	163
Figura 13 – Bailarinos incursionam pelo universo da capoeira angola	166
Figura 14 – Capoeira regional é apresentada a partir de uma maior intensidade rítmica	167
Figura 15 – Simulando um grande contingente de pessoas, bailarinos dançam frevo-de-rua	171
Figura 16 – Priscila Paciência abre a segunda parte do espetáculo, recriando um maracatu	173
Figura 17 – Bailarinos realizam coreografias recriando o universo do maracatu rural	174
Figura 18 – Nóbrega posa com o urucungo	175
Figura 19 – O bailarino Alisson Lopes inicia o trabalho de recriação em torno da capoeira	176
Figura 20 – Em grupos, bailarinos realizam coreografia a partir de passos da capoeira	177
Figura 21 – Bailarinos recriam a capoeira, atribuindo outros sentidos a essa manifestação	177
Figura 22 – Universo das danças de terreiro é recriado na segunda parte do espetáculo	178
Figura 23 – Bailarinos ressignificam os calundus a partir do toque obaluaê	179
Figura 24 – Bailarinos impressionam ao coreografar o que seria um transe por possessão	180
Figura 25 – Bailarinos coreografam movimentos que remetem ao trabalho escravo	181
Figura 26 – Bailarinos recriam o universo do frevo dentro de uma sequencia coreográfica	181
Figura 27 – Na coreografia, Alisson se esquiva de bochecho desferido por Fláira Ferro	182
Figura 28 – Da esq. para a dir., Roges, Lucimeire, Douglas, Rubens, Silvana e Alisson	187

Figura 29 – À direita, Valdinei entra em cena fazendo o passo de frevo “passeando na pracinha”	188
Figura 30 – Bailarinas recriam o universo da gafeira com passos do samba de parelha	189
Figura 31 – À direita, bailarinos fazem movimento da capoeira dentro da coreografia	192
Figura 32 – Bailarino Valdinei Ribeiro assume o papel do <i>Velho Francisco</i> em <i>Húmus</i>	194
Figura 33 – Bailarinos sobre o corpo de Valdinei, numa menção ao “vida vem e me levou”	194
Figura 34 – Luciano Fagundes segue em direção à luz lateral e pede as bênçãos ao Senhor	195
Figura 35 – Em cena, Luciano e Valdinei fazem uso de vocabulários diversos das danças	196
Figura 36 – Bailarinos fazem uso de movimentos de diversas danças na coreografia de <i>Nau</i>	198
Figura 37 – Universo da capoeira e dos calundus são mencionados durante a coreografia	199
Figura 38 – Bailarinos Lucimeire e Douglas duelam em uma batalha coreográfica	200
Figura 39 – Lucimeire faz um <i>freeze</i> , enquanto Douglas realiza o que seria um <i>footwork</i>	201
Figura 40 – Grupos duelam em busca das melhores sequências para vencer o combate	202
Figura 41 – Bailarinos finalizam coreografia de <i>Tropel</i> com movimentos variados	203
Figura 42 – Reunidos no centro, bailarinos formam uma flor no momento final de <i>Húmus</i>	203
Figura 43 – Bailarinos formam uma roda e de mãos dadas iniciam coreografia final	206
Figura 44 – Universo dos calundus e cirandas dividem espaço em passagem de <i>Húmus</i>	207
Figura 45 – Bailarinos ‘cirandeiam’, enquanto Roges passeia entre a capoeira e o frevo	208
Figura 46 – Bailarinos fazem movimentos frenéticos, com uma constante variação de ritmos	208
Figura 47 – Bailarinos chegam ao momento final de <i>Húmus</i> exibindo a diversidade de ritmos	209
Figura 48 – Finalizando o espetáculo, bailarinos em posição invertida e personagem “Mãe Terra”	210
Figura 49 – Nóbrega em posição invertida, numa das primeiras passagens do espetáculo <i>Figural</i>	210
Figura 50 – Nóbrega incorpora a personagem “Mãe Terra”, no espetáculo <i>Figural</i>	211
Figura 51 – Nóbrega e sua boneca de pano dançam ao som da música <i>Cheek to cheek</i>	212



INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Quando o artista Antonio Carlos Nóbrega ingressou no mundo da cultura popular, lá pelos idos de 1972, não imaginava o quanto esse universo iria influenciar na sua trajetória. Foi ali que, tocando um concerto de violino de Bach, com a Orquestra Sinfônica do Recife, o músico formado pela Escola de Belas-Artes na capital pernambucana, conheceu Ariano Suassuna. Convidado pelo precursor do Movimento Armorial a integrar o Quinteto por ele criado, o jovem de 18 anos passou do violino para a rabeca e mergulhou no rico universo da cultura popular.

Se nas palavras do escritor Ariano Suassuna o Armorial representou uma luta contra o processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira, tomando o Nordeste enquanto espaço privilegiado na manutenção e preservação de símbolos pertencentes à cultura do povo brasileiro, na prática o movimento desempenhou um papel de elo entre artistas de diversas áreas que antes mesmo da criação do movimento já desenvolviam seus projetos de maneira independente. Foi dessa maneira que pintores, poetas e gravadores, músicos e escritores, ceramistas, bailarinos e artistas de teatro encontraram-se dentro de uma armorialidade possível já expressada nas suas obras.

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

A partir do contato com Suassuna e seu projeto armorial, Nóbrega passou a manter um outro tipo de relação com seu trabalho enquanto músico, o de interpretar e conhecer a origem das manifestações populares, adicionando ao seu universo léxico termos até então, se não conhecidos, pouco compreendidos, como repente, cantador, passista, rabequeiro, brincante,

frevo, cavalo-marinho, além de personagens como o passista Nascimento do Passo e o brincante Capitão Pereira, do Boi Misterioso de Afogados.

Com a sua entrada para o Quinteto Armorial, Nóbrega começou a desenvolver seus projetos com um estilo próprio de concepção em artes cênicas, dança e música. Dessa forma, criou inicialmente o Boi da Boa Hora e o Boi Castanho Reino do Meio-Dia; seguido dos espetáculos *Bandeira do Divino* (marco da sua estreia como teatrólogo) e *Mateus rabequeiro mágico e professor* (1976). Seguia-se então uma série de espetáculos que confirmavam toda a versatilidade de Antonio Carlos Nóbrega, não apenas como instrumentista que passou a ser a partir do seu ingresso no Quinteto Armorial, mas como o multiartista reconhecido ao longo dos seus diversos trabalhos, construindo uma carreira reconhecida na música, dança e teatro.

A partir de 1983, recém casado com a hoje dançarina e coreógrafa Rosane Almeida, o artista muda-se para São Paulo visando um amadurecimento profissional e novas experiências num outro centro que pudesse permitir outros aprendizados, considerando seus anseios em se afirmar como intérprete e o interesse em aprofundar seus conhecimentos em torno da dança e do teatro. Na bagagem, o artista levava o espetáculo *Maracatu Misterioso*, criado ao longo de 1982, com uma estrutura de fácil mobilidade, o que iria permitir uma maior possibilidade de ser absorvido em espaços diversos devido a sua facilidade de montagem.

A permanência em São Paulo deveria ser por um período, mas dura até hoje. Na capital paulista, Nóbrega teve a oportunidade de se desenvolver artisticamente e profissionalmente, passando a conhecer outras referências no campo da música, do teatro e da dança. Mas, foi com o espetáculo *Brincante*, em 1992, que o artista alcançou uma maior projeção e reconhecimento. A estreia no 1º Festival de Teatro de Curitiba foi sucesso de crítica e de público, mas faltavam espaços disponíveis em São Paulo para exibição do seu espetáculo. Surge assim o Teatro Escola Brincante, ainda em 1992, que no ano de 2000 passou à condição de instituto.

Ao longo desse período, o Instituto Brincante se consolidou enquanto um espaço que criou pontos de cultura únicos no país ao integrar artistas diversos com um público totalmente diferente e que chega nos seus pouco mais de vinte anos de atuação cumprindo o papel de formar e qualificar públicos variados no sentido de atuarem com a arte e a cultura na sua diversidade por um viés da educação.

Essa trajetória vem formalizando o Instituto enquanto um espaço privilegiado de arte no país, projetando, inclusive, sua imagem junto à mídia. Foi dessa forma que o espaço tornou-se Ponto de Cultura selecionado pelo Ministério da Cultura do Governo Federal no

ano de 2007, num reconhecimento ao trabalho de pesquisa e de formação, além da valorização da cultura popular.

Outro dado importante que atesta o merecido reconhecimento quanto a todo o trabalho desenvolvido pelo Instituto Brincante, bem como pelos seus criadores Nóbrega e Rosane, foi a exposição, entre os meses de abril e maio de 2013, da vida e obra de Antonio Nóbrega no “Ocupação Itaú Cultural”, na sede da instituição, localizada na Avenida Paulista. Depois de expor nomes importantes como o do jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues, Haroldo de Campos, Paulo Leminski, Gilberto Gil, Rogério Sganzerla e Chico Science, Nóbrega teve seu nome selecionado, participando de uma extensa lista de atividades, com apresentação de vários dos seus espetáculos, palestras, debates e exposições.

A partir de passos, cantos, posturas, coreografias e acrobacias aprendidas ao longo de toda sua carreira, Nóbrega foi criando uma extensa linguagem gestual e corporal em seus mais de 40 anos de atividade. Desse modo, se em pesquisa anterior¹ identificamos a representatividade de elementos da arte armorial no trabalho de Nóbrega a partir de suas letras e músicas, sua versatilidade e a inserção de um repertório variado tem levado o artista para além dos elementos que caracterizam o armorial, o que coloca em evidência uma fase nova na sua carreira e que aponta para uma transformação do movimento, se levarmos em consideração que o próprio Nóbrega é percebido por alguns estudiosos enquanto uma das principais referências do armorial.

O próprio percurso de vida do artista descrito ao longo do trabalho já nos leva, em algum sentido, a compreender um outro tipo de relação com a região Nordeste quando comparado a outros artistas integrantes do seletivo grupo de nomes que são relacionados ao armorial. Como bem aponta a professora e pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, no seu livro *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (1999), no que parece ser uma das principais obras a estudar e mapear o movimento criado por Suassuna, os artistas armoriais resistiram à atração do Sul, talvez pela íntima relação com a região Nordeste, fonte inesgotável de elementos forjados na tradição, num tempo passado. É o que nos aponta Santos (1999, p. 105) ao se referir aos artistas armoriais, entendendo que “todos vieram para o Recife quando criança ou adolescente, e aí permaneceram para estudar, trabalhar, viver, escrever”. Nóbrega faz um percurso contrário portanto, já que nascido e criado na capital pernambucana, iniciado na vida artística através do professor de violino Luiz

¹ Publicado em 2012, a obra *Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais*, de autoria do autor do estudo ora apresentado, é resultado da pesquisa realizada no Mestrado em Literatura e Interculturalidade da UEPB, sob a orientação do professor Sébastien Joachim.

Soler, seguindo depois com seu ingresso no mundo armorial através do Quinteto Armorial, muda-se para São Paulo e lá já permanece por 32 anos, a segunda metade da sua vida.

Consequente a sua ida para um outro centro e mais significativo até na sua trajetória foram suas experiências e estudos no campo da arte, notadamente com a dança. Se em Recife suas primeiras experiências nesse campo foram iniciadas com a criação dos já citados Boi da Boa Hora e Boi Castanho Reino do Meio-Dia, passando depois a outras manifestações, como a capoeira, através do contato com o capoeirista Zumbi Bahia, e com o frevo, tendo como mestre maior o reconhecido passista Nascimento do Passo, em São Paulo suas referências passaram a ser bastante distintas. Foi assim com os seus estudos em torno da dança clássica no *Ballet Stagium* e da dança moderna com a bailarina e coreógrafa Sônia Mota, além dos aprendizados com o bailarino Klauss Vianna e seu método de consciência corporal.

Diante disso, faz-se necessário perguntar em que medida o trabalho atual do artista reflete a estética armorial de criação, influenciando na manutenção e propagação dessa estética? Numa outra perspectiva, até que ponto Nóbrega estabelece relações com as bases armoriais na atualidade? Por fim, ao incorporar outros aspectos, estabelecer outros contatos tidos num primeiro olhar como não pertencentes aos postulados centrais do movimento, diferentemente dos artistas armoriais em sua maioria, estaria Nóbrega inaugurando uma outra fase do Movimento Armorial?

Com base nessas observações preliminares aqui expostas, formulamos a tese de que as continuidades e descontinuidades no trabalho estético do artista Antonio Carlos Nóbrega em relação ao projeto armorial na atualidade inauguram a fase pós-armorial do movimento e, conseqüentemente, imprimem um outro olhar em relação a sua obra na atualidade, compreendida para além dos postulados centrais estabelecidos pelo movimento. De forma complementar, verificamos o papel do artista na manutenção e/ou avanços das práticas armoriais de criação e, por outro lado, compreendemos essa ação de Nóbrega associada ao seu percurso enquanto artista e produtor cultural, culminando com o seu mais recente projeto, a Companhia Antonio Nóbrega de Dança.

Para responder a essas questões, tomamos como atividade exemplar a já citada companhia de dança, através do seu espetáculo inaugural *Húmus*, espetáculo esse que no mês de fevereiro de 2014 recebeu o Prêmio Governador Estado de São Paulo para a Cultura 2013 na categoria “Dança” – júri popular, quando concorreu com os principais grupos de dança do país. Além de se tratar do projeto mais atual do artista, um outro fator que nos fez optar pela seleção desse corpus de análise é o fato de o próprio Nóbrega considerar a companhia de dança como sendo o trabalho mais esclarecedor em torno do que seu projeto enquanto artista

expressa, para onde foi desaguar todas as suas reflexões colecionadas ao longo da carreira e amadurecidas nos últimos anos, no que ele entende como “efetivação artística de um pensamento”.

Seguindo esse percurso, o trabalho está estruturado em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “Movimento Armorial: história, poética e política”, apresentamos um amplo levantamento em torno da origem do Movimento Armorial em suas principais fases, além das questões estéticas e políticas que influenciaram a vida do escritor Ariano Suassuna e do próprio movimento, sem deixar de mencionar obras e artistas que participaram e participam da vida do projeto armorial.

O segundo capítulo, intitulado “‘Brincadeiras’ de um brincante”, traz à tona a trajetória do artista, suas primeiras referências, suas principais referências, as relações com o projeto armorial e os desdobramentos em espetáculos diversos no campo do teatro, da música e da dança, dos mais antigos aos mais recentes projetos. Aqui abordamos também suas bases artísticas construídas ao longo de sua carreira no Nordeste e fora dele, mais precisamente em São Paulo, aonde encontrou um campo propício para desenvolver seus projetos, se fixando por lá até os dias de hoje.

Intitulado “Mátria x Pátria: por uma poética da relação”, o terceiro capítulo parte desses dois conceitos propostos por Nóbrega para pensar a cultura em duas linhas de tempo cultural, relacionando ao aspecto da cultura em sua diversidade, numa dinâmica de diálogo. Dinâmica essa necessária se se quiser pensar e expressar a grande teia formada exatamente pela diferença entre culturas, povos, costumes e pensamentos, aproximadas pelo rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2005) da humanidade, no caminhar para uma “totalidade-mundo” (GLISSANT, 2005), numa relação todos-todos, assim, plural, horizontal, com cada parte desse todos produzindo “subjetividades” (GUATTARI, 1992), mutuamente, numa prática de ser si mesmo no outro, sendo o outro parte também de si mesmo.

No quarto e último capítulo, intitulado “Do húmus à flor: semeando, fertilizando e florescendo”, abordamos o espetáculo *Húmus* em suas elaborações, das poesias presentes nos textos do espetáculo, passando pelo uso de instrumentos e ritmos presentes, considerando ainda alguns dos componentes da cena, como a iluminação, o figurino e o cenário. Por fim, esse capítulo vai compreender também a descrição e análise do espetáculo, promovendo o enlace, o fechamento dos pontos discutidos ao longo da pesquisa, sobretudo, pondo em prática o exercício da interpretação, numa atualização da obra do artista Antonio Carlos Nóbrega e, como consequência, do próprio Movimento Armorial a partir da tese do pós-armorial.

É por esse viés que o presente estudo compreende um nível plural e relacional das questões que envolvem aspectos artísticos e literários, próprios de culturas, inserido, portanto, nas relações possíveis a serem construídas num programa em Literatura e Interculturalidade, num sentido mais amplo de interação e, portanto, de complementação, caracterizando um estudo interdisciplinar a partir de um olhar cultural. Nesse sentido, faz-se necessário perceber essa literatura em sua dimensão comparada, compreendida como “a arte metódica, pela busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento” (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1995, p. 140).

Pensar nesse sentido é estar em consonância com o aspecto das inter-relações dos saberes, base do pensamento e fonte que alimenta as práticas interdisciplinares, como bem observou Virginia Woolf (2009, p. 207) ao chamar a atenção para a interconexão entre atividades artísticas diferentes, considerando que as artes são todas próximas. Nesse sentido, ela questiona: “[...] Que poeta coloca a pena no papel sem antes ouvir uma canção em sua mente? E o escritor de prosa, mesmo que ele faça crer que anda sobriamente, obedecendo à voz da razão, nos intriga com permanentes mudanças de ritmo acompanhando as emoções com que lida”, diz a autora para, em seguida, estabelecer uma relação com “[...] uma carta de Walter Sickert na qual ele dizia: ‘Eu sempre fui um pintor literário, ainda bem, como todo pintor decente’” (WOOLF, 2009, p. 207).

Processo semelhante nos chega através de Muniz Sodré (1998, p. 21-22) ao considerar o vínculo entre a música e outras artes a partir de uma reflexão proporcionada pelo musicólogo Kwabena Nkeita quanto à música africana

em termos africanos, referir-se à música através da atividade da dança é tão válido quanto escutá-la contemplativamente, pois quando o movimento ultrapassa a simples articulação da batida para chegar ao emprego de sequências ordenadas de movimentos corporais como na dança, intensificam-se a resposta adequada e o envolvimento consciente.

Nesse percurso, parece satisfatório visitar o teórico-crítico francês Daniel Henri Pageaux (2011) para tratar desse aspecto inter-relacional entre obras diferentes, que conferem às “relações” que se estabelecem na operação de leitura o sentido de “trânsito”, noção essa que melhor delinea o papel da atividade comparada, de intermediar e permitir o caráter conciliatório entre as obras. Tal premissa é esboçada por Pageaux a partir do pensamento proposto por Paul Van Tieghen de que “todo estudo de literatura comparada tem por fim

descrever uma *passagem*” (*apud* PAGEAUX, 2011, p. 39). Como explica o autor, a palavra “passagem” implica numa imagem “aberta” ou “porosa” que considera o devir dessa “passagem”. Por fim, o autor, de forma categórica, conclui que é preciso

[...] apostar na força criativa da passagem, do transporte, da transferência. Da passagem como mudança de formas... e de ideias: metamorfose. O ideal do diálogo faz da literatura comparada uma espantosa máquina de produzir transitividade. Tornar transitivo aquilo que não o é, ao mesmo tempo em que se preserva a sua singularidade (PAGEAUX, 2011, p. 39-40).

De forma complementar a isso, Tania Carvalhal (2005) argumenta que “entendemos, então, cada vez mais que não é possível pensar em campos de saber estanques, conclusos e fechados em si mesmos, pois o que se acentua é a natureza híbrida dos diversos domínios do conhecimento e da expressão artística, sua inter-relação” (2005, p. 177). De forma complementar, a autora Rita Bittencourt assume um posicionamento quanto a essa prática de “comparar” do ponto de vista de método de trabalho, o que significaria

fazer do próprio fim um objeto de leituras, dramatizando-o e tornando-o capaz de, no limiar do impossível e da morte, gerar textos, combinações, relações que considerem a própria ausência de linhas estáveis, de receitas e de respostas totalmente visíveis e coerentes, como lugares de produção de sentido (BITTENCOURT, 2010, p. 145).

A escritura, portanto, no presente estudo está mantida através não somente das poesias, mas numa dimensão comparada (SANTIAGO, 1978), naquilo que Glissant já anunciava em 1981 no seu texto *O mesmo e o diverso* como essencial para a manutenção da escritura, qual seja, irrigar essa escritura com as fontes do oral, estabelecendo o “Diverso” antes do “Mesmo”, sendo esse último a “sublimação de particularidades”, enquanto o “Diverso”, “que não é o caótico nem o estéril, significa o esforço do espírito humano em direção a uma relação transversal, sem transcendência universalista” (GLISSANT, 1981, p. 190).

É talvez pensar a partir de um conceito glissantiano, anunciado aqui como uma prática de crioulizar a escritura, de conceber a escrita de forma oralizada, de modo que “[...] a literatura recupera assim um ‘real’ que parecia determina-la e limita-la” (GLISSANT, 1981, p. 201). A oralidade nesse caso não é pensada como oposição à escritura, já que acaba passando por um processo de literarização, se formalizando em objeto literário em um outro

nível, inovando e transgredindo, o que evidencia uma fase de maturidade da literatura (DERIVE, 2010).

Nesse mesmo sentido nos encaminhamos ao encontro da noção da interculturalidade, que “passa pela intersemiose e pelo comparatismo” (JOACHIM, 2007) e aponta para uma noção transcultural, transubjetivo e pluri-identitária, ou seja, numa relação dialógica entre culturas distintas. Nesse caso, a música e a dança dialogam com a interface da poesia, concretizando essa relação intercultural a partir da grande diversidade de elementos presentes nessas linguagens. O texto canta. O som escreve. O corpo imprime traços no espaço do texto, deixando seu “grapho”. Como sugere Joachim (2014), “[...] Em que estado de indigência seria uma literatura reduzida apenas à utilização de sua vertente escrita no esquecimento das outras virtualidades do corpo que escreve e lê, da escuta que captura o som e da partitura das vogais e consoantes, da coreografia imageada das letras sobre a página [...]”.

Faz-se necessário aqui chamar atenção para os dialogismos espalhados pelos textos, presentes, inclusive, nos monólogos. “[...] Uma vez admitido que todo mundo e todo texto conversam, não adianta os guardiões das Instituições de fala artística ou cotidiana elevar barreiras e traçar fronteiras, quando o que importa [...] é aquilo que afinal das contas os comparatistas chamam ‘imaginário’ [...]” (JOACHIM, 2007). A afirmação nos encaminha para a presença do imaginário na construção desse tecido, compreendendo que esse aspecto “[...] via texto/imagem/som põem em confronto duas ou mais entidades humanas ou antropomorfos cujos valores, pressupostos, subjetividades em construção historicamente ou atualmente digladiam-se”, conclui o autor, chamando atenção para o *apartheid* imposto por “guardiões das Instituições”, nos levando novamente à esfera do diálogo, do relacionar, do ‘inter-agir’.

Sumariamente, é caminhar no sentido do intercultural enquanto multimedial e policultural. O intercultural dentro da mesma língua e cultura, levando em consideração a família maior das artes, na sua diversidade. É caminhar para o entendimento de que a interculturalidade literária inclui a dança, ao passo que a dança inclui a poesia, e a música se enxerta no sentido dialógico. O intercultural e a literatura se estabelecem assim como avanços de esperança, fazendo jus a todo o espectro da diferença e da potencialidade humana.

Alguns acordos metodológicos e conceituais

Foi aceitando como legítima a ideia de que a Companhia Antonio Nóbrega de Dança representa a mais importante realização da sua vida artística e para onde foi desaguar toda a sua energia de pensamento em torno do que seu trabalho expressa, como afirma o próprio Nóbrega (2013), que o presente estudo formaliza um novo olhar em relação à obra do artista a partir de um momento pós-armorial, o que vai refletir, inclusive, em torno dos estudos acerca do movimento.

Nesse sentido, sendo a pesquisa caracterizada como de natureza básica, numa abordagem qualitativa, partiremos, segundo o proposto por esta abordagem metodológica, especificamente, do estudo do espetáculo *Húmus*, da Companhia Antonio Nóbrega de Dança, que será tomado aqui como exemplar no sentido de colocar em evidência uma outra perspectiva em relação ao trabalho do artista. Por um lado, as discontinuidades em torno do projeto armorial de Ariano Suassuna, e, por outro, os caminhos rumo a uma fase pós-armorial que seu trabalho expressa, refletindo no próprio movimento.

Partindo do pressuposto de que nenhum método ou sistema único daria conta de todas as relações que se estabelecem dentro de um espetáculo como *Húmus*, considerando sua condição de cruzamentos culturais a serem observados, lançamos mão de um conjunto metodológico para compreender as relações que se estabelecem entre a poesia presente nos textos do espetáculo, assim como alguns aspectos das músicas e das danças, levando em consideração, ainda, a trajetória do próprio artista. Vista sob a ótica da processualidade (BARROS; KASTRUP, 2009), tal perspectiva nos encaminha para as relações que se formam a partir do método cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 2005), identificando a formalização de uma fase pós-armorial do movimento e evidenciando novos olhares em relação ao trabalho artístico de Antonio Carlos Nóbrega na atualidade.

Seguindo essas pistas é que partimos para a primeira etapa do estudo, compreendida num nível descritivo, procedendo a uma ampla revisão da literatura publicada em livros, revistas, documentos eletrônicos e outros materiais sobre a vida e obra de Antonio Nóbrega, bem como do próprio Movimento Armorial, a partir de um olhar mais etnográfico. Nesse sentido, vale destacar a visita à biblioteca e a videoteca do Centro de Documentação do Instituto Brincante, em São Paulo, quando pudemos localizar registros inéditos sobre o instituto, o que passa a ser parte necessária para resgatar esse momento na trajetória artística de Nóbrega. Informações inéditas puderam ser obtidas também através de entrevistas semi-

estruturadas², concedidas em caráter de exclusividade com o casal de artistas Antonio Nóbrega e Rosane Almeida.

Para a análise do espetáculo *Húmus*, inicialmente foi feito um levantamento dos três elementos identificadores do estilo (temática poética, instrumentação e o ritmo), apresentados através da utilização de quadros específicos elaborados para tornar mais eficiente a interpretação das informações obtidas. Para a análise das temáticas poéticas presentes nas músicas que compõem o espetáculo, estabelecemos relações entre três aspectos: a) **formas poéticas do romanceiro popular nordestino**, a exemplo do repente, do martelo agalopado e do galope à beira-mar, para citar somente algumas das mais usuais; b) **temáticas regionalizadas**, próprias dos folhetos; c) **referências armorialistas**, que remete a ideia de integração entre artistas e obras para a elaboração armorial. Como foi verificado anteriormente, esses aspectos estão no cerne das elaborações armoriais e precisam dialogar entre si dentro de cada obra, e fazendo relação com outros artistas e obras armorialistas para que configure uma estética armorial de criação. Como vimos, isoladamente, tais aspectos sempre existiram nas mais diversas produções, espalhadas por diversos segmentos artísticos. Por outro lado, se reunidos no interior de cada obra, e em diálogo com outros trabalhos e artistas, tais aspectos refletiriam a formalização da arte armorial.

No caso da análise instrumental, inicialmente, foi observada a configuração dos instrumentos presentes no espetáculo *Húmus* a partir da organologia³. Na sequência, seguindo o sistema Hornbostel-Sachs de classificação⁴, dividiremos esses instrumentos em cinco categorias: **Aerofones**, **Cordofones**, **Idiofones**, **Membranofones** e **Eletrofones**⁵ (HORNBOSTEL; SACHS, 1961). Os Aerofones são instrumentos que têm seus sons extraídos através do ar, como a sanfona, a flauta, o flautim e o saxofone; Cordofones, instrumentos cujos sons são obtidos pela vibração das cordas, a exemplo da rabeca, piano, violão, berimbau e urucungo; Idiofones são os instrumentos que produzem som ao serem repercutidos, ou seja, instrumentos percussivos, como agogô, pratos, reco-reco;

² Também conhecida como semidiretiva ou semi-aberta, nesse tipo de entrevista partimos de um assunto ou tema específico para a elaboração de um roteiro com as questões principais a serem abordadas (TRIVIÑOS, 1987; MANZINI, 1990/1991). Segundo Manzini (1990/1991), esse tipo de entrevista permite emergir informações mais livres durante a entrevista, considerando que não estão condicionadas a uma padronização de alternativas.

³ Responsável também pelo estudo da configuração instrumental (PIRES FILHO, 2009), a organologia desempenha um papel fundamental em torno dos estudos dos instrumentos musicais, desde o funcionamento até a engenharia utilizada para confecção dos mesmos.

⁴ Desenvolvido por Erich von Hornbostel e Curt Sachs em 1914, o sistema Hornbostel-Sachs de classificação, como passou a ser conhecido, apresenta-se como o mais usual nos estudos envolvendo a categorização dos instrumentos musicais (PIRES FILHO, 2009).

⁵ Vale destacar que inicialmente a categoria Eletrofone não foi proposta por não considerarmos a possibilidade de verificação dessa tipologia de instrumentos no trabalho de Nóbrega, ao que fazemos o registro aqui para que tal observação seja retomada e levada em consideração na análise.

Membranofones, instrumentos em que o som é produzido quando repercutidos sobre uma membrana esticada que entra em vibração, como acontece com a caixa, o pandeiro e a zabumba; e Eletrofones, que são instrumentos em que o som é produzido através de recursos eletrônicos, a exemplo dos sintetizadores, *samplers* ou efeitos outros processados digitalmente. A partir daí foi verificada a utilização desses instrumentos dentro da execução das músicas, o que vai nos revelar a existência ou não de alguma relação com a formação idealizada por Suassuna para o seu Quinteto Armorial, tendo sua estrutura baseada no “terno” de Mestre Ovídio, com a presença de dois pífanos, duas rabecas e uma zabumba, além da viola sertaneja, considerada fundamental pelo criador do movimento.

Quanto ao terceiro elemento identificador do estilo, além do cuidado em identificar os ritmos presentes no espetáculo, enfatizamos algumas passagens coreográficas e performances⁶, além de observar as manifestações populares presentes em *Hímus*. Tais questões foram relacionadas aos dois últimos aspectos já apontados aqui no que diz respeito à temática poética das músicas, adaptadas nesse caso ao universo da dança: **temáticas regionalizadas** e **referências armorialistas**. Se por um lado essas associações foram esclarecedoras a partir de uma relação com a predominância de elementos que se relacionam ao Nordeste e às manifestações populares, numa identificação de todo um vocabulário que remete a região e que se constitui como uma das bases do projeto armorial, por outro lado supriu a ausência de referências em relação a uma possível dança armorial⁷. De forma complementar, quando necessário, foram utilizadas coordenadas de análise de alguns dos componentes da cena (PAVIS, 2011), a exemplo da iluminação, figurino e cenário. Tais elementos foram utilizados dentro de uma lógica de complementaridade em relação às análises anteriores.

⁶ Seguindo o pensamento de Csordas (2008, p. 116), as coreografias e performances serão compreendidas aqui enquanto “excessos de pensamento e emoções” que se originam a partir de expressões verbais ou não verbais, e que surgem através de experiências corporificadas, seja no espetáculo propriamente dito ou através do mesmo. Nesse sentido, “a corporeidade pode ser entendida como um campo metodológico indeterminado, definido pela experiência perceptiva e pelo modo de presença e engajamento no mundo” (CSORDAS, 2008, p. 368).

⁷ Na verdade, o próprio Suassuna (1974), ainda no início das exposições sobre os rumos das atividades armoriais, atestava ali o fato de perceber a dança armorial enquanto um sonho possível a se realizar em algum dia, se se reunisse condições para isso. Nesse aspecto, Suassuna afirmava estar à espera de coreógrafos e dançarinos com preocupações semelhantes às suas. A própria academia ainda se ressentia de trabalhos mais esclarecedores sobre os rumos do que seria uma dança armorial. Nesse sentido, podemos destacar a tese de doutorado de Roberta Ramos Marques (2008), intitulada “Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica do popular na ‘Nação Castanha’ de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial”, como uma das poucas iniciativas de estudo dedicadas à dança armorial. Mesmo assim, ao final do seu trabalho, o próprio título das suas considerações finais “O corpo armorial sem conclusão” aponta, para além de um percurso detalhado e rico sobre as elaborações nesse campo, a impossibilidade de concluir o que viria a ser um “corpo armorial”, considerando as constantes recriações do “corpo brasileiro”.

Reunidos, esses elementos foram percebidos numa dimensão processual (BARROS; KASTRUP, 2009), nos encaminhando para uma interpretação dos dados obtidos a partir do método cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 1995), o que deve ser considerado dada a confluência com outros procedimentos verificados no decorrer do trabalho, apresentando “avanços nos processos de construção do objeto empírico, pois conjugaram pluralmente as problematizações teóricas com as metodológicas, com as dimensões empíricas do objeto e com as processualidades do sujeito/pesquisador” (AGUIAR; ROSÁRIO, 2012, p. 1272). Seguindo esse modelo, portanto, foi possível um acompanhamento a partir dos desdobramentos tomados pela pesquisa, de modo que o meio é o que melhor explica os caminhos adotados durante o percurso. Tomando o pensamento de Morin (2003, p. 36), é considerar a possibilidade de “[...] caminhar sem um caminho, fazer o caminho enquanto se caminha”. De forma complementar, como observa Rolnik (2007, p. 65) sobre o cartógrafo

é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender.

Dessa forma, a cartografia⁸ é tomada como um dos princípios do rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995), que na sua composição, como será visto no terceiro capítulo do presente estudo, apresenta seis princípios: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia e decalcomania. Se quanto ao princípio da **conexão**, Deleuze e Guattari (1995) se referem a questão da conectividade entre os diversos pontos do rizoma, observamos as referências que ainda permanecem em *Húmus* em relação ao projeto armorial. O segundo princípio, o da **heterogeneidade**, voltado para o caráter diversificado do pensamento rizomático, foi percebido em *Húmus* a partir da diversidade de elementos presentes no espetáculo que dialogam com outras referências para além das bases armoriais. No caso do princípio da **multiplicidade**, consequência do princípio anterior por considerar o caráter movente do rizoma com sua natureza transformadora, já que é “somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais

⁸ Nos seus estudos, Deleuze e Guattari (1995) abordam a cartografia como um dos princípios do rizoma. No Brasil, segundo observações das pesquisadoras Aguiar e Rosário (2012), a cartografia vem sendo utilizada enquanto método e/ou procedimento de pesquisa para diversas áreas.

nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16), fizemos ponte com as transformações percebidas ao longo da carreira do artista a partir de suas escolhas, dos percursos elaborados, o que reflete o caráter múltiplo do que seu trabalho expressa na atualidade, sem deixar de lado aspectos referentes ao próprio movimento.

De forma complementar a essa característica é que foi percebido o princípio da **ruptura a-significante**, descrito pela sua capacidade de reconstituição a partir de uma quebra/rompimento, num processo de desterritorialização e reterritorialização constantes, e que aqui foi compreendido a partir do que ficou de armorial no pós-armorial, ou seja, o que permaneceu, refletindo mais uma vez a qualidade movente, um constante devir de uma unidade significativa presente na sua trajetória. A partir desse percurso é que chegamos aos dois últimos princípios, complementares entre si: o da **cartografia** e o da **decalcomania**. Complementares porque se no princípio da cartografia o rizoma funciona como um mapa, como afirmam Deleuze e Guattari (1995), aberto em todas as suas dimensões, apto a sofrer transformações constantemente, numa permanente atualização; a decalcomania pressupõe a possibilidade de decalcar o mapa, de fazer uma representação a partir dele, o que não implica falta de originalidade, desde que o ponto de partida seja o mapa e não o decalque. Trazendo para o universo da pesquisa ora apresentada, foi perceber em *Húmus* as bases do pensamento armorial, tomadas nesse momento enquanto mapa, e a partir desse pensamento, as referências acessadas por Nóbrega que conferem uma pós-armorialidade, decalque que possibilita avanços no instante em que provoca o surgimento de pontos de tensão num pensamento mais essencialista como se configura o armorial e, como consequência, novas reflexões acerca da atualidade do movimento e da própria trajetória do artista. Seguindo esse pensamento, é conceber o pós-armorial a partir mesmo do armorial, observando assim as discontinuidades dentro de uma lógica rizomática.

Faz-se necessário observar que os princípios do rizoma retomados ao longo do trabalho não estão organizados item por item, até porque, percebidos em torno de uma lógica processual da pesquisa, eles permeiam constantemente nossas reflexões, promovendo avanços, pausas, associações, apontando caminhos necessários na compreensão devida em torno deste estudo⁹. Tal prática possibilitou um exercício amplo de acompanhamento de

⁹ Dessa forma, para que tais elementos não ficassem diluídos ao longo do texto, optamos por destacar cada um dos princípios do rizoma em itálico sempre que citados no estudo, realizando assim a efetiva aplicação do método ao longo de todo o trabalho. Nesse sentido, tivemos o cuidado de retomar uma explicação abreviada da aplicação de cada princípio à pesquisa, o que acontece sempre na primeira verificação de cada um dos princípios ao longo do texto.

percursos, verificando aproximações e diferenças, capturando elementos minoritários e possíveis linhas de fuga, numa ampliação e aplicação de processos de produção, conexões em rizomas para a elaboração de novos olhares em torno do que expressa não apenas o trabalho de Antonio Nóbrega na atualidade, mas dos caminhos que se configuram em torno do próprio movimento.



CAPÍTULO 1

MOVIMENTO ARMORIAL: HISTÓRIA, POÉTICA E POLÍTICA

1. MOVIMENTO ARMORIAL: HISTÓRIA, POÉTICA E POLÍTICA

O ano de 1970 reservou momentos marcantes para a história do Brasil. Se na política o país vivia um período de tensão diante da atuação inflexível da censura e repressão do governo do General Emílio Garrastazu Médici passados seis anos do golpe militar, o plano econômico seguia quatro diretrizes básicas diante da ação dos governos militares: criar e assegurar condições para um crescimento econômico acelerado; consolidar o sistema capitalista no país; intensificar a integração da economia brasileira no sistema capitalista internacional; e, como consequência, transformar o país numa potência mundial, retirando-o da condição de subdesenvolvido e projetando-o internacionalmente (BRUM, 1999, p. 322). Era o período do chamado “milagre brasileiro”¹⁰.

O “milagre brasileiro” também se fazia presente nos campos de futebol, com a repercussão em torno da atuação da seleção brasileira e a consequente conquista do tricampeonato na Copa do Mundo de 70, realizada no México. O otimismo do governo em relação a essas conquistas, estampando slogans ufanistas por todo o território do tipo “Ninguém segura o Brasil”, “O Brasil é feito por nós” e “Brasil: ame-o ou deixe-o” contrastava com uma realidade turbulenta, fosse pela repressão política que resultou em muitas mortes e torturas de centenas de opositores acusados e suspeitos de “subversão”; ou pela luta armada, quando os opositores do regime passaram a praticar atos de terrorismo, sequestros de diplomatas estrangeiros e assaltos a banco (VILARINHO, 2010).

Nesse cenário, tratar de questões relacionadas à cultura implicava em suspeitas pelos órgãos repressores diante da politização que orientava os grupos de cultura, sobretudo os de cultura popular. Na cidade de Recife, capital pernambucana, um desses grupos, denominado Armorial, fundado e organizado pelo escritor paraibano Ariano Suassuna, representou a reunião de artistas de diversas áreas com o intuito de realizar uma arte brasileira erudita calcada nas raízes populares da nossa cultura, num processo de luta contra o que eles entendiam como sendo uma descaracterização e vulgarização da cultura brasileira.

¹⁰ A expressão “milagre brasileiro” foi cunhada pelo governo de Médici para fazer menção às altas taxas de crescimento econômico do país em anos sucessivos, assinalando a década de 1970 como o período de crescimento econômico. A utilização do termo decorreu de fenômenos idênticos ocorridos na Alemanha Ocidental e no Japão nos anos de 1950 e 1960, respectivamente, períodos que ficaram conhecidos como o “milagre alemão” e o “milagre japonês (BRUM, 1999, p. 323).

1.1 – Armorial: da palavra à origem do movimento

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

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

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

Ou seja, segundo Suassuna, a escolha deu-se por dois motivos. O primeiro pela plasticidade do nome, a beleza da própria palavra. O outro porque, na sua visão, a heráldica, no Brasil, representa uma arte eminentemente popular, existente desde os ferros de marcar boi do Sertão nordestino, até os estandartes, as agremiações carnavalescas, as bandeiras e escudos dos clubes de futebol. Em determinadas ocasiões, Suassuna acrescentava uma terceira justificativa que o teria influenciado na escolha do nome. Seria a curiosidade despertada nas pessoas devido ao desconhecimento do significado do termo, como no caso de uma entrevista concedida em 1971 ao jornal gaúcho *Correio do Povo*. Questionado sobre o que motivou a escolha do nome armorial, ele respondeu: “Primeiro, porque é bonito. Segundo, porque sendo um nome estranho, o pessoal pergunta como você – ‘o que é?’ – e ouvida a explicação, não esquece mais. Terceiro, porque significa esta palavra a coleção de brasões, emblemas e bandeiras de um povo” (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 88).

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

Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era ‘armorial’, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos, e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome ‘armorial’ servia, ainda, para qualificar os ‘cantares’ do Romancelheiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do Século XVIII (SUASSUNA, 1974, p. 9).

Outra observação dos críticos iria no sentido da ausência de um manifesto que oferecesse uma base crítica ao movimento¹¹. Tal aspecto foi rejeitado por Suassuna inicialmente, contrário a toda e qualquer imposição de limites ou codificação criadora dos artistas, o que pode ser percebido em uma entrevista concedida ao crítico pernambucano e professor de literatura, César Leal, para o *Diário de Pernambuco*, em 1972, como verifica Santos (1999), quando esse último afirmava a impossibilidade de existir um movimento sem uma fundamentação teórica. Em resposta ao crítico, Suassuna respondia ironicamente, afirmando que “O Movimento Armorial será o primeiro”.

¹¹ Mesmo com todo o reconhecimento obtido pelo Movimento Armorial, críticas levantadas revelariam ângulos distintos a serem discutidos. Tais questionamentos se revelavam, principalmente, quanto à postura adotada pelo movimento, que passou a ser visto por alguns como sendo fundamentalmente elitista pelo posicionamento considerado “radical” de Suassuna quanto ao que ele considerava ser um processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira. De uma forma geral, tais observações seguiam na direção do que eles, os críticos, consideravam uma postura “essencialista” do criador do Movimento Armorial. Perante a crítica, isso se revelaria tanto no seu posicionamento político e de produtor cultural, quanto na estética das suas obras (COSTA, 2011).

Independente de tais questões, se não como um “manifesto”, a base teórica que formaliza a teoria armorial foi exposta de forma fragmentada inicialmente, sendo, posteriormente, reunida e publicada em brochuras sucessivas, conteúdos suficientemente esclarecedores sobre o projeto armorial. É o caso da reunião de crônicas publicadas por Suassuna semanalmente no *Jornal da Semana*, na coluna por ele assinada, tendo como título *Almanaque armorial do Nordeste*; ou, ainda, da brochura *O Movimento Armorial*, publicada em 1974 pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tendo sua segunda edição em 1977 pela *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, e traduzida para o francês no ano anterior, por Célia di Piero, na revista *Cause Commune – Les Imaginaires*.

Antes dessas publicações, no entanto, deve-se fazer referência ao *Programa da exposição de artes plásticas*, apresentado ao público na ocasião do lançamento oficial do Movimento Armorial, na Igreja São Pedro dos Clérigos, como já foi dito anteriormente. Contando com a participação da Orquestra Armorial de Câmara, Suassuna, na sua exposição, dava as primeiras indicações em torno dos caminhos da estética armorial, juntamente a uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas que refletiam a proposta armorial.

Na ocasião, a Orquestra Armorial de Câmara se apresentava com o concerto *Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*. Durante a apresentação da orquestra foram tocadas, como o próprio título sugere, peças do Barroco e peças Armoriais. Inicialmente foram executadas obras dos compositores pernambucanos do século XVIII José de Lima e Luís Álvares Pinto, descobertas durante estudos das pesquisas armoriais e que foram transcritas, respectivamente, por Luis Soler e Benjamim Wolkoff. Na segunda parte do concerto, dedicada às composições armoriais, foram apresentadas obras de Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida, além de outras duas composições de dois compositores já famosos que engrandeceram muito o Movimento Armorial: “Galope”, de Guerra Peixe, e a suíte em três movimentos, “Sem Lei Nem Rei”, de Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba (COSTA, 2007).

A respeito do lançamento oficial do Movimento, a imprensa pernambucana limitou-se a publicar algum material apenas uma semana após o evento, através do *Jornal do Commercio*. Já o *Diário de Pernambuco*, apenas no dia 28, ou seja, dez dias depois, publicou um artigo de Flávio Guerra intitulado “Um Concêrto da Orquestra Armorial de Câmara”. Assim, ele finalizava o artigo:

Valeu a pena ir assistir o concerto na Igreja de São Pedro dos Clérigos. Ficou até bem a apresentação ali da música armorial nordestina. Alguma coisa que se plantou mui significativamente nessa demonstração: a certeza de que Pernambuco está outra vez na liderança dos movimentos culturais de escól no Brasil. Um dia outras orquestras armoriais irão surgir, no milagre da conscientização artística de um povo dando vivescência ao modesto, estrapolando-o para os grandes salões, tirando-o da modesta indumentária do chapéu de couro, para as sedas e os traje finos. Noite inesquecível mesmo aquela vivida na Igreja de São Pedro, neste Novo Recife (NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 124).

Outra cobertura da imprensa local de forma mais significativa aconteceria em julho de 1971, com a repercussão no Sul e Sudeste da primeira excursão da Orquestra Armorial de Câmara. Apresentando-se no programa “Concertos para a Juventude”, realizado pelo MEC, em convênio com a Globo do Rio de Janeiro, na Sala Cecília Meireles e, por último, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), a Orquestra Armorial (junto às explanações de Suassuna realizadas através de desenhos, pinturas, gravuras, livros e outras artes armoriais sobre o início e as primeiras realizações do Movimento) recebeu críticas positivas que atestavam o sucesso das apresentações.

Referindo-se especificamente à Arte Armorial, Eurico Nogueira França escrevia, no ‘Correio da manhã’: ‘O forte caráter das composições apresentadas vem mais uma vez descerrar-nos os filões de brasilidade criadora...- como os há, também, por exemplo, na dramaturgia do próprio Suassuna, que fêz comentários tão interessantes, com ‘slides’, sôbre aspectos musicais e não musicais do programa. É mais do que nunca oportuno ressaltar êsses veios preciosos, porque a nossa música de concerto, nas suas expressões de vanguarda, tende para manifestações abstratas e não nacionais, sob o pretexto principal de que o nacionalismo está superado nos centros musicais do exterior... A essa altura, um banho de sentimento brasileiro é altamente salutar... Ariano Suassuna, com a naturalidade saborosa e picaresca da sua fala, passou então a ser o animador da noite, explicando as raízes do movimento armorial e comentando cada uma de suas peças. Estas foram devidamente valorizadas pela orquestra, cujos arcos são de primeira ordem, e trouxe-nos exteriorização sugestivamente impecável de todo o programa, sob a regência do maestro Clóvis Pereira... Audição de perfeita originalidade, teve rumoroso e merecido sucesso’ (NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 125-126).

Essa primeira excursão da Orquestra pode ser vista como o lançamento em nível nacional do Movimento Armorial, que passou a ser conhecido além das fronteiras nordestinas e teve em seu idealizador o referencial maior.

1.2 – Ariano Suassuna: os caminhos em torno do Armorial

As definições em torno da estética armorial se confundem com as referências, experiências e formulações artísticas apreendidas por Suassuna ao longo de sua trajetória, com destaque para sua entrada no cenário cultural pernambucano, com uma atuação mais frequente iniciada na Faculdade de Direito do Recife, em 1946, explicada por ele próprio na sua Aula Magna proferida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, no dia 11 de março de 1994:

no meu tempo as opções eram três: Engenharia, Direito e Medicina. Quem sabia fazer uma conta de somar ia ser engenheiro – não é o meu caso; eu faço uma conta de somar seis vezes, encontro seis resultados diferentes, todos seis errados. Quem agüentava espiar para um defunto, de manhã, ia ser médico. E quem não dava para nada ia estudar Direito – era o meu caso (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 37-38).

O espaço da Faculdade de Direito foi campo para Suassuna desenvolver seu potencial criador, o que foi ampliado a partir do convívio com personagens importantes que estiveram presentes ao longo da sua trajetória. Nomes como o de Capiba; José Guimarães Sobrinho, Maria Teresa Leal, Eptácio Gadelha, Ana Canen, Rachel Canen, Milton Persivo, José Lins, Alaíde Portugal, Clênio Wanderley, Dulce de Holanda, Sebastião Vasconcelos, Filadelfa Loureiro, Elaine Soares, Salustiano Gomes Lins, Fernando José da Rocha Cavalcanti, José de Moraes Pinho, Galba Marinho Pragana, Ivan Pedrosa, Joel Pontes, Gastão de Holanda, Genivaldo Wanderley, Alúcio Magalhães, Hermilo Borba Filho e José Laurênio de Melo, dividiram com Suassuna olhares e reflexões sobre manifestações artísticas diversas nesse período (COSTA, 2011).

Através da reunião desses personagens foi que surgiu o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)¹², em 1946. Liderado por Hermilo Borba Filho, o grupo serviu, durante anos, de laboratório para experiências e descobertas artísticas, com uma atuação que seguia três direções: realizar espetáculos em praças públicas, teatros do subúrbio, orfanatos e outras instituições com o objetivo de levar o teatro ao encontro de pessoas menos favorecidas; debater a problemática teatral através de referências importantes da dramaturgia universal, a exemplo de Sheakespeare, Ibsen, Tchecov, Sófocles, Ramon Sender e Garcia Lorca; e incentivar a criação de uma literatura voltada para as raízes brasileiras, particularmente ao contexto nordestino.

Dessa forma, o TEP estimulou, fundou e encenou manifestações artísticas pautadas nas tradições, contos e mitos nordestinos, promovendo uma atividade integrada entre processos criativos distintos, sendo uma espécie de escola para autores, encenadores, cenógrafos, pintores, músicos, poetas, romancistas, chegando a criar uma editora e lançar livros (SANTOS, 2000).

Sobre a atuação de Hermilo Borba Filho a frente do TEP, Suassuna pontuou sua importância para aquele grupo em artigo publicado no jornal Diário de Pernambuco, em 1971 (*apud* NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 42):

No que se refere à nossa geração, não há ninguém que se possa comparar a Hermilo Borba Filho como abridor de veredas e apontador de caminhos. De fato, foi com sua lição mais do que com a de qualquer outro, que todos nós encontramos, quando, aí por 1946, procurávamos uma poesia, uma pintura, um romance, uma música e, sobretudo, um teatro, que, ligando-se à tradição do Romancero Popular Nordestino, não nos deixassem presos aos limites, para nós por demais estreitos do Regionalismo. Foi, assim, do movimento do Teatro do Estudante de Pernambuco – que se identifica única e exclusivamente com Hermilo Borba Filho – que surgiu, entre outras coisas, a primeira Poesia brasileira ligada a nossos mitos, a nossos animais fabulosos, a nossos heróis, aos Cangaceiros. O que nós desejávamos e buscávamos, sob o ensinamento de Hermilo Borba Filho, era uma Poesia quente e viva que, ainda palpitando do sangue generoso e popular de onde saíra, pulsasse dentro de nós, ao ritmo do nosso próprio sangue, ao galope de nossos cavalos magros, ágeis e ardentes como os árabes, ao riso dos nossos Circos, aos cantares épicos, trágicos ou sardônicos dos nossos Cantadores, ao gume solene e cruel das nossas Cantadeiras de excelências – essas fúrias e harpias sertanejas, impassíveis como carpideiras e trágicas como as figuras dos coros gregos.

¹² Daqui em diante, utilizaremos a sigla TEP para nos referir ao Teatro do Estudante de Pernambuco.

Mais experiente do grupo, Hermilo Borba Filho teve um papel importante ao conduzir as atividades do TEP, introduzindo elementos que mais tarde seriam aprofundados e concretizados pelo Movimento Armorial. Foi dessa forma que Suassuna passou a tomar conhecimento do teatro e poesia de Garcia Lorca, que representou um marco na sua obra por ter tido acesso, pela primeira vez, a um importante nome erudito que se fundamentava na cultura popular. A região era outra, a Espanha, mais precisamente a região da Andaluzia, mas ali Suassuna encontrava a referência do ambiente rural representado pela obra de Lorca. As descrições feitas pelo autor espanhol, com base em elementos de sua cultura popular (cavalos, ciganos, bois e, principalmente, o romanceiro popular ibérico), aproximam ainda mais Suassuna da sua realidade, o Sertão nordestino, onde já havia passado toda sua infância e, assim, já conhecia tão bem (NEWTON JÚNIOR, 1999).

Tais aspectos poderão ser mais bem observados a partir das três fases distintas que fazem parte da evolução do Movimento Armorial: uma fase preparatória, entre os anos de 1946 a 1969; uma fase experimental, de 1970 até o final de 1974; e, por fim, a fase “romançal”, com atividades realizadas a partir do mês de dezembro de 1975.

1.2.1 – Fase preparatória

As atividades do TEP foram realizadas entre 1946 e 1952¹³, período esse que marca o início do que seria a fase preparatória¹⁴ do Movimento Armorial. Suassuna, por sua vez, diplomado no ano de 1950, encontrou no TEP o embrião do seu trabalho posterior, amadurecendo suas reflexões em torno das bases da cultura popular.

As iniciativas realizadas através do TEP foram o ponto de partida para um outro movimento em prol da cultura popular que contou com a participação de Suassuna, além de outros nomes como Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e Capiba. Também liderado por Hermilo Borba Filho, o Teatro Popular do Nordeste (TPN)¹⁵ foi criado entre os anos de

¹³ No ano de 1953, o pernambucano, nascido em Palmares, Hermilo Borba Filho, se transfere para São Paulo, onde passou a atuar como jornalista e diretor de teatro, só retornando a Recife no ano de 1958 para integrar o corpo docente do Curso de Teatro da Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) (ENCICLOPÉDIA, 2013).

¹⁴ A fase preparatória do Movimento Armorial perdurou até o ano de 1969, com a realização de outros projetos que seguiam o caminho trilhado pelo TEP.

¹⁵ Daqui em diante, utilizaremos a sigla TPN para nos referir ao Teatro Popular do Nordeste.

1959 e 1960¹⁶ com o objetivo de abrir caminho para o “teatro de arte” de forma profissional na região (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2013). Através dessa iniciativa, Borba Filho montou, nos primeiros anos da década de 1960, diversas peças de Suassuna, a exemplo d’*A Pena e a Lei*, *A farsa da Boa Preguiça* e *A Caseira e a Catarina*.

A permanência de Suassuna no TPN foi até o ano de 1966, quando as divergências em torno da atuação do grupo fizeram com que ele se afastasse progressivamente do convívio com as atividades do TPN. Sobre esse momento, Suassuna (*apud* BACCARELLI, 1994, p. 36) considera que

[...] nesse segundo momento os integrantes do TPN, apesar de que continuavam a falar como a gente sempre tinha falado, na importância do teatro popular, tinha também, ao lado disso, uma aproximação com Brecht que a mim parecia prejudicial ao teatro brasileiro, como eu sonhava.

O TPN, por sua vez, seguiu com diversas montagens até o ano de 1970, quando diante dos escassos apoios em virtude das perseguições políticas após o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5) e do fechamento da sua sede localizada no Teatro de Arena do Recife, o movimento fechou suas portas, o que significou uma lacuna na cena político-cultural da capital pernambucana. Em 1975, já com a saúde debilitada, Hermilo Borba Filho, cinco meses antes de falecer, tentou reativar o TPN com a remontagem de *A Caseira e a Catarina*. A estreia do espetáculo aconteceu em Maceió (AL) e representou o último suspiro do TPN, já que o projeto precisou ser interrompido devido ao agravamento dos problemas cardíacos de Borba Filho (REIS, 2008). Em uma de suas últimas entrevistas, ele resume a importância do TPN da seguinte forma:

O grupo passou a estudar danadamente todos os espetáculos dramáticos populares da região, com todas as suas marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática, etc. Formou um repertório constituído de autores estrangeiros como Gogol, Ibsen, Sófocles, Antônio José, o Judeu; e de nacionais como Ariano Suassuna, Sylvio Rabello, Osman Lins, eu mesmo, José Bezerra Filho, Dias Gomes e a esse repertório aplicou o sentido popular de todos os espetáculos populares vistos e estudados, dando ênfase ao despojamento, à máscara, à quebra de ilusão, à improvisação, à roupa. Não creio que nenhum outro grupo do Brasil tenha feito experiência igual a

¹⁶ A primeira fase do TPN foi interrompida por motivos financeiros em 1962, após a encenação de *Município de São Silvestre*, de Aristóteles Soares. O grupo só retomou seus trabalhos quatro anos depois, em 1966, dando início a uma segunda fase com a montagem de *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gogol, tendo como base para a elaboração do espetáculo a teatralidade e as técnicas das festas populares nordestinas (REIS, 2008).

esta. Só que o TPN realizou-se na província, tendo obtido quarenta por cento daquilo a que se propunha e realizava, quando teve de fechar suas portas por absoluta falta de meios (BORBA FILHO, 1978, p. 36).

As observações de Hermilo Borba Filho e sua importância em torno do cenário cultural pernambucano são confirmadas em depoimento de Benjamin Santos, ex-integrante do TPN e assistente de direção de Hermilo na segunda fase do grupo, em artigo escrito para o jornal Diário de Pernambuco, quatro anos após sua morte:

Durante a fase final de uma montagem, Hermilo já estava adaptando, traduzindo e concebendo o próximo espetáculo [...]. Outras características do TPN: revezamento de papéis importantes, divulgação do nome do grupo e não de atores isolados, formação de atores pela montagem sucessiva de espetáculos em função da estética procurada, incentivo ao estudo e à reflexão, formação de pessoal paralelo ao palco (cenógrafos, figurinistas, aderecistas...) [...]. Mais importante, porém, que todos esses aspectos encontrados é a concretização de uma estética do espetáculo. [...] Em resumo, seria um teatro com o canto, a dança, a máscara, o boneco, o bicho... uma recriação do espírito popular nordestino [...]; o homem brasileiro posto no palco com toda a sua luta, o sofrimento, a derrota, a insistência, a vitória; um teatro de intensidade emocional e crítica, um teatro vivo, aberto, sem a ilusão da quarta parede, permitindo ao público a compreensão maior de sua própria história. O teatro como um ato político e religioso a um só tempo. Esta é a busca de Hermilo [...] (SANTOS, 1980, p. 1).

Paralelo ao TPN, no mês de maio de 1960, os então parceiros Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, juntamente com outros importantes nomes da intelectualidade de esquerda pernambucana, como Paulo Freire, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Aloísio Falcão, Luís Mendonça e Germano Coelho, participaram ainda de uma outra experiência de grupo, com a criação do Movimento de Cultura Popular (MCP), através do apoio do então prefeito de Recife, Miguel Arraes. Esse novo projeto ganhou âmbito nacional rapidamente e teve apoio de várias entidades de esquerda no país, a exemplo da União Nacional dos Estudantes (UNE). A permanência de Suassuna e Borba Filho no MCP não foi muito longa devido a divergências quanto às orientações que o movimento estava tomando, além de desentendimentos pessoais entre Germano Coelho e Borba Filho. Diante dos conflitos, Suassuna e Borba Filho permaneceram com seus trabalhos mais voltados para as elaborações do TPN (REIS, 2008). Já o MCP teve suas atividades encerradas com o golpe de 1964, quando muitos dos seus integrantes foram presos.

Ainda no que se refere à fase preparatória do Movimento Armorial, além dos já comentados TEP, TPN e MCP, outros grupos como a Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico; e os trabalhos em torno da editora *Gráfico Amador* que tornou-se ponto de encontro e salão literário para jovens escritores (SANTOS, 1999); fizeram parte da composição de Recife enquanto uma paisagem de vanguarda que refletia um centro de pesquisa e criação original, para além das capitais brasileiras que já detinham a exclusividade da marca de vanguarda artística.

1.2.2 – Fase experimental

Todas essas experiências realizadas até então vieram a servir de laboratório para o cargo de diretor que Suassuna viria a exercer no Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, em 1969, a convite do reitor Murilo Guimarães. Com sua entrada para o DEC¹⁷, Suassuna iniciava o que seria a fase experimental do Movimento Armorial, fase essa que segue até o final de 1974, quando Suassuna deixa o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural.

Sob a supervisão de Suassuna e com a participação de músicos, escritores e artistas plásticos, o DEC foi transformado num verdadeiro laboratório de pesquisa multidisciplinar sobre as raízes da cultura brasileira, aspecto central das bases armoriais de criação. Sobre as atividades realizadas no DEC, o violonista Jarbas Maciel (*apud* DIDIER, 2000, p. 37-38) declarava que

A volta às raízes populares nordestinas nos coloca em contato com a música renascentista e barroca, para não falar das constantes medievais, veiculadas pela música sacra que os missionários faziam misturar-se à música primitiva dos índios catequizados. Tudo isso está curiosamente preservado nos verdadeiros ‘fósseis musicais’ que estamos encontrando na música nordestina do Sertão, do Agreste e da Zona da Mata.

¹⁷ Daqui em diante, faremos uso da sigla DEC para nos referir ao Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco.

Juntando talentosos desconhecidos e alguns nomes famosos como o maestro Guerra Peixe, o DEC, além das pesquisas orientadas aos estudos das raízes de nossa cultura, prestou assistência a artistas populares atuantes em diversas áreas artísticas, como músicos, poetas, escritores, xilogravuristas e escultores, que passaram a desenvolver suas atividades de forma mais intensa, exercitando suas potencialidades e formalizando um dos preceitos básicos da arte armorial ao reunir artistas de diversas áreas com suas produções elaboradas de forma integrada, em harmonia, complementando-se mutuamente. Tal aspecto veio a se tornar o principal elemento dinamizador dos trabalhos promovidos pelo Departamento (NEWTON JÚNIOR, 1990).

O fato de o DEC oferecer um suporte importante aos artistas populares nesse período, com o patrocínio e impressão de álbuns e “folhetos” de gravuras, fez com que alguns críticos questionassem algumas realizações de trabalhos armoriais por entenderem que alguns artistas estariam se aproveitando do respaldo do movimento para terem seus trabalhos divulgados e/ou publicados. Sobre tais questões, Suassuna (*apud* NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 92) compreendia que

na primeira fase, eu tive que começar várias coisas de qualquer maneira, fechando deliberadamente os olhos para certos adesismos, improvisações, artificialismos e equívocos, algumas vezes graves. [...] Bastaria o aparecimento de Antônio José Madureira, do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal Brasileira para justificar todo o resto do trabalho. Não esquecer, por outro lado, que Gilvan Samico prestigiou o Movimento, que se engrandeceu com seu nome, respeitado por todo mundo. O tempo vai depurando tudo: uns, deixam o Movimento porque, de fato, nunca se interessaram verdadeiramente pela Cultura brasileira; outros porque, mais sensíveis às modas e às críticas, resolveram tomar outros caminhos; outros porque têm o temperamento mais solitário; e assim por diante.

Percebe-se que Suassuna não fazia qualquer tipo de restrição à liberdade criadora de cada artista, considerando que apesar de apontar alguns elementos a serem seguidos, vários seriam os caminhos que estariam convergindo para um ponto em comum. Coube, então, a ele a reunião desses vários artistas ao identificar pontos em comum e tendências paralelas em torno de algo maior, o movimento. Destaca-se também na sua fala a nomenclatura “romançal”, fase iniciada após Suassuna deixar as atividades a frente do DEC.

1.2.3 – Fase Romançal

Ariano Suassuna inaugurou um novo momento no seu projeto armorial ao iniciar uma nova fase com um neologismo. A palavra romançal foi apresentada ao público pela primeira vez no dia 18 de dezembro de 1975, com a estreia da Orquestra Romançal Brasileira no Teatro Santa Isabel. Sobre a adequação do termo romançal, Suassuna explicava a escolha do nome:

romance ou romanço, era aquele amálgama de dialetos do latim ‘mal-falado’ e popular que deu origem às línguas românicas ou neo-latinas, inclusive o português, o provenha, o espanhol e o galego. Logo por economia, esses poemas, ao mesmo tempo líricos e épicos, escritos em romance passam a ser chamados somente de romances, e o nome se estende a toda a literatura narrativa em prosa ou em verso; são os romances de cavalaria, escritos em prosa, e as gestas, dos trovadores e troveiros, escritos em verso. (...) se a orquestra se chama Romançal, chama-se também Brasileira – e aí estão incluídos necessariamente o elemento mouro-africano e o indígena. Recorde-se ainda que na Península Ibérica, a língua dos Ciganos é o romani, e que foram os Ciganos – como tão bem Garcia Lorca soube entender – os principais responsáveis pelo trabalho de revitalização e recriação do Romanceiro espanhol medieval, dando-lhe, neste século, uma nova interpretação (SUASSUNA *apud* DIDIER, 2000, p. 129-130).

A palavra Romançal se apresenta também como uma nota esclarecedora quanto ao campo de atuação do próprio Movimento Armorial, algo que foi, durante anos, alvo de ataque de alguns críticos. Ao demarcar o uso do termo ao contexto popular, Suassuna reafirmava os postulados centrais do Armorial quanto a sua ligação privilegiada com a cultura popular. Ou seja, “romançal” relaciona-se: **a)** ao surgimento das línguas neo-latinas quando da expansão do Império Romano; **b)** às poesias cantadas oralmente e que, mais tarde, designaria um tipo popular de poesia; **c)** à literatura narrativa em prosa, numa concorrência com o termo ‘novela’; **d)** e, por fim, ao romanceiro popular nordestino, que tem sua fonte nos romances e folhetos, orais e escritos, cuja estrutura narrativa aponta para a tradição do Velho continente.

A fase Romançal do movimento é vista como uma das mais produtivas. Em março de 1975, a convite do prefeito Antônio Farias, Suassuna assumia a secretaria de Educação e Cultura de Recife e passava a desenvolver uma política de pesquisa e criação aproximada ao

trabalho já realizado a frente do DEC, dessa vez com objetivos mais concretos e ligados às estruturas culturais existentes em nível municipal, a exemplo da Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes, a Orquestra Popular e a Orquestra Municipal. Outras iniciativas vieram a compor o conjunto de atividades em torno do projeto Armorial, como a Orquestra Romançal, tendo como base o Quinteto Armorial; o Balé Armorial, que representou a origem do atual Balé Popular do Recife; a política de co-edição com a Editora Artenova, do Rio de Janeiro; tentativa de relançamento da tapeçaria armorial com os Tapetes de Casa Caiada; além de encomendas a escultores populares (SANTOS, 1999).

Após esse período, iniciou-se uma fase de absoluto silêncio por parte de Suassuna em relação aos trabalhos voltados à arte armorial. Alguns arriscaram que esse período, compreendido entre 1981 (data que o Diário de Pernambuco publicou o artigo “Despedida”) e 1987, representava o fim do Armorial. No entanto, esses pouco mais de seis anos, se representavam um descontentamento por parte de Suassuna em relação às constantes críticas e incompreensões das várias partes, externas ou internas, do próprio movimento, representava também um aprofundamento da estética armorial (COSTA, 2007).

Faz-se importante ressaltar que ao longo da sua história, os momentos mais fecundos do Movimento Armorial coincidiram com a participação de Ariano Suassuna na esfera política. Foi assim em 1969, quando assumiu a direção do DEC, dando início ao que iria ser mais tarde o Movimento Armorial. Já entre os anos de 1975 e 1978, ao assumir o cargo de secretário de Educação e Cultura do Recife (na gestão do prefeito Antônio Farias), criou o Balé Armorial do Nordeste. Mais tarde, entre os anos de 1995 e 1998, foi nomeado secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, pelo então governador Miguel Arraes, dando início ao que passou a ser chamado por alguns como a fase “Arraial” do movimento, como propõe o título do curta-metragem *A Música Armorial: do Experimental à fase Arraial* (2004), com direção de Ana Paula Campos Lima. Com isso, começava a se estruturar uma terceira geração de artistas que se faziam presentes naquelas propostas iniciadas já nos primeiros passos de Suassuna no campo das artes e que até os dias de hoje dão prosseguimento, mantendo acesa a chama do movimento nas várias manifestações artísticas (COSTA, 2011).

Marcada pela presença de Suassuna à frente da pasta de Cultura de Pernambuco, desse momento se destacam uma série de artistas nas mais diversas áreas, alguns que já mantinham relação estreita com o projeto armorial. É o caso do escultor Arnaldo Barbosa, dos pintores Dantas Suassuna, Zélia Suassuna e Romero de Andrade Lima, e dos músicos Antônio José Madureira e Antonio Carlos Nóbrega. No campo da dança, Suassuna cria os grupos Arraial Vias de Dança e o Grupo Grial, esse último em parceria com a bailarina Maria Paula Costa

Rêgo; além de dois espaços culturais para apresentação de grupos populares: o Teatro Arraial e o Espaço Ilumiara Zumbi.

No que se refere à música, esse pode ser considerado um dos períodos mais frutíferos do armorial, com algumas realizações, a exemplo dos diversos espetáculos que se originaram através de Antonio Nóbrega, com um amplo trabalho de pesquisa em torno dos elementos da cultura popular, além da criação do Quarteto Romançal por Antônio Madureira, tendo a participação dos músicos João Carlos Araújo, Aglaia Costa e Sérgio Campelo. Esse último também participou da montagem do grupo Sagrama, igualmente identificado com a proposta estética do movimento, no entanto com um trabalho em que prevalece o mergulho no universo popular, algo que pode ser verificado em outros grupos desse período considerados herdeiros do armorial em certa medida, como é o caso do grupo Mestre Ambrósio. O próprio Movimento *Manguebeat*, surgido na década de 90, mesmo não seguindo os ideais do Movimento Armorial, teve nele um impulso para a estruturação do seu projeto de criação e fundamentação a partir de elementos da cultura popular, o que fazia com que Chico Science, principal figura na formação da chamada Geração Mangue, mesmo não se enquadrando naquilo que Suassuna preconizava, se definisse como um armorial (COSTA, 2011).

Nomeado secretário do executivo de Cultura do Estado de Pernambuco pela segunda vez em 2007, o escritor deixou claro que iria adotar uma política voltada para os ideais armoriais. Basta lembrar que justamente nesse ano de 2007, no dia 16 de março, uma sexta-feira, às 20 horas, no Teatro Santa Isabel, como primeira ação da Secretaria Especial de Cultura, o escritor escreveu mais um capítulo na música armorial durante sua Aula-Espectáculo *O Reino da Pedra Verde*, ao reativar a Camerata Armorial (COSTA, 2011).

Nessa sua segunda participação a frente da pasta de Cultura de Pernambuco, Ariano Suassuna realizou um trabalho de interiorização no Estado, percorrendo um total de 25.409 Km com suas aulas-espetáculo, de Araripina e Petrolina à Região Metropolitana do Recife. Ao todo, 117 apresentações entre as aulas-espetáculo “Nau”, “A Cadência, o Castelo e a Cantoria” e “Chamada ao Piano”. Se no primeiro Suassuna tratava de questões que envolvem a construção da identidade brasileira a partir das manifestações culturais, em “A Cadência, o Castelo e a Cantoria” o escritor contemplava a poesia popular nas suas discussões, explorando vários gêneros da cantoria. Já “Chamada ao Piano” era uma celebração à produção em piano de compositores do Estado que registraram seus nomes no cenário cultural entre os fins do século 19 e início do século 20.

A síntese dessas aulas foi representada na aula-espetáculo “Romançário”, realizada no dia 6 de dezembro de 2010, em celebração aos quatro anos de gestão. Com acesso gratuito, a

aula contou com a participação da pianista Elyanna Caldas e de treze artistas, sendo cinco músicos, dois cantores, um cantador e cinco bailarinos. A escolha do Teatro Santa Isabel, em Recife, para o encerramento das suas atividades a frente da Secretaria Especial de Cultura do Governo do Estado não foi à toa. Afinal, foi nesse mesmo espaço, no ano de 1946, que Ariano Suassuna, então com 19 anos de idade, realizou sua primeira aula-espetáculo. Em 2011 Suassuna deu continuidade ao seu trabalho em prol da cultura do Estado de Pernambuco ao integrar a equipe do Governo do Estado, assumindo o papel de secretário-chefe da Assessoria Especial do governador Eduardo Campos, mantendo, mais uma vez, uma relação estreita com a esfera política (COSTA, 2011).

Como consequência dessas suas atividades junto à política, o público pôde conferir o que seria a sua última aula-espetáculo. Intitulada “Tributo a Capiba”, o projeto fechava o ciclo de aulas-espetáculo iniciado em 2007, com “Nau”, “A Cadência, o Castelo e a Cantoria”, “Chamada ao Piano” e “Romançário”, perfazendo um total de 177 palestras espalhadas por todo o Estado de Pernambuco¹⁸.

Apesar do tempo de vigência maior do armorial ter passado, o movimento continua atuante, seja junto ao trabalho de grupos e artistas, ou ainda apontando tendências na direção de outros movimentos que se espelham naquilo que o movimento fez crescer ao longo dos seus mais de 40 anos de representatividade. Na atualidade, o Movimento Armorial pode ser visto através da influência que repercute em atividades diversas, que vão desde o teatro, através do Grupo Gesta; da dança, através do Grupo Grial; das artes plásticas, com Dantas Suassuna e Romero de Andrade Lima; da poesia e pintura, representadas por Virgílio Maia e sua esposa, a pintora Socorro Torquato; e da literatura, por Carlos Newton Júnior. Na música, trabalhos de grupos como o já citado Sagrama, além do Quinteto Itacoatiara e Antônio Madureira são algumas das referências do movimento.

Outros projetos apontam para a continuidade dessa herança armorial. É o caso do Grupo Armorial Motiva, fundado em 2007 por uma escola de Campina Grande - PB. Formado por alunos da própria escola, o projeto tem como objetivo realizar estudos e pesquisas sobre a música instrumental brasileira, além de incentivar o desenvolvimento artístico dos estudantes. Mais recente ainda foi o surgimento do grupo Rosa Armorial, de Curitiba - PR, que desde o ano de 2009 se propõe a realizar um trabalho que liga o armorial às

¹⁸ A sua última aula-espetáculo “Tributo a Capiba” foi realizada na cidade de Garanhuns, no Agreste de Pernambuco, no dia 18 de julho de 2014, dentro da programação do 24º Festival de Inverno da cidade, cinco dias antes do seu falecimento, em 23 de julho de 2014, aos 87 anos.

músicas folclóricas do Paraná, o que aponta para a necessidade de uma nova leitura acerca do próprio Movimento Armorial, como será verificado mais adiante.

1.3 – Cartografias armoriais: traços de uma armorialidade possível

Ao longo de suas diversas fases, o Movimento Armorial desempenhou um papel singular na cena cultural brasileira ao promover o encontro entre artistas de diversas áreas, todos com um mesmo propósito. Dessa forma, artistas e obras representavam o ponto de partida para uma possível “armorialidade”, o que colocaria, portanto, a arte armorial como sendo anterior ao próprio movimento criado por Suassuna. Tal constatação verifica-se porque muito antes do lançamento oficial do movimento, vários artistas, nos diversos segmentos artísticos, já executavam seus trabalhos voltados para aquela ideia da busca de uma arte brasileira erudita calcada nas raízes populares da nossa cultura.

O Movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um ‘material’ a ser recriado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade das referências culturais. (SANTOS, 2000, p. 98).

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

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a Xilogravura que ilustra suas capas,

assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (SUASSUNA, 1974, p.7).

Ao contrário de outros movimentos, que se caracterizavam pela primazia do intelecto, desvencilhando-se da presença mítica, como foi o caso de alguns movimentos literários de meados do século, o armorial pretende recolocar o mito na vivência da arte (COSTA, 2007). Isso se evidencia no princípio armorial de trabalhar com a integração das artes, afastando-se “deliberadamente de uma arte de tendência racional para abraçar o orgânico, o multiforme, e o contraditório, o espírito luxuriante de festa e cor bastante presente em nossas manifestações populares: do bumba-meu-boi às cavalhadas, do mamulengo aos circos mambembes” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 109). Esse estreitamento das artes, sobretudo nos espetáculos populares, faz com que os armorialistas tenham uma linguagem privilegiada, fazendo do espetáculo popular um espetáculo total, uma festa que magnetiza o público, através de uma projeção da realidade onde ele se encontra e se identifica.

Ao fazer uso das formas poéticas do romanceiro popular nordestino, seja oral ou escrito, aliado à recriação de temáticas extraídas desse universo e à perspectiva de integração das artes, Suassuna enaltece os folhetos de cordel enquanto uma expressão essencial da cultura brasileira, servindo de base à estética dos armorialistas. Seguindo a esteira suassuniana, “a poesia pode dar origem à literatura e ao teatro, a gravura pode dar origem à talha e à escultura e, por último, os folhetos são comumente cantados ao som de violas e rabecas” (SUASSUNA *apud* DIDIER, 2000, p. 42). O criador do Movimento Armorial elege o cordel como sendo uma forma essencial e original de expressão do povo¹⁹ brasileiro e

¹⁹ Tomando por base os estudos do historiador inglês Peter Burke a partir de obras como *Cultura popular na Idade Moderna* (1989), *O que é história cultural* (2005) e *Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista* (2000), a palavra “povo” acaba por merecer uma maior problematização quanto ao uso. É nesse sentido que o autor inglês, questionando os limites quanto à aplicação do termo, indaga quem viria a fazer parte desse grupo social, se inclui ou não as elites, os extratos sociais que seriam parte desse grupo, se isso se estabeleceria em algum momento específico, ou, ainda, se seria possível participar desse grupo em determinadas ocasiões. Se em Burke as observações seguem no sentido de problematizar o uso do termo “povo”, Suassuna toma como base para o uso da palavra a realidade política e econômica brasileira dividida entre a cisão do “Brasil oficial” e do “Brasil Real”, como apontou Machado de Assis em artigo escrito para o jornal *Diário do Rio de Janeiro*, de 29 de dezembro de 1861 (SUASSUNA, 1994). Ou seja, por um lado, existiria um “Brasil real”, associado ao lado bom, revelador dos melhores instintos, e por outro, o “Brasil oficial”, que seria “caricato” e “burlesco”. Nesse sentido, é na obra maior de Euclides da Cunha, *Os sertões* (1952), que Suassuna iria encontrar a representatividade desse povo brasileiro: “[...] Entre nós, os melhores e maiores brasileiros, pertencentes às classes privilegiadas, são recalitrantes, inconformados com sua situação diante do nosso povo, de sua condição que não expressa nosso povo, que é mais real, na linha de Antônio Conselheiro, do que oficial, na linha das classes privilegiadas” (SUASSUNA, 1994, p. 47). A reverência a Euclides da Cunha por Suassuna é frequente, sendo para ele motivo de inspiração, como afirmou em vários momentos, a exemplo da ocasião em que tomava posse na Academia Brasileira de Letras no dia 9 de agosto de 1990: “Sei que minhas dimensões não são as de

sendo, também, ponto fundamental na execução dos trabalhos armorialistas ao envolver literatura através das histórias contadas em versos; a música, pelo viés das toadas; e as artes plásticas, através das xilogravuras, presentes nas capas dos folhetos (COSTA, 2007). O romanceiro e os folhetos se apresentam, portanto, como fonte e modelo originais para as elaborações dos artistas armoriais ao possibilitarem uma convergência estreita entre linguagens (BITTER, 2000), obras artísticas distintas e entre os próprios artistas.

Dessa forma, verifica-se uma intensa aproximação entre os trabalhos dos artistas armoriais, de modo que nem sempre se consegue separar o trabalho de criação de uma reescritura.

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

Os exemplos são diversos, estão espalhados ao longo das produções artísticas, integradas de tal forma que não permite, muitas vezes, identificar qual seria a obra inicial. O *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, com sua releitura das inspirações e tradições ibéricas, como o *Romance da Nau Catarineta*, a *História de Carlos Magno*, a *História de Roberto do Diabo*; misturada com a *Commedia dell'Arte* e o circo de beira de estrada, para citar alguns poucos elementos presentes na vasta obra, é um exemplo desse trabalho de reinterpretação e elaboração dos trabalhos armoriais. O livro apresenta grandes discussões estéticas entre os personagens Quaderna, Clemente e Samuel, além de extrair histórias dos gêneros de poesia do romanceiro popular nordestino (COSTA, 2007). A obra é também um exemplo de recriação das artes armoriais ao ser modelo de inspiração para outros artistas nas mais diversas áreas. Nas artes plásticas podemos citar como exemplos a série de quadros desenvolvidos pelo pintor Aluizio Braga e dos quadros *A besta Bruzacã*, de Miguel dos Santos; e *Pedra do Reino*, de Flávio Tavares e Sérgio Lucena; além das

ilustrações de Suassuna para o livro *As sentenças do tempo*, de Maximiano Campos. Na literatura verificamos o poema *Pedra do Reino*, de Ângelo Monteiro. Já na música, também para ficar apenas nesse exemplo, apontamos a obra *A Pedra do Reino*, de Jarbas Maciel, gravada pela Orquestra Armorial. Em comum a todas essas produções, a obra maior de Ariano Suassuna, recriada, redimensionada, um começo ou um recomeço, num processo de recriação constante.

A tentativa de reencontrar uma unidade de expressão artística do folheto pode ser percebida, por exemplo, no próprio trabalho poético de Ariano Suassuna, iniciado com a publicação do poema *Noturno*, no *Jornal do Commercio*, no dia 7 de outubro de 1945. Como mostra o escritor Carlos Newton Júnior, no seu livro *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*, a temática reino é bastante presente na obra do escritor, que recria seu passado e procura reconstruir um mundo perdido através da literatura, nesse caso, um reino construído no imaginário do autor, o reino encantado de sua infância. O reino primordial, desaparecido no mundo real, mas que sobrevive na sua memória é a fazenda Acauhan-Malhada da Onça, nome de um soneto presente no seu primeiro álbum de iluminogravuras²⁰, *Sonetos com Mote Alheio*, lançado em 1980. Suassuna promove uma fusão dos nomes das duas fazendas que pertenceram ao seu pai e recria seu reino como se fosse um lugar único. Nesse sentido, a concepção de reino em Suassuna passa pela necessidade vital do autor em habitar um reino, que vai acompanhá-lo para toda a vida.

A temática reino é também uma herança do romanceiro popular nordestino, já que essa temática encontra uma forte ligação com a tradição popular. “Nos folhetos de cordel, as fazendas são quase sempre reinos, e os fazendeiros são reis, condes, duques ou barões. Suas filhas são princesas, e os vaqueiros e cangaceiros são quase sempre os cavaleiros desses reinos imaginados pelos poetas populares” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 210).

Como mostra Newton Júnior, fica claro que o projeto de reino em Suassuna vai se propagando não somente na sua obra, mas também, na sua vida e atuação enquanto produtor cultural. Do reino da fazenda para Taperoá, passando pelo Sertão paraibano, para todo o Sertão nordestino, chegando até o Nordeste e, enfim, à Ilha Brasil²¹. Assim como nessas

²⁰ Trabalho criado por Ariano Suassuna, que resulta da fusão da iluminura medieval com os processos modernos de gravação em papel. As iluminogravuras eram produzidas por Suassuna através de uma matriz da ilustração e do texto em manuscrito, com nanquim preto sobre papel branco. Em seguida, eram feitas cópias da matriz em uma gráfica, no processo de off-set. Cada exemplar era trabalhado manualmente, colorido a pincel com tinta guache e/ou óleo, numa prancha de papel cartão, com as dimensões 44 cm x 66 cm, contendo um soneto e as respectivas ilustrações. O primeiro álbum, intitulado *Sonetos com Monte Alheio*, foi lançado em 1980. A segunda coletânea de iluminogravuras foi lançada cinco anos depois e chamava-se *Sonetos de Albano Cervonegro*.

²¹ Esse foi o tema da tese de Mestrado em História que Ariano Suassuna apresentou no dia 30 de dezembro de 1976. Intitulado “A Onça Castanha e a Ilha Brasil – Uma reflexão sobre a Cultura Brasileira”, o estudo apresenta

outras manifestações artísticas, sua poesia aponta para a tônica principal da sua produção, ao fazer uso das formas poéticas do romanceiro popular nordestino, aliado à recriação erudita de temáticas extraídas de assuntos originados daquele rico universo (COSTA, 2007). É o caso dessa passagem no *Romance d'A Pedra do Reino*, quando Quaderna afirma sobre seu próprio reino:

Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo, um Marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, caatingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalos e vestidos de armaduras de couro. Um Reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortuíto, dos amores desventurados, poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo risco violento e desembandeirado, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas, ao tropel dos cascos de cavalo, tudo isso batido pelas duas ventanias guerreiras do Sertão: o *cariri*, vento frio e áspero das noites de serra, e o *espinhara*, o vento queimoso e abrasador das tardes incendiadas (SUASSUNA, 2005a, p. 115).

Ainda em se tratando da busca por uma unidade artística baseada nos folhetos e da recriação de uma obra a partir de uma já existente, podemos observar o caso do personagem João Grilo, uma espécie de encarnação do personagem Pedro Malazarte, talvez entendido como o herói espertalhão mais conhecido e que na Península Ibérica tinha o nome de Pedro Urdemalas. Assim como esses, uma coleção diversa de personagens que trazem consigo características semelhantes, a exemplo do Lazarillo de Tormes, famoso por guiar cegos, sobrevivendo a duras custas em meio à miséria e violência; o Cancão de Fogo, dos folhetos de Leandro Gomes de Barros; o “Sabido Sem Estudo”, de Manoel Camilo dos Santos; voltando a personagens da Commedia dell’Arte européia, como o Arlequim; chegando até tipos mais atuais, como o Tonheta, de Antonio Nóbrega; o Trupizupe, o Raio da Silibrina, de Bráulio Tavares; e o Zé Cangaia, da obra *Hoje é dia de Maria*, de Carlos Alberto Soffredini, que ganhou o país em 2005 sob a direção de Luiz Fernando Carvalho, e o próprio Quaderna, de Ariano Suassuna²² (COSTA, 2010).

importantes reflexões sobre a nossa formação cultural, servindo de fundamentação teórica para o Movimento Armorial.

²² Suassuna classifica *A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* como um romance picaresco. Um texto que constitui uma ficção autobiográfica de um pícaro que aparece à margem da sociedade. Nesse caso, Quaderna, personagem que perpassa entre os arquétipos de Rei e Palhaço. Rei, no momento em que personifica simbolicamente a ordem e a hierarquia; Palhaço, no instante em que as transgride. Com o ideal de escrever sua epopeia, na qual ocuparia o lugar central, Quaderna faz uso da astúcia e da trapaça como armas diante de uma sociedade aristocrática. Oriundo de uma família tradicional, que em tempos atrás exercia poder na região, e bisneto de líderes religiosos, Quaderna busca uma recuperação do antigo prestígio da sua “extinta” família. À

O Pedro Quengo e o João Grilo do Romanceiro, o Benedito e Negro Preguiçoso do Mamulengo, o Mateus e o Bastião do Bumba-meu-boi são todos variantes do mesmo pícaro que herdamos da Literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece com os graciosos do Teatro de Calderón de La Barca ou Lope de Vega (SUASSUNA, 1986, p. 183).

Ou seja, um processo de apropriação que, como o próprio Suassuna afirma no que se refere à escolha do nome, estaria fazendo uma ponte entre o seu teatro e o cordel nordestino, cujo personagem já existiria no trabalho de João Martins de Athayde, intitulado *Proezas de João Grilo*²³. Todos eles, típicos heróis, conhecidos como picarescos, originados na segunda metade do século XVI e a primeira do XVII na Espanha (GONZÁLEZ, 1988), personagens esses que aprontam peças e se utilizam da sua esperteza tanto para com os ladrões e bandidos, como para as classes mais abastardas e as maiores autoridades.

Malazarte, Cancão de Fogo, João Grilo, todos herdeiros do mesmo molde, têm ancestrais conhecidos: o Bertoldo bolonhês de Giulio Cesare Croce (século XV). Como arquétipo longínquo situa-se o Marcolfo do anônimo *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, texto latino do século XII, em que o *turpissimus rusticus* sempre leva a melhor, armado da autoridade de seus provérbios. É interessante notar que o uso dessas fórmulas fixas da expressão traduz o mesmo estado de espírito e visão de mundo que propiciam o emprego da repetição e o caráter de memorização encontrados na literatura oral (VASSALO, 2000, p.179).

O poema *A Morte do Touro Mão de Pau* segue também essa perspectiva de criação. De autoria de Ariano Suassuna, o poema foi inspirado no folheto *O Boi Mão de Pau*, do poeta rabequeiro rio-grandense-do-norte Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (1848-1928), mais conhecido por Fabião das Queimadas. Além de ter sua temática extraída do romanceiro, sendo escrito originalmente em sextilhas heptassilábicas de rimas simples, com a presença de rimas toantes, o poema foi, posteriormente, reelaborado pelo escritor Ariano Suassuna, em memória de seu pai, João Suassuna; sendo depois musicado pelo artista Antonio Carlos Nóbrega, no disco *Lunário Perpétuo* (COSTA, 2009).

margem da sociedade, ele entende que a única forma de recuperar o prestígio perdido é através da escrita, da literatura (COSTA, 2010).

²³ Pesquisadores atribuem ao pernambucano João Ferreira de Lima esse cordel, surgido inicialmente em forma de folheto de oito páginas sob o título “As Palhaçadas de João Grilo”, sendo ampliado, posteriormente, por João Martins de Athayde, para 32 páginas, formato apresentado atualmente.

O próprio disco *Lunário Perpétuo* pode ser compreendido como resultado desse processo de localização de uma expressão popular como base para o processo de criação armorial e serve aqui como mais um caso emblemático a ser observado, evidenciando, mais uma vez, a proposta estética de criação do mural artístico armorial a partir de um estreitamento das artes.

A origem do *Lunário Perpétuo* remonta ao século XV, quando algumas publicações chamadas de almanaques passaram a se popularizar, recebendo o nome de calendários, lunários ou prognósticos. Szesz (2008) considera que o primeiro almanaque publicado na Península Ibérica com essa nomenclatura foi o *Almanach Perpetuum*, em 1496, pelo astrólogo judeu Abraham Zacuto (COSTA, 2013).

Segundo Almeida (2012), muitas dessas publicações encontraram suas origens nos antigos almanaques astrológicos manuscritos da Idade Média, publicações que foram ganhando em número e versões a partir do advento da imprensa. Dentre esses almanaques destaca-se o *Lunário Perpétuo*, do astrólogo valenciano Gerónimo Cortés (1555 - 1615), publicado na Espanha em 1594 com o título *Lunario perpetuo, el cual contiene los llenos y conjunciones perpetuas de la Luna, declarando si seran de tarde o de mañana, con la pronosticacion natural y general de los tiempos* (ALMEIDA, 2012).

A obra teria tido sua primeira tradução para o português no ano de 1703, em Lisboa, sendo editado com o título *O Non Plus Ultra do Lunário e Prognóstico Perpétuo, Geral e Particular para Todos os Reinos e Províncias* (SIMAS, 2013), de autoria do mesmo autor espanhol, tendo seu nome dessa vez escrito com “J” ao invés do “G” original. Desse modo, o Lunário atravessou o Atlântico e já nos séculos XVIII, XIX e na primeira metade do século XX, encontrou nos espaços rurais brasileiros o ambiente propício para se perpetuar ao longo dos tempos (COSTA, 2014).

A palavra ‘lunário’ seria relacionada a um calendário que divide o tempo através das fases da lua. Já a expressão ‘perpétuo’, por sua vez, diz respeito ao pensamento de que os prognósticos relatados na obra seriam eternos para todos os reinos e províncias (MIRANDA, 2013). Nesse sentido, vale destacar o uso diversificado desse tipo de almanaque, conforme Almeida (2012, p. 4-5):

O Lunário contava o ano por luas. Começa tratando das divisões do tempo e do mundo. Mostra a importância dos quatro elementos e dos astros (signos, planetas, sol e lua). Dá ensinamentos sobre plantas, árvores, animais, e sobre a vida dos homens e dos povos em cada mês, e sobre todos os planetas. Fala dos quatro humores do corpo. Dá atenção especial às idades da lua, suas

conjunções com os signos do zodíaco e seus efeitos sobre o mar e sobre a produção dos mantimentos. Explica o que os signos têm a ver com o destino dos homens e das mulheres. Fala dos eclipses. Faz prognósticos sobre o tempo para todo sempre. Dá orientações práticas sobre purgas, sangrias e aplicação de ventosas. Dá explicações sobre saúde e doenças. Relata sinais de peste, de terremotos, de carestia; sinais de chuva, vento e seca. Ensina muitos remédios. Dedicou algumas páginas ao Responso de S. Antônio e ao Agnus-Dei. O Lunário já foi muito usado no Brasil. Ainda se encontram exemplares do lunário entre o povo. Foi o livro mais lido nos sertões do nordeste durante uns duzentos anos. Era um dos livros mestres para os cantadores populares, na parte que eles denominavam ‘ciência’ ou ‘cantar teoria’ gramática, história, doutrina cristã. É responsável por muitas frases curiosas, ditas pelo sertanejo, e que provêm de clássicos dos séculos XVI ou XVIII. O Lunário tinha para o sertanejo a força das ‘escrituras santas’.

As edições dos lunários eram anuais, sendo atualizadas com muita frequência a partir dos avanços científicos, considerando ainda as datas das ‘festas mudáveis’ que não se faziam em datas fixas no calendário anual. Dessa forma, o livro teve ao longo dos anos suas edições subsequentes atualizadas e ajustadas, retirando alguns equívocos e absurdos verificados posteriormente. É o que diz o texto “Advertência aos leitores”, de Antônio Coutinho, no que parece ser uma das suas últimas edições da obra de Jerônimo Cortez ([s.d.], p. 5-6):

O Lunário Perpétuo, impresso pela primeira vez há mais de duzentos anos, estava sendo um livro quase inútil para os desejosos de fazerem a computação dos tempos com acerto e exactidão. Os cálculos das luas novas e conjunções, cheias ou oposições e quartos crescentes ou minguantes, contidos no Áureo número ou Ciclo lunar do velho LUNÁRIO, andavam tão afastados da verdade, que víamos realizarem-se as fases do astro da noite em dias, horas, signos e graus diversos dos indicados por ele; resultava disto que as pessoas que se guiavam pelo seu cômputo, erravam a um tempo as luas e as festas mudáveis, colocando-as muitos dias antes ou depois daqueles em que elas deviam ter lugar. Além dos erros apontados notavam-se muitas faltas no velho LUNÁRIO, entre as quais mencionarei a Epacta, que tanto ensina a idade da Lua, quando entra cada um ano, e a quantos de cada mês ela deve ser nova, como indica os dias em que a Santa Madre Igreja estabelece as festas móveis; o Ciclo solar; as Letras do martirologio; a Indicação romana; e as festas fixas – coisas essenciais e necessárias para esclarecer e facilitar a computação dos tempos, assim na ordem civil como na religiosa. Enfim, não só as faltas referidas vão preenchidas, mas também os erros e absurdos, que se notavam no velho LUNÁRIO, foram emendados ou expurgados desta edição, que, além disso, vai acrescentada de muitas coisas, tanto para utilidade como recreio dos leitores e satisfação de quem as escreveu.

Ao longo dos anos as versões foram, portanto, sofrendo mudanças, alterações diante de temas diversos e curiosos, desde prognósticos meteorológicos até remédios caseiros, além

de assuntos vários, como horóscopos, doutrinas, dicas culinárias, jogos de cartas e jogos enigmáticos com as mesmas cartas; adivinhações, conselhos veterinários, nomes de estrelas, informações sobre os planetas, práticas agrícolas, entre outros assuntos vários.

Muito do que se publicou na versão original de 1594 se perdeu, fosse por uma adequação num processo de evolução das práticas e saberes, fosse por interferência da “Santa Inquisição”, a exemplo do que acontece com a edição de 1707. Segundo Almeida (2012, p. 41), a partir das observações de Sarrión Mora, a edição espanhola do Lunário de 1768 passou por um expurgo feito pela Inquisição, de forma que no ano de 1707, um dos seus pontos acabou censurado, o qual “recomendava defumar-se a casa com ‘romero’ para afastar os ‘espíritos imundos’”. O autor destaca que nas edições posteriores (1768, 1823, 1859 e na edição portuguesa de 1912) os usos do “romero” e de outras ervas foram excluídos.

Outras informações foram extraídas ao longo dos anos. Na edição de 1906, por exemplo, o livro ensinava uma simpatia para se conquistar a pessoa amada:

Leva-se um coração de boi, inteiro e cru, até o cruzeiro das almas de um cemitério. Ao cair da noite, o coração deve ser envolto em pano virgem e enterrado ao lado de alguma tumba próxima ao cruzeiro. Após o terceiro dia, o coração deve ser desenterrado; logo após deve-se pronunciar três vezes a seguinte frase: - O coração de fulano (nome da pessoa) será eternamente meu, como este coração de boi será agora. Feito isso, o coração deve ser inteiramente comido, da forma como estava ao ser desenterrado. É a garantia do amor eterno (SIMAS, 2013).

Não menos curioso é o que consta numa outra edição do mesmo livro, de 1921, no que seria uma orientação médica, como relata a escritora cearense Ana Miranda (2013):

Para tirar qualquer bicho que tenha entrado no corpo. Quando o bicho ou cobra entrar no corpo de alguma pessoa, que estiver dormindo, o melhor remédio é tomar o fumo de solas de sapatos velhos, pela boca, por um funil, e o bicho sairá pela parte de baixo: coisa experimentada.

Segundo Szesz (2008), foram muitos os almanaques que circularam no Nordeste brasileiro. É o caso do “Almanaque de Pernambuco”, de autoria de João Ferreira de Lima, lançado em 1936, tendo circulado até 1979; além das publicações “Almanaque do Nordeste Brasileiro”, de Manoel dos Santos; “Almanaque o Juízo do Ano”, de Manoel Caboclo e Silva; “Calendário Brasileiro”, de José Costa Leite; “Almanaque do Nordeste”, de Vicente Vitorino Melo; e o “Almanaque do Cariri”.

Os lunários foram, portanto, sendo atualizados, acrescentados, cumprindo a função de informar ao público em geral, leitores e não leitores, que garantiam os conhecimentos adquiridos através desses livros que circulavam na região e eram reproduzidos oralmente nas suas comunidades, de modo que as informações eram repassadas e, assim, mantidas através dos tempos.

Pensando na perspectiva das elaborações armoriais de criação, *Lunário Perpétuo* é, portanto, entre tantos outros exemplos possíveis, uma unidade de base popular encontrada para a reelaboração, recriação do disco *Lunário Perpétuo* e para música homônima presente no mesmo disco, de Antonio Nóbrega.

É nessa perspectiva que se desenvolvem os trabalhos em torno do Armorial, que ao serem elaborados, reelaborados e reescritos, parecem inacabados, possibilitando outras abordagens provisórias e momentâneas, uma espécie de prática instrumental, o que permite sua aproximação com a oralidade do texto. “Ele permanece ‘por essência’ aberto à retomada, à transformação pela escritura ou numa outra dimensão artística” (SANTOS, 1999, p. 291).

A obra armorial constitui-se, assim, numa espécie de grande mural, com fragmentos literários, visuais, e musicalidade presentes em todos os elementos. O grande arcabouço da obra armorial seria como a gola colorida de terbrim ou veludo que faz parte da indumentária dos caboclos de lança ou lanceiros do Maracatu, com as diversas atividades artísticas representadas pelas miçangas, vidrilhos e lantejoulas, todas bordadas e constituindo parte importante na peça como um todo. O processo de recriação das artes armoriais passa essa ideia de integração constante, com múltiplas direções e aponta a região Nordeste como portadora das bases necessárias, a partir da preservação e utilização de elementos dessa tradição. Seja na música, literatura, teatro, artes plásticas, tapeçaria, pintura, escultura, esse é o grande ganho da Arte Armorial, que ao longo de suas fases conseguiu reunir artistas de campos diferentes com um mesmo propósito (COSTA, 2011), tendo o espaço do Nordeste como foco para suas elaborações.

1.4 – Pintando o Nordeste: uma aldeia universal

O título acima é uma adaptação à frase “pinte bem a sua aldeia que você será universal”, do escritor russo Tolstói, utilizada por Suassuna por diversas vezes nas suas falas para demonstrar seu posicionamento, fosse em relação às influências estrangeiras ou em relação à valorização do Nordeste enquanto espaço para a elaboração das artes armoriais. O

Nordeste em si é também uma região em que se estabeleceram os artistas armoriais, como observa Santos (1999, p. 24):

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

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

Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade. Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes. [...] A tradição não só resiste à mudança como pertence a um contexto no qual há, separados, poucos marcadores temporais e espaciais em cujos termos a mudança pode ter alguma forma significativa. (GIDDENS, 1991, p. 44).

Para Suassuna, um Nordeste, portanto, visualizado enquanto espaço que manteve, ao longo dos tempos, características singulares, definidoras da cultura brasileira, tendo na cultura popular sua expressão mais autêntica. Percebida nos tocadores de rabeça e violeiros, cantadores, cordelistas, a cultura popular é considerada por Suassuna como sendo detentora da permanência dessas representações culturais, sendo possuidora de uma essência enraizada nas origens, definidora do caráter nacional. É no passado que o Armorial define os traços

dessa identidade cultural. E seria nessa volta ao passado, que o Nordeste, mais especificamente, o Sertão, estaria identificado como uma região rica, ampla e original, seja na preservação de costumes e traços antigos de um povo, ou ainda, na representação simbólica de resistência. (COSTA, 2007)

Pensamento compartilhado pelo escritor Antônio Callado e o diretor de teatro Luís Mendonça. O primeiro, ao se referir à obra *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna, considerava que a peça envolvia o público “num ambiente autêntico de infância, a infância talvez do próprio País, que é muito nordestino em sua essência” (CALLADO *apud* DIDIER, 2000, p. 72-73). Ou seja, o Nordeste acaba prevalecendo em relação às demais, estabelecendo-se um vínculo entre a região, a cultura popular e um passado que abriga a identidade nacional do país. Já o diretor de teatro Luís Mendonça (*apud* DIDIER, 2000, p. 73), nos anos 70, considerou que “se quisermos fazer um teatro realmente nacional, não podemos deixar de nos voltar para o bumba-meu-boi, as incelenças, o pastoril, o demônio, o cordel. Aliás, está mais do que na hora de se buscar a origem de nossa arte cênica e esta origem (...) está cada vez mais, apenas no Nordeste”.

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

Vale verificar o caráter movediço atribuído ao termo Sertão, como verifica Orecchioni (*apud* SANTOS, 1999, p. 66):

No início do século XVII, a região de Paudalho, Glória e Vitória, nos confins da Capitania de Pernambuco podia ser considerada como ‘sertan muito remoto’, embora situada a umas dez léguas do litoral: relatividade da noção de distância, em função da época, das condições de acesso, de povoamento etc; mas em 1810, um decreto da Coroa criava a Comarca do Sertão que abarcava os territórios situados a oeste de uma linha passando por Cimbres e seguindo o São Francisco até Carinhanã: o Sertão, em dois séculos, tinha ‘oficialmente’ recuado de cerca de 200 km em relação ao Recife. A designação varia, portanto, historicamente, segundo o avanço da

‘civilização’. Quando a paisagem humaniza-se deixa de ser, pelo menos para os seus habitantes, o verdadeiro Sertão. No livro *Le globe sous le bras*, publicado em 1936, Luc Durtain afirma ter ouvido uma fórmula que causa estranheza: ‘Nunca se chega ao Sertão, porque quando se pode respirar em algum lugar, já não é mais Sertão.’

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

É o caso de verificar trabalhos espalhados geograficamente, mas espelhados na proposta armorial de criação, a exemplo do lançamento d’*A Guerra do Reino Divino* (1976), em Brasília - DF, um trabalho em história em quadrinhos de Jô Oliveira baseado no *Romance d’A Pedra do Reino*, que seguia de perto as propostas da gravura e da pintura armoriais. Outro trabalho que seguia as orientações do Armorial e que também ultrapassava as fronteiras da região diz respeito ao lançamento do elepê *A Fantástica Viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira* (1977), do mineiro Renato Andrade²⁴ (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 93).

Nessa perspectiva, deve-se atentar para um aspecto importante, presente na elaboração das artes populares, que diz respeito à questão da memória. Tal aspecto se estabelece numa relação até certo ponto “ingênua” entre narrador e ouvinte, como afirma Walter Benjamin (1985, p. 210).

Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.

²⁴ A apresentação do disco ficou por conta do maestro Guerra Peixe, que classificou a obra como sendo “armorial mineira”, o que não teria sido a opinião do violonista Cussy de Almeida por considerar inexistente o armorial em Minas Gerais (CARDOSO, 2012). Tais questões implicam em um dos movimentos descontínuos em relação ao armorial na atualidade, como será observado ao longo do trabalho.

Trata-se, portanto, de um elemento constitutivo da identidade social, que tem influência direta nas interpretações, atitudes, gestos e pensamentos apresentados a partir dos grupos e doutrinas a eles pertencentes, nos quais os indivíduos estão inseridos. Coube à memória, portanto, a preservação dessas características que mantêm-se por muito tempo vivas, muitas vezes, porém, no anonimato (COSTA, 2007). Vejamos o que dizem os versos do poeta Manoel Florentino Duarte, no seu cordel *É um pouco de tudo da Puizia Matuta* (apud FUNARI, 1989, p. 15): “O cofre da minha memória / é grande subterrâneo / não há quem calcule os versos / que se acumulam no meu crânio / é mais do que o volume / da água do Mediterrâneo//”.

O escritor e poeta Bráulio Tavares, no seu livro *Contando história em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil* (2005, p. 106) considera que

no mundo da literatura oral, não existe ‘a’ versão oficial. Não existe original: tudo é cópia. Como tudo é feito na base da memória, cada versão é diferente da anterior. É raro que se encontrem duas versões exatamente iguais; mas não importa. Cada uma é tão legítima quanto as outras. Quando alguém conta uma história extraordinária numa sala de visitas, ou uma história de fadas junto à cama de uma criança, ou uma lenda folclórica diante de um auditório cheio de alunos, não está preocupado em saber se essa história está sendo contada ‘exatamente como é’. Ela é aquilo que está sendo naquele momento. Sua forma é a que aquele narrador lhe dá naquele instante; ela existe apenas para as pessoas que estavam ali, naquele momento.

É o que afirma certamente Alfredo Bosi (2001, p.35), ao dizer que “a memória extrai de uma história espiritual mais ou menos remota um sem-número de motivos e imagens, mas, ao fazê-lo, são os seus conflitos do aqui-e-agora que a levam a dar uma boa forma ao legado aberto e polivalente do culto e da cultura”.

O aspecto da oralidade, portanto, apresenta-se como um elemento primordial na concepção armorial. Seguindo os estudos de Paul Zumthor, no seu *Introdução à poesia oral* (1997), tal elemento exerce um papel preponderante na manutenção de determinadas práticas, de modo que “toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem” (ZUMTHOR, 1997, p. 27). É o que aponta certamente Giddens (1991, p. 44) ao perceber as culturas tradicionais enquanto espaço da perpetuação e manutenção da experiência de gerações, numa maneira de “lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do

passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes”.

Um caso emblemático pode ser percebido a partir da obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, marco na história do teatro brasileiro. A peça se caracteriza como uma obra popular, elaborada a partir de temas multisseculares fornecidos ao autor pelos folhetos. O primeiro ato se baseia em *O enterro do cachorro*, fragmento do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, que conta o episódio do cachorro morto, cujo dono destina uma quantia em dinheiro para que o enterro do animal seja feito em latim, o que dá origem a uma série de trapalhadas na classe clerical. Essa história do testamento do cachorro se baseia num conto popular de origem moura que, segundo o próprio Suassuna, teria chegado pela Península Ibérica por intermédio dos árabes do norte da África.

O segundo ato é inspirado na *História do cavalo que defecava dinheiro*, também de Leandro Gomes de Barros, que mostra o episódio do gato que “descome” moedas e o da falsa ressurreição dos personagens ao som do instrumento mágico, depois da chegada do cangaço, tendo à frente Severino de Aracaju, chefe do bando. E o terceiro e último ato, que narra o julgamento dos personagens no Céu e a intercessão piedosa de Nossa Senhora, a “Compadecida”, correspondem ao folheto *O castigo da soberba*, auto popular anônimo. Os textos estão presentes na tradição popular nordestina e procuram recuperar e reproduzir elementos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa. Dessa forma, a história do *Gato que descome dinheiro*, se origina no *Cavalo que defeca dinheiro*, que, por sua vez, já seria originado em clássicos da literatura universal, como *A Galinha dos Ovos de Ouro* ou *João e o Pé-de-Feijão* (COSTA, 2011).

Tais aspectos fazem parte do processo de criação da arte armorial, tendo o folheto um espaço privilegiado e prioritário, o que poderá ser verificado desde uma frequência quanto ao uso do termo armorial, até as mais diversas elaborações armorialistas, presentes em trabalhos variados, nos diferentes campos da arte.

1.5 – Elaborações armoriais

Como já exposto, ao colocar o folheto enquanto elemento essencial para a formalização da cultura brasileira por unir desde o uso das formas poéticas do romanceiro popular nordestino, juntamente à recriação de temáticas extraídas desse contexto, e à perspectiva de integração das artes, as elaborações armoriais seguiam no sentido de

convergência entre os artistas, num processo constante de apropriação e reapropriação em torno das obras, o que dificulta, inclusive, pontuar mais precisamente o início do que seria uma estética armorial.

É o que pode ser verificado nos diversos escritos, quando o próprio Ariano Suassuna é questionado sobre as origens do Movimento Armorial. Suas respostas voltam no tempo e encontram os primeiros registros em suas poesias, quando, ainda em 1946, aos dezenove anos, Suassuna publicava seus primeiros poemas, já em contato com os trabalhos de Francisco Brennand, José Laurenio de Melo e Hermilo Borba Filho. Por outro lado, estudiosos da obra do escritor consideram que a sua trajetória em direção ao armorial se estabelece em torno do que seria a “fase de escritura teatral”. Argumento que é contestado pelo escritor Newton Júnior (1999), ao expor o papel essencial da poesia de Suassuna em direção a esse amadurecimento estético que iria resultar no seu projeto armorial.

De fato, antes do lançamento do próprio movimento, Suassuna já teria feito uso da palavra armorial “enquanto adjetivo” em pelo menos três momentos, não por acaso, em três poemas. O primeiro deles em 1950, quando escreveu um martelo agalopado chamado *Canto Armorial*; o segundo poema data de 1961, presente numa antologia organizada por Edilberto Coutinho, tendo como título *Canto Armorial ao Recife, Capital do Reino do Nordeste*; e no ano de 1963, no *Poema de Arte Velha*, publicado no Jornal do Commercio do mesmo ano, no qual, ao contrário dos dois poemas anteriores, a palavra armorial deixa o título para se fazer presente na primeira estrofe do poema, quando Suassuna faz referência ao poeta Francisco Bandeira de Mello (SUASSUNA, 1999, p. 239-240):

Bandeira, Poeta-cortesão,
 Bandeira, poeta Armorial!
 Ó claro bardo provençal,
 de galo, Peixe e hierofante,
 de Fauno bêbado e bacante,
 do sal do Mar, do Sol do mal.
 [...]

Se no plano da poesia as referências ao armorial surgem vinte anos antes do lançamento oficial do Movimento, no teatro, através do TEP, Suassuna, juntamente aos

integrantes do grupo liderado por Hermilo Borba Filho, já apontava o caminho dos seus trabalhos. Desse modo, tanto no plano literário quanto no teatral, os trabalhos voltam-se para a cultura popular nordestina como base para as elaborações armoriais.

Sendo o armorial evocado já nas suas primeiras poesias e projeto que perpassa toda a sua trajetória, seja artística, política ou enquanto produtor cultural, coube a Suassuna o papel central de estabelecer relações e aproximações entre artistas e obras, o que no campo literário se constituiu nas gerações de 1945 e de 1965²⁵.

Entre esses dois grupos, o fato de a geração de 1945 ter sua atuação mais fecunda realizada através do teatro, com as elaborações em torno do TEP e a atuação de vários grupos teatrais, tendo seu êxito maior, talvez, com o sucesso internacional alcançado com o *Auto da Compadecida* (1955). Por outro lado, a geração de 1965 acaba que se fazendo presente muito mais através da poesia.

Sobre o *Auto da Compadecida*, Suassuna (2007, p. 2) afirma que

Depois que Hermilo foi para São Paulo, fui convidado para dar um curso de teatro no Ginásio Pernambucano. Os alunos então me pediram para escrever uma peça para eles fazerem como trabalho de conclusão. Ao mesmo tempo, o *Gráfico Amador* me encomendou uma peça em um ato. Ela não precisava ser grande porque a prensa deles era manual, então a composição era feita à mão. Aí eu me lembrei de um dos folhetos que eu tinha lido entre os livros de Leonardo Mota, chamado *O testamento do cachorro*, então resolvi fazer uma peça baseada nele. Acontece que eu tomei gosto e ao invés de fazer uma peça em um ato eu fiz uma em três atos. Foi *O auto da compadecida*. Meus

²⁵ Como observa Santos (1999, p. 23), a partir dos registros presentes na 3ª edição do livro *Roteiros do Recife*, de Tadeu Rocha, sobre a geração de 65, a mesma mantém relações amistosas com as gerações que a precederam. É o caso da geração de 1945 e, ainda, a geração de 1923, que caracteriza a origem do Movimento Regionalista e Tradicionalista do Nordeste. No caso da geração de 1923, segundo Santos (1999), sua interferência reside no fato da influência que alguns dos membros dessa geração tiveram no cenário intelectual do Recife dos anos 70, principalmente, através da figura do sociólogo e escritor Gilberto Freyre, um dos responsáveis pela conscientização do aspecto regional de poetas e escritores mais jovens. A geração de 1945, por sua vez, apesar de percebida pelo próprio Gilberto Freyre como uma espécie de continuação do que foi o Movimento Regionalista, contou com muitos talentos que se organizaram em torno de dois outros personagens protagonistas: Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. A respeito de ser essa fase uma continuidade do Movimento Regionalista e Tradicionalista, Suassuna considera que os regionalistas, sendo também tradicionalistas, ajudavam na medida em que se opunham aos modernistas, considerados por ele como sendo de “origem cosmopolita” e com uma “artificial preocupação vanguardista” (SUASSUNA *apud* SÔNIA RAMALHO, 2015), mas se afastavam quanto a uma abordagem neo-naturalista, que teria sido a linha seguida por todos os romancistas do Regionalismo. Para Santiago (1974, XIV), em “Suassuna não existe a intenção de fazer um levantamento artístico-sociológico da região nordestina, dentro dos moldes da escola naturalista, mas antes busca ele uma recriação poética do Nordeste através dos textos do romancista popular, graças aos folhetos da literatura de cordel”. Tomando o espaço do Nordeste enquanto referência, Santos (1999, p. 24) sentencia: “[...] apesar de originários de uma região geograficamente delimitada e que se constitui em tema privilegiado, os armorialistas não são regionalistas”. Para ela, “o Movimento Armorial nasce, nesse tempo e nesse espaço, quando a busca de uma poética, de um modo criativo novo, apoia-se na cultura popular para promover a imagem de uma nova literatura, de uma nova arte brasileira”.

alunos não acertaram encenar e nem eu dirigir. Aí a gente desistiu. Quando é um dia, Luiz Mendonça e Ilma vieram pedir para eu dar a peça para eles e José Pimentel, que fizeram sob a direção de Clênio Wanderley. Eles fundaram então um grupo chamado Teatro Adolescente do Recife. Foi esse grupo que estreou *O auto da compadecida*. O teatro estava às moscas. No primeiro dia, encheu só a metade das cadeiras de baixo. No segundo, metade da metade. No terceiro, a gente retirou por falta de público. Então nós fomos ao Rio e estreamos lá no dia 25 de janeiro de 1957. Eu casei no dia 19 e depois viajei para [sic] Rio para assistir a estréia [sic]. Depois daí, imediatamente me pediram para editar. Foi minha primeira peça editada.

Fruto dessa apresentação durante o I Festival de Amadores Nacionais, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro, *O Auto da Compadecida* foi premiado com a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, sendo editada posteriormente, como atesta o próprio Suassuna na citação anterior.

Apesar desse entendimento da geração de 45 enquanto um grupo com elaborações mais centradas em torno do teatro, nomes como os dos artistas plásticos Francisco Brennand e Gilvan Samico fazem parte dessa geração, evidenciando o papel central das artes plásticas no movimento desde suas primeiras elaborações, o que pode ser constatado a partir das xilogravuras dos folhetos e sua utilização como base para as formulações armorialistas. Dessa forma, tanto Brennand quanto Samico estabelecem uma relação estreita com elementos populares ao fazerem uso de gravuras que refletem esse mesmo contexto, numa apropriação percebida a partir do achatamento dos traços, a figuração estática, utilização de cores fortes e puras relacionando com a temática do romancista, presente seja nas xilogravuras, nas serigrafias ou nas pinturas.

No que diz respeito ao universo de Brennand, Suassuna (*apud* QUEIRÓZ, 1966, p. 294) pontua que

[...] revela uma identificação natural entre o sangue do artista e a linguagem cultural brasileira, formada pela confluência e pela fusão da raiz barroca e da raiz popular. Foi, aliás, do floral brennandiano, de seus santos guerreiros entremeados por folhagens e frutos, de seus animais brasileiros recriados, num desenho linear, tosco e vigoroso, de sua pintura achatada e de cores puras, de sua colocação arbitrária e não realista das figuras no espaço, de seu traço propositadamente grosseiro, popular e brasileiro, da pintura épica de seus murais de Cerâmica, que surgiu muita coisa que anda hoje por aí, imitada ou desvirilizada, mas ainda assim, dando um testemunho da força e da vitalidade da origem.

O caráter emblemático da arte armorial predomina na descrição acima feita por Suassuna e faz do trabalho de Brennand uma referência, apesar das contestações de alguns que considerariam seu trabalho vanguardista e singular, o que impediria sua associação ao Movimento Armorial. Independentemente dessa questão da filiação, as obras de Brennand ocupam um espaço especial na galeria armorial e fazem dele uma influência importante, a ponto de ter obras suas presentes nas duas primeiras exposições da arte armorial.

Não menos importante são as observações de Suassuna sobre a influência da obra de Samico frente às ideias em torno da pintura armorial. Para Suassuna (1974, p. 21-23)

Seu segredo consistiu apenas em o gravador voltar certos processos que os novidadeiros julgavam esgotados; em voltar ao uso do material mais puro, nobre e primitivo da Gravura – a madeira; em regressar a suas raízes, recriando, com grande liberdade e imaginação, o espírito e as formas da Xilogravura do seu Povo; em contornar as figuras de um limpo traço negro, que se destaca nos puros espaços brancos, por entre massas negras e tramas delicadamente interpostas, e toques de vermelho, verde, azul ou amarelo, que a Gravura popular não usa mas que ele fez muito bem em introduzir para recriá-la. À primeira vista, parece fácil, mas quem fizesse essa apreciação superficial demonstraria apenas que é incapaz de invenção, que nunca experimentou, por dentro, o que é a áspera e complexa escalada em direção à Beleza.

Se Brennand e Samico dão novos contornos e exercem influência decisiva nas bases armoriais então em curso pelo seu criador Ariano Suassuna fazendo parte do que passou a ser conhecida como Geração de 45, a Geração de 65 revelou-se, principalmente, atraída pela poesia, com a presença de nomes como Marcus Accioly, com seus livros *Cancioneiro* (1968) e *Nordestinados* (1971); Maximiano Campos, com os seus *As emboscadas da sorte* (1971) e *As sentenças do tempo* (1973); Ângelo Monteiro, em *A(r)morial de um caçador de nuvens* (1971) e *O inquisidor* (1975); e Janice Japiassu, nos seus livros *Canto amargo* (1968) e *Sete cadernos de amor e de guerra* (1970).

Segundo Gaspar (2013), a primeira referência à Geração de 65 surgiu num breve artigo escrito para o jornal *Diário de Pernambuco* pelo geógrafo e historiador Tadeu Rocha. A referência a esse grupo teria sido verificada posteriormente na quarta edição do livro *Roteiros do Recife: Olinda e Guararapes* (1970), do próprio Tadeu Rocha (*apud* GASPAR, 2013, s/p): “[...] A mais nova geração literária da metrópole do Nordeste – a geração de 65 –

reflete na poesia as grandezas e misérias, belezas e fealdades, alegrias e dores desta enorme cidade tropical [...]”.

Sobre essa geração, Gilberto Freyre (1975, p. 5), em artigo publicado no jornal *Diário de Pernambuco*, considerou que

[...] O que se tem dito da geração brasileira – especialmente da pernambucana de 1945 – pode-se dizer da que – considerando já promessas definidas – vinte anos depois dela, está começando a marcar na vida cultural do nosso país – particularmente de Pernambuco – o impacto de uma nova presença excepcional. Essa geração a definir-se como excepcional é a que um estudioso idôneo de coisas brasileiras, em geral nordestinas ou pernambucanas em particular – o geógrafo-historiador Tadeu Rocha, do Recife, já classificou como de “65”. Isto é de 1965. [...] começa a realizar-se, ou a definir-se, como geração que já se faz notar pela afirmação de jovens expressões de valores tanto literários como não-literários ou trans-literários. [...] Mais do que artística ou mais do que literária, é como está começando a se revelar a Geração de 65. Nela, ao lado de escritores literários [...] vem seguindo ensaístas, políticos, sociólogos, economistas [...].

Numa atuação mais contundente, deve-se verificar que a Geração de 65 teve em seu favor um campo mais amplo para exposição de suas obras, a exemplo dos suplementos literários dos principais jornais de Recife, o *Jornal do Commercio* e o *Diário de Pernambuco*, suplementos esses que desempenharam um papel decisivo na revelação de jovens poetas e escritores; além das possibilidades editoriais, como a revista de bolso *Lírica*, a revista *Estudos Universitários*, editada pela UFPE; ou, ainda, a própria editora Imprensa Universitária, responsável pela publicação de vários livros dessa geração.

1.5.1 – A dança armorial

A preocupação de Ariano Suassuna em realizar um espetáculo total nos mais diversos campos artísticos é visível ao longo do seu projeto armorial. No campo da dança essas questões também são percebidas, tendo os primeiros registros já no ano de 1959, ocasião em que Suassuna escreve uma história intitulada *Os medalhões* para uma música de Guerra Peixe. Para o espetáculo, realizado no Teatro Santa Isabel no mês de novembro, a coreografia ficou por conta da professora de balé Ana Regina, com as bailarinas Eliane Isis Vieira, Elvira Amorim e Sílvia Suassuna nos papéis principais. No entanto, o próprio Suassuna já apontava

ali para o longo caminho a ser percorrido para formar o que seria a dança armorial (SUASSUNA, 1974).

De forma mais sistemática, a segunda experiência no campo da dança só seria realizada entre os anos de 1975 e 1976, quando Suassuna funda, juntamente com a professora de balé Flávia Barros, o *Balé Armorial do Nordeste*. A iniciativa, no entanto, ficou na primeira montagem do grupo, com o espetáculo intitulado *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*.

O objetivo de Ariano Suassuna em relação ao Balé Armorial do Nordeste era dar continuidade com a montagem de novos trabalhos e aprofundamento da busca de uma linguagem de dança brasileira erudita, porém o grupo, por motivos diversos, dissolveu-se, impossibilitando que essa pesquisa se desenvolvesse nesse caminho (MARQUES, 2008, p. 184).

Com música do repertório do Quinteto Armorial, a iniciativa agradou ao público presente, mas não obteve o mesmo reconhecimento da crítica, recebendo observações desfavoráveis de especialistas e do próprio Suassuna quanto a concepção do espetáculo: “Houve uma superposição errada, falsa. Ficou parecendo uma cobra de duas cabeças” (OLIVEIRA, 1991, p. 139). A cobra de duas cabeças a que Suassuna se refere diz respeito a um caráter de não completude entre os elementos dentro do espetáculo, já que se tratava de dois universos distintos, do balé clássico e das danças populares.

Para compreender o pensamento de Suassuna é preciso perceber em que dimensão essa junção entre um balé clássico e o universo das danças populares pode ser conduzido, visto que esse período da dança armorial se faz também experimental no tempo e no espaço, uma vez que os passos no campo da dança eram mais lentos, sem o mesmo amadurecimento da música e das artes plásticas, por exemplo. As referências de Suassuna no campo da dança caminhavam no sentido do que já realizavam outras companhias de dança do Senegal ou da Índia e serviam de base para compreender de forma mais clara o objetivo do que seria a dança armorial num momento ainda experimental para esse campo das artes. “[...] trata-se de colocar a técnica tradicional a serviço da Dança nacional com a qual sonhamos – dionisíaca por um lado, hierática por outro, total, de festa, celebrativa e sagratória, na linha dos nossos extraordinários espetáculos populares” (SUASSUNA *apud* SANTOS, 1999, p. 45).

Antes de se desfazer o Balé Armorial, em 1977 Suassuna cria então o *Balé Popular do Recife* a partir do *Grupo Circense de Dança Popular*, que coordenado por André Madureira, então com 25 anos, passa a realizar um trabalho profundo de pesquisa e reelaboração cênica das danças, músicas e folguedos populares²⁶. A substituição do nome do grupo aconteceu após a realização do espetáculo *Brincadeiras de um circo em decadência*, trabalho esse em que são explorados o frevo, o maracatu, o pastoril e uma sequência de passagens com diferentes folguedos. A partir daí, o grupo foi convidado, em 1981, para representar o Estado de Pernambuco no *Projeto Mambembão*, percorrendo todo o país com reconhecimento entusiasmado do público, até ser contratado pelo Centro de Convenções de Pernambuco para fazer apresentações quinzenais (OLIVEIRA, 1993).

Apesar do sucesso obtido pelo grupo, questionamentos de Suassuna quanto ao caminho escolhido, desde os treinamentos até a concepção estética, fazia com que se questionasse a própria relação do grupo com projeto armorial. As dúvidas do criador do Movimento Armorial em relação ao trabalho do grupo podem ser percebidas em depoimento publicado no *Diário Oficial* em maio de 1977 (*apud* MARQUES, 2008, p. 214):

[...] Entre os defeitos e dificuldades, reconhecemos que os integrantes do Balé Popular precisam se corrigir de um certo amadorismo e de uma falta de preparo. Além do mais, eles têm que partir do nada. As qualidades já evidentes são a grande estabilidade emocional e de personalidade do elenco do Balé Popular, integrado por 14 pessoas. Eles têm entusiasmo, são modestos, talentosos e estão conscientes de que o trabalho do grupo é experimental e que ainda estamos longe do que pretendemos alcançar.

Apesar dessas questões, são muitas as aproximações entre os ideais armoriais e o *Balé Popular do Recife*, como atesta o próprio coordenador do grupo André Madureira ao considerar que “[...] nós somos da mesma idéia de que a cultura brasileira tem que partir da cultura popular do povo, da sabedoria do povo. Da maneira recriada, da maneira estudada (*apud* MARQUES, 2008, p. 219).

Questionamentos a parte, o *Balé Popular do Recife* continuou com suas realizações com a montagem dos espetáculos *Prosopopéia: um Auto de Guerreiro*, em 1978, e na sequência o espetáculo *Nordeste: a Dança do Brasil*, se consolidando até hoje como uma

²⁶ Para a realização do trabalho de pesquisa, o grupo contou com a supervisão de três membros do Conselho Municipal de Cultura: Antonio Carlos Nóbrega, Antônio José Madureira e Bérison Queiroz.

referência no campo da dança com resultados significativos, que vão do cenário profissional de dança em Recife até o trabalho de difusão das danças populares entre o final de década de 80 e início dos anos 90.

Já em 1997, aproximadamente vinte anos após a criação do *Balé Armorial do Nordeste* e do *Balé Popular do Recife*, Ariano Suassuna ajuda a criar o *Grupo Grial*, com o objetivo de elaborar uma linguagem para uma possível dança armorial. Passados mais de quinze anos de sua criação, o *Grial* continua realizando um trabalho de pesquisa voltado para a formação de uma dança brasileira erudita baseada nos elementos da cultura popular, sob a direção da coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo. Dessa forma, o grupo se define como “um grupo contemporâneo de dança pertencente, também, ao Movimento Armorial” (GRUPO GRIAL DE DANÇA, 2013). A identificação com as bases do armorial são tomadas como uma preocupação estética e influenciaram decisivamente na carreira de Maria Paula Costa Rêgo, como afirma ela própria em depoimento concedido ao jornal *Diário de Pernambuco* em junho de 2007, num encarte especial sobre a vida e obra de Ariano Suassuna:

Costumo dizer que minha história com Ariano tem duas partes. A primeira aconteceu na adolescência através da amizade com Mariana, uma de suas filhas. Nesse momento, conheci o pai (que logo adotei para mim), compreensivo, contador de casos e, apesar de ser o centro de todas as atenções, era um homem discreto e de uma palavra só. A segunda ocorreu anos depois quando já nem morava mais no Brasil. Deparei-me com o artista. Foi em 1989, quando li pela primeira vez o *Romance d'A Pedra do Reino*. Estava trabalhando na Tunísia e um conhecido brasileiro me trouxe um velho exemplar para eu ler. Todos os dias a leitura daquelas páginas me dava um enorme prazer. Havia algo nelas de grandioso e belo que me faziam sentir brasileiro e além. Faziam-me grande. Essa relação que estava sendo tecida entre eu e o livro não era uma cumplicidade de cenários e sim uma cumplicidade de sentimentos, pensamentos e símbolos. Era tão universal ao mesmo tempo que específico! Essa leitura dirigiu meus olhos de volta a Ariano e iniciou uma cumplicidade estética que dura até nossos dias. Não somente as obras de Ariano me inspiraram na busca por uma linguagem de Dança Armorial, mas seus textos e entrevistas também. Pelo contexto em que o *Romance d'A Pedra do Reino* caiu em minhas mãos e sua perfeita alquimia entre popular e erudito é o que mais me influencia enquanto criadora (MARIA PAULA, 2007).

Ao longo de sua existência, o grupo realizou uma série de trabalhos demonstrando sua preocupação com as bases armoriais, a exemplo do espetáculo de estreia *A Demanda do Graal Dançado*, em 1997; e dos espetáculos *Auto do estudante que se vendeu ao diabo*, em

1999; *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*, no ano de 2000; e *Ilha Brasil-Vertigem*, em 2006, segunda parte de uma trilogia com o qual recebe o prêmio *Funarte de Dança Klauss Vianna* e o *Prêmio Especial no Janeiro de Grandes Espetáculos* (GRUPO GRIAL DE DANÇA, 2013).

Outras experiências no campo da dança apontam para um certo caminho percorrido pelo Movimento Armorial na disseminação dos ideais de uma possível dança armorial, a exemplo dos grupos *Vias da Dança* (Recife), com o espetáculo *Pernambuco do Barroco ao Armorial*, em 1998; e a companhia de dança *Ballet Stagium* (São Paulo), com a montagem *Stagium Dança o Movimento Armorial*, em 2002.

Além desses, outros grupos foram criados ao longo desses anos, como o *Grupo Folclórico Cleonice Veras*, *Grupo de Danças da Fundação Guararapes*, *Grupo de Danças Folclóricas Raízes*, *Grupo Cênico Liberdade*, *Grupo África Brasil*, *Balé de Cultura Negra do Recife*, *Balé de Arte Negra de Pernambuco* (SANTOS, 1999), além do grupo *Balé Brasília*, como desdobramento do *Balé Popular do Recife*. Se não estão ligados diretamente ao projeto armorial, essas realizações mostram a atualidade das propostas do movimento, uma vez que, embora localizadas, implicam numa reflexão em torno de um trabalho de transposição e/ou reelaboração das danças populares.

Uma outra referência importante no que se refere à realização de uma dança com traços de uma armorialidade possível, como apontam vários pesquisadores, é o artista Antonio Carlos Nóbrega. Por outro lado, numa outra direção, apontamos aqui para as discontinuidades dentro do trabalho de Nóbrega em relação ao projeto armorial. Nesse sentido, o artista inaugura um outro espaço a partir do espetáculo *Húmus* ao promover novos diálogos com referências nunca antes experimentadas pelos artistas armoriais, o que anuncia, por um lado, um caminho próprio do artista, contrariando até certo ponto à ideia de filiação quase que exclusiva ao armorial, como preferem enquadrar algumas abordagens mais essencialistas. Numa outra perspectiva, o artista, que teve originalmente um impulso para sua formação no universo popular através do armorial, ao estabelecer uma outra relação, para além dessas bases mais essencialistas da estética armorialista de criação, acaba por inaugurar um outro estágio do movimento, o que passamos a conceber como o pós-armorial, como será observado de forma mais detalhada ao longo do presente estudo.

1.5.2 – A música armorial

De todas as disciplinas artísticas, a que evoluiu mais rapidamente e contribuiu decididamente para o crescimento do Movimento Armorial foi a música. Os primeiros trabalhos ditos armoriais nesse campo artístico datam de 1959, mesmo Suassuna considerando que desde o ano de 1950 essa atividade já vinha sendo estruturada a partir de artigos e reflexões. Na verdade, são de 1959 os primeiros trabalhos de artistas que contribuíram diretamente com o movimento, como é o caso de Guerra Peixe, que compôs *Galope*; Capiba, com uma peça intitulada *Sem Lei Nem Rei*, mesmo título de um dos romances de Maximiliano Campos; além de nomes como Jarbas Maciel, Cussy de Almeida e Clóvis Pereira, que juntos compuseram um cavalo-marinho baseado em temas populares registrados a partir de trabalhos de pesquisa realizados pelo DEC. Juntamente ao jovem compositor Sebastião Vila Nova e aos pesquisadores Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade, esses nomes formam o que seria o primeiro grupo com trabalhos relacionados aos postulados armoriais na música (SANTOS, 1999).

De forma mais sistemática, pode-se apontar como marco inicial na música armorial o quinteto fundado em 1969 por Ariano Suassuna. Com uma estrutura baseada no “terno” de Mestre Ovídio, composto por dois pífanos e duas rabecas, a primeira experiência armorial no campo da música contava com “duas flautas – por causa dos dois pífanos do ‘terno’ – um violino e uma viola-de-arco – por causa das duas rabecas – e percussão, por causa da ‘zabumba’” (SUASSUNA, 1974, p. 57). Integravam essa experiência no campo da música Cussy de Almeida, no violino; Jarbas Maciel, na viola; José Tavares de Amorim e Rogério Pessoa, nas flautas; e José Xavier, na percussão.

Esse primeiro Quinteto, no entanto, não atendia aos anseios de Suassuna. Além da exclusão dos “instrumentos rústicos” por “instrumentos refinados”, ainda se fazia o uso da bateria em vez da “zabumba”, para a percussão. Outro aspecto que não satisfazia Suassuna era a ausência da viola sertaneja, considerada por ele fundamental e que, vez por outra, era suprida quando, a convite de Jarbas Maciel e Cussy de Almeida, o violonista Henrique Annes procurava, com o violão, preencher a falta da viola dos cantadores (COSTA, 2007).

Já em 1970, paralelamente às atividades do Quinteto, o violonista Cussy de Almeida, no âmbito do Conservatório de Música de Pernambuco, do qual era diretor, funda a Orquestra Armorial de Câmara, incorporando os membros do Quinteto e que, por sugestão do próprio Cussy a Suassuna, participou do lançamento oficial do Movimento ocorrido com a Orquestra

e não com o Quinteto, como já mencionamos anteriormente. As atividades, então, ficaram divididas. Enquanto a Orquestra encarregava-se da execução das músicas, com os membros do Quinteto integrados a ela, Suassuna continuava supervisionando o trabalho dos músicos e encomendando as partituras para a Orquestra.

Dessa experiência na música ficou um primeiro registro em disco, lançado em 1974 e reeditado em 1982, sob a regência do maestro Cussy de Almeida, com capa e texto de apresentação de Ariano Suassuna. Intitulado *Orquestra Armorial*, o disco inclui as músicas *Mourão e Galope*, de Guerra Peixe; o primeiro movimento de *Sem Lei nem Rei*, de Capiba; *Ciranda Armorial e Pifanos em dobrado*, de José Tavares de Amorim; *Terno de Pifanos*, de Clóvis Pereira; *Repentes*, de Antônio José Madureira; além da faixa de abertura do maestro Cussy de Almeida, que participava também com as composições *Aboio*, *Kyrie* e *Nordestinados*.

Depois desse primeiro disco, a Orquestra Armorial, também sob a batuta do maestro Cussy de Almeida, lançou os discos *Chamada* (1975), *Gavião* (1977) e o volume 4 (1978). A Orquestra Armorial teve ainda outros dois registros subsequentes, o volume 5, regido por Henrique Gregori, e o CD *Orquestra Armorial* (1994). Compõe a discografia da Orquestra a obra *Grande Missa Armorial* (1982), também regida por Cussy de Almeida (P.Q.P. BACH, 2013).

Um aspecto importante que deve ser verificado no que se refere à concepção da Orquestra Armorial²⁷ é que mesmo sendo a pesquisa das tradições populares a base para as experimentações da música armorial, a Orquestra não incorporava instrumentos de cunho popular, como explica o próprio Cussy de Almeida (2000, p. 111):

a idéia inicial minha, do Suassuna, do Clóvis Pereira, do Guerra Peixe, era a utilização de certos instrumentos mais característicos da cultura popular, como a rabeça, através de instrumentos clássicos da cultura européia. Até hoje, nenhum luthier conseguiu explicar por que duas rabeças populares, feitas da mesma madeira, nunca têm o mesmo som e a mesma tonalidade, ainda que afinadas exatamente iguais. Isso nos levou a utilizar o violino e a viola para representar essas duas rabeças.

²⁷ Sob a regência do maestro Cussy de Almeida, integravam a Orquestra Armorial os músicos Birgitta Fassi Fihri, Ricardo Bussi, Benjamin Wolkoff, Cristina Bussi, Samuel Gegna e o próprio Cussy de Almeida, nos violinos; Frank Musick e Emilio Sobel, nas violas; Mariza Johnson e José Carrion, nos violoncelos; Sílvio Coelho, no baixo; José Tavares de Amorim e Ivanildo Maciel da Silveira, nas flautas; José Gomes, no cravo; Henrique Annes, no violão e viola nordestina; José Xavier da Silva, no berincelo (caracterizado como uma espécie de mistura entre o violoncelo e o berimbau); José Xavier da Silva, Antônio Revorêdo, Geraldo Fernandes Leite e Edilson Nóbrega da Silva, na percussão (SANTOS, 1999).

Enquanto Cussy de Almeida preocupava-se mais com a unidade do som da Orquestra, Suassuna, a exemplo da experiência anterior com o Quinteto, acreditava que os instrumentos populares deveriam estar presentes na música armorial, dando-lhe uma característica mais próxima da realidade nordestina. Esse ponto de vista de Suassuna resultaria em discordâncias dentro do próprio movimento, tendo como consequência a formação de um segundo quinteto.

Fundado por Suassuna, o novo quinteto visava contemplar os anseios do criador do Movimento quanto a uma aproximação com a cultura nacional, incorporando o aspecto da “originalidade” presente na tradição musical brasileira. No início, o Quinteto Armorial contava com Antônio José Madureira que, além de coordenador do grupo, tocava viola-sertaneja²⁸; Edilson Eulálio, no violão; Antonio Carlos Nóbrega, na rabeça e no violino; e dois remanescentes do quinteto anterior, Jarbas Maciel, na viola; e José Tavares de Amorim, na flauta.

A apresentação de estreia do grupo aconteceu na Igreja Rosário dos Pretos, em Recife, no dia 26 de novembro de 1971. Na ocasião, o quinteto se constituiu enquanto um quarteto em virtude da saída de Jarbas Maciel do grupo. Além da estreia do grupo, o evento contou também com uma exposição de artes plásticas com esculturas em madeira, cerâmica, desenho e tapeçaria. O programa de apresentação foi dividido em três partes. A primeira destinada à música barroca europeia, que foi apresentada com uma sonata de Scarlatti, uma contradança do compositor espanhol do século XVIII, Fernando Ferandieri, um andante de Vivaldi e um *allegro* de Haendell. A segunda parte trabalhava a música barroca brasileira, sendo executadas uma peça extraída do *Te Deum* de Luís Álvares Pinto e outra extraída da *Missa* de José de Lima, peças que foram descobertas e recuperadas pelo padre Jaime Diniz (SANTOS, 1999). Na terceira e última parte da apresentação, destinada à música armorial, foram executadas músicas de autoria de Antônio José Madureira como, “Improviso”, “Repente Armorial”, “Chamada”; e outras duas peças armoriais de José Generino de Luna, colaborador frequente dos músicos armoriais desde os primeiros estudos (COSTA, 2007).

Juntamente a Antônio José Madureira, Antonio Carlos Nóbrega e Edilson Eulálio, nos anos de 1972 e 1973 o Quinteto Armorial passa a contar com dois instrumentos de origem

²⁸ Para o bom desempenho de Antônio José Madureira com a viola-sertaneja, já que seu instrumento por formação é o violão, foram trazidos do interior dois violeiros famosos: Lourival Batista e Diniz Vitorino Ferreira.

popular: o marimbau²⁹, com Fernando Torres Barbosa; e o pífano, com Egildo Vieira, respectivamente. Sobre essa formação considerada ideal pelo criador do Movimento Armorial, com a inserção de instrumentos de cunho popular, o próprio Suassuna (2002, p. 19) explica que

[...] A minha preocupação fundamental era a criação de um grupo de câmara baseado nos grupos de câmara populares. Na Europa, a estrutura da orquestra sinfônica partiu do quarteto de cordas, que usava instrumentos populares, usados nas danças etc. Era o primeiro violino, segundo violino, viola de arco e violoncelo. Daí estenderam isso e fizeram a orquestra de cordas. Depois acrescentaram duas flautas. Até chegar à orquestra sinfônica como conhecemos hoje. Então eu propus que fizéssemos a mesma coisa, vendo o que é que o povo toca. Então pegamos o berimbau de lata, a viola, a rabeça, o pífano e o violão. Porque, a partir daí, mesmo que alguém quisesse compor uma música europeizada não ia conseguir, porque o som dos instrumentos apontava em outra direção, que era o que nos interessava. A idéia era fazer do Quinteto uma coisa didática, para reeducar os músicos. [...]

Como o próprio Suassuna já explicava ao longo dos anos (1974, p. 59), a utilização de elementos considerados arcaicos do povo tinha um caráter “didático” inicial. “Era um modo de, digamos assim, “reeducar” nossos músicos, encaminhando-os a um despojamento, a uma pureza e a uma estrutura musical brasileira que os afastassem dos padrões convencionais europeus”. Outra observação de Suassuna esclarece a proposta do repertório de apresentação do Quinteto. De acordo com ele, a importância da arte barroca, principalmente o barroco ibérico, para a arte armorial dava-se através do espírito medieval e pré-renascentista, com seus “cantares” que aqui estavam presentes nos séculos XVI, XVII e XVIII (DIDIER, 2000, p. 113).

De acordo com o pesquisador e crítico de música José Ramos Tinhorão (*apud* DIDIER, 2000, p. 44), o Movimento Armorial, através do Quinteto Armorial, conseguiu realizar a integração e a singularidade sugeridas por Suassuna, ao fundir o universal e o regional, o popular e o erudito:

²⁹ Conhecido também como “berimbau de lata”, o marimbau é um instrumento de origem africana. Bastante utilizado por músicos de feira, é constituído por um arame, pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas que servem de caixa de ressonância, de forma que se toca transversalmente.

se a descoberta de novos lençóis de petróleo anuncia a perspectiva de um desenvolvimento independente da ajuda das multinacionais, a revelação musical do Quinteto Armorial vem mostrar que, das profundezas da criação popular, também se pode tirar uma cultura autenticamente nacional.

A afirmação de Tinhorão reflete uma das preocupações de Ariano Suassuna quanto a formação a uma das bases do seu projeto armorial de realizar uma arte erudita baseada nas raízes populares da nossa cultura. É o que pode ser percebido no texto de apresentação do segundo disco do Quinteto Armorial, *Aralume* (1976), quando Antônio José Madureira afirma que

Cinco instrumentos de presença bem marcante nas manifestações musicais do povo nordestino foram eleitos e convocados a participar dessa primeira experiência. Novos timbres seriam experimentados, outras linguagens se revelariam, fornecendo-nos novos dados para uma composição organizada, que repense as barreiras entre música erudita e popular – uma música que estivesse mais próxima da nossa realidade cultural, erudita enquanto concepção e elaboração, popular no sentido mais amplo, verdadeiro e profundo (MADUREIRA, 1976).

As atividades do Quinteto Armorial se estenderam até 1981. Na trajetória do grupo, chama a atenção a saída de Recife para Campina Grande³⁰ devido à falta de apoio ou por motivos de perseguição, como explica o próprio Ariano Suassuna em sua Aula Magna, ministrada na ocasião do Fórum Universitário da Universidade Federal da Paraíba, em 1992:

Todos nós sabemos o heroísmo e o apoio que precisa pra se manter uma coisa dessa. Se não tiver apoio, uma coisa dessas morre em pouco tempo. Fundei o Quinteto Armorial e acabou-se por falta de apoio. Fundei o Balé Armorial, acabou-se. Fundei a Orquestra Romançal, acabou-se. Nos melhores casos por falta de apoio, porque até perseguição houve. O Quinteto Armorial, por exemplo, o meu sucessor perseguiu tanto que eu tive que exilar, pedir asilo na embaixada da Paraíba. O reitor do tempo, Linaldo Cavalcanti, era meu amigo, aí eu vim aqui e pedi: ‘Linaldo, estão perseguindo o Quinteto Armorial, lá’. Ele disse: - ‘Traga pra cá que eu

³⁰ Além das questões financeiras explicadas por Suassuna, um outro fator que contribuiu para a saída do grupo da capital pernambucana foi o contexto político, como explica o artista Antonio Carlos Nóbrega: “[...] havia uma certa preocupação política em relação ao Armorial, justamente no período da ditadura, e o Movimento Armorial sempre foi de certa maneira um movimento incenso, ou seja, inofensivo politicamente. [...] Mas, houve um momento em que eles começaram a achar que existia uma politização [...]” (NÓBREGA, 2014a).

mando pra Campina Grande'. Botou lá, escondido, que senão iam matar, lá. Pois bem, depois que Linaldo saiu, acabou o Quinteto.

O antecessor a que Suassuna se refere é o maestro Cussy de Almeida. Tal aspecto mostra uma divergência entre os dois, fato que aconteceu desde o rompimento em torno dos trabalhos com a Orquestra Armorial devido a uma oposição clara no que diz respeito à manutenção de elementos da tradição popular por parte de Suassuna e, por outro lado, das prioridades técnicas defendidas por Cussy de Almeida.

Independentemente de tais questões, a ida para Campina Grande permitiu um estreitamento entre os componentes do Quinteto Armorial e o contexto popular através do contato com cantadores e artistas populares, o que possibilitou um aprofundamento das pesquisas, resultando nos discos *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete Flechas* (1980), além de um trabalho solo de Antônio José Madureira, intitulado *Instrumentos populares do Nordeste* (1976), em que estão inseridos diversos elementos do contexto popular da nossa cultura, como o terno de pífanos, os caboclinhos, a viola nordestina, o maracatu rural e o maracatu nação, a orquestra de cavalo-marinho, o reisado, o berimbau-de-lata e o mamulengo, para citar somente alguns exemplos dos conteúdos pesquisados e produzidos nesse trabalho.

Ao longo da sua existência, o Quinteto Armorial lançou os discos *Do romance ao galope nordestino* (1974), e os já citados *Aralume* (1976), *Quinteto Armorial* (1978), com a participação da Orquestra Romançal Brasileira; e *Sete Flechas* (1980). O reconhecimento do trabalho do Quinteto Armorial pode ser observado a partir do sucesso obtido de crítica e público³¹, além dos prêmios diversos recebidos durante sua trajetória, a exemplo dos prêmios de melhor disco do ano em 1974, com *Do romance ao galope nordestino*, pela *Revista Veja* e *Jornal do Brasil*; melhor disco ano em 1976, com *Aralume*, novamente pelo *Jornal do Brasil*; melhor conjunto instrumental de 1974, pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Outra experiência da música armorial se daria em 1975, quando Suassuna é empossado secretário de Educação e Cultura de Recife e estabelece como uma de suas metas a criação da Orquestra Armorial Brasileira que, mais tarde, se tornaria Orquestra Romançal Brasileira, para distinguir da Orquestra Armorial de Câmara, essa última comandada pelo maestro Cussy de Almeida. Sob a regência de Antônio José Madureira, a Orquestra teve sua estreia no dia 18 de dezembro de 1975, no Teatro Santa Isabel, em Recife, marcando a

³¹ As apresentações do Quinteto Armorial sempre contavam com uma participação efetiva do público e extrapolaram as fronteiras do país, com turnês realizadas em países como a França, Estados Unidos, Argentina, Venezuela, Colômbia, Bolívia, Peru e Paraguai.

chamada fase Romançal do Movimento, como já verificamos anteriormente. Na sua estrutura, a nova orquestra tinha como base os músicos do Quinteto Armorial e uma instrumentação que continuava a demonstrar a preocupação de Suassuna com a configuração instrumental da orquestra:

A essa estrutura, acrescentaram-se outros instrumentos usados pelo povo brasileiro nos conjuntos camerísticos dos nossos espetáculos populares e temos: dois violinos, equivalentes a rabecas mais agudas; uma viola-de-arco, rabeca mais grave; três marimbaus, duas flautas, um violão, uma viola-sertaneja, três percussionistas, que alternam o toque de vários instrumentos, um clarinete, um trombone-de-vara, um trompete e, às vezes, dois cantores (SUASSUNA *apud* SANTOS, 1999, p. 62).

No seu repertório, a Orquestra Romançal Brasileira apresentou quatro composições de Antônio José Madureira e outras três músicas de origem ibérica de compositores anônimos do século XVI, introduzindo o canto no seu repertório. Essa outra atividade da música armorial estava intimamente ligada às propostas do Quinteto Armorial, só que dessa vez com a constituição de uma orquestra nacional ligada às tradições populares, o que representava de perto o objetivo maior do Movimento: uma cultura nacional a partir das nossas raízes populares.

Procuravam-se, no passado e na tradição medieval, as raízes populares. Da viola sertaneja, o grupo descobriu uma ligação com o cravo, instrumento da música barroca, realizando algumas experiências com composições. A pesquisa também contemplou os trovadores da Idade Média e, com a participação de alguns poetas, criou uma ‘emalada’, mistura de embolada e balada, como os ‘desafios’ que existem no Nordeste. Recitavam o texto com ilustração musical, utilizando contrabaixo e percussão (DIDIER, 2000, p. 111).

Essa experiência na música resultou no disco duplo *Orquestra Romançal Brasileira* (1978), lançado pela *Rozenblit*³², além da já citada participação da Orquestra no álbum

³² Criada oficialmente em 11 de junho de 1954 pelos irmãos José, Isaac e Adolfo Rozenblit, em Recife, a Fábrica de Discos Rozenblit Ltda. foi um marco na indústria fonográfica brasileira, chegando a ocupar 50% do mercado regional e 22% do nacional. A gravadora, que recebeu o nome de Mocambo, era a única consolidada fora do

Quinteto Armorial (1978). Faziam parte dessa orquestra Antônio José Madureira na condição de regente; Antonio Carlos Nóbrega e João Rivando Di Belli, nos violinos; Egildo Vieira do Nascimento e Antônio Fernandes de Farias, nas flautas; Judas Tadeu Martins, na viola; Edvaldo Eulálio Cabral, na viola nordestina; Edilson Eulálio Cabral, no violão; Ronaldo Ferreira de Lima, no clarinete; Nailson Almeida, no trompete; Reginaldo de Barros, no trombone; Fernando Torres Barbosa, Antúlio Madureira e Fernando Rangel, no marimbau; Geraldo José dos Santos, Carlos Alberto Vieira e Nilton Rangel, na percussão; além de Raquel Ferreira e Antônio Ivo de Almeida, no canto (SANTOS, 1999).

Antônio Madureira viria a participar de mais um projeto relacionado à música armorial ao criar o grupo Quarteto Romançal, como já citamos anteriormente, considerado por Suassuna como sendo um dos mais significativos trabalhos no campo da música armorial. Desse grupo se originaram os discos *Romançal* (1997) e o *Tríptico: no Reino da Ave dos Três Punhais* (1999), esse último com ilustração do artista plástico Gilvan Samico. Já no ano de 1996 surgiu a Camerata Armorial, numa parceria entre Suassuna e o maestro Rafael Garcia. O grupo foi fundado durante a administração de Suassuna como secretário de Cultura do Estado de Pernambuco e só no ano de 2007, depois do escritor ter sido reconduzido ao cargo, é que

eixo Rio-São Paulo e chegou a montar filiais no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, encerrando suas atividades definitivamente em 1986, por dificuldades econômicas proporcionadas pelas cheias frequentes na capital pernambucana durante os anos 60 e 70, entre outros fatores econômicos como a crise do petróleo, que acarretou no aumento dos custos e redução no acesso ao vinil, matéria-prima dos LPs e compactos, além do próprio contexto político vigente na época. Com uma proposta voltada para o regionalismo, a gravadora desempenhou um papel importante na produção de trabalhos que valorizassem a música regional, chegando a gravar repentistas, poetas, maracatus, frevos, este último ritmo chegando a atingir o número de 25% dos seus lançamentos (ALVES SOBRINHO, 1993). Pautando-se por esse modelo tradicionalista, verificado historicamente em Pernambuco, a Rozenblit lançou músicos como Jacinto Silva, Gilvan Chaves, Onildo Almeida e Orlando Dias. Outros nomes que despontavam no cenário musical brasileiro também gravaram, a exemplo de Elis Regina, Eliana Pittman, além de Zé Ramalho e Lula Côrtes, com o inusitado LP *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol*, gravado entre os meses de outubro e dezembro de 1974. A respeito desse álbum, um aspecto curioso merece ser destacado. Com prensagem única de 1.300 cópias, mil delas foram perdidas, além da fita máster do disco, no que foi considerada a maior enchente do Rio Capibaribe, no ano de 1975. Uma tragédia que deixou mais de cem mortos, 350 mil pessoas desabrigadas, mil quilômetros de ferrovias destruídas, deixando Recife isolada do restante do país por dois dias (HISTÓRIA DAS ENCHENTES EM PERNAMBUCO, 2015). Trezentas cópias restaram do original *Paêbirú* (relançado mais recentemente pelo selo inglês Mr. Bongo), que passou a ser considerado o álbum mais caro da música brasileira, chegando a ser avaliado em mais de R\$ 4 mil (BASTOS, 2015). Ainda sobre a Rozenblit, para além das fronteiras brasileiras, a atuação da gravadora foi verificada, conforme Teles (2000), ao lançar nomes como Adriano Celetano e Andy Williams, além dos primeiros discos de blues em vinil nacional e referências da música latina, como Bienvenido Granda, reconhecido intérprete argentino de boleros, e Célia Cruz com a Sonora Matancera, entre outros (SOUSA E FILHO, 2009). Mas, foi em 1959 que a Rozenblit descobriu um amplo mercado regional a ser explorado através do frevo. Lançado no carnaval do ano seguinte, o LP *Capiba: 25 Anos de Frevo* fez um sucesso inesperado, levando a gravadora a lançar na sequência três LPs, referências para o carnaval: *O Que Eu Fiz... E Você Gostou*, *O Que Faltou... E Você Pediu*, e *Carnaval Começa com C de Capiba*. Através da Rozenblit o frevo passou a ser ouvido dentro e fora do Estado, fazendo surgir um novo mercado para compositores, músicos e maestros entre os anos 50 e 60. Dessa forma, a gravadora foi responsável pelo registro de quase toda a obra de Capiba e Nelson Ferreira, além de lançar discos com músicas de compositores diversos, a exemplo de Levino Ferreira, Irmãos Valença, Raul e Edgar Moraes, Zumba, Felinho, e permitir o surgimento de novos criadores, como o maestro Duda, Edson Rodrigues, José Menezes e Clóvis Pereira, entre outros.

retomou suas atividades. Na sua reestreia, a Camerata Armorial executou peças clássicas dos primeiros anos do Movimento, assinadas por Capiba, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira, a exemplo da música *Mourão*, de autoria de Guerra Peixe (COSTA, 2011).

Se foi a música que contribuiu num primeiro momento para uma maior expansão do armorial, divulgando o projeto para além das fronteiras nordestinas, é na música também que começamos a delinear um outro olhar dentro da trajetória do próprio movimento, o que caracteriza a tese do pós-armorial. Nesse sentido, é exemplar a citação ao grupo Rosa Armorial, de Curitiba – PR. O grupo surgiu como Rosa Flô em 2002 e no ano de 2009, depois de realizar um espetáculo intitulado *Rosa Armorial*, diante da grande aceitação e incentivo, manteve-se o nome Rosa Armorial para o grupo.

Na sua essência, o Rosa Armorial parte de um trabalho de pesquisa em torno do armorial, dando ênfase para um trabalho de recriação a partir de músicas do folclore paranaense e de compositores do sul do país, se configurando como uma prática mais *heterogênea*³³ de criação. É o que pode ser verificado no primeiro disco lançado em CD no ano de 2011 e em DVD em 2013. Intitulado *Rosa Armorial*, o espetáculo apresenta um repertório que vai de composições já conhecidas pelos armoriais, como *Repente* e *Nau*, de Antônio Madureira; *Cantiga* e *A Inúbia do Cabocolinho*, de Guerra Peixe; *Lamentos de São Francisco*, de Egildo Vieira; e *Cocada*, de Lourival Oliveira; a composições do próprio grupo, como as músicas *Gulinziano*, *Rosa Carmim*, *Manáira*, *Folia*, *Forrozim* e a *Suite Popular* (ROSA ARMORIAL, 2014).

Nas suas músicas o grupo faz uso amplo de camadas melódicas, sendo percebido em algumas delas *conexões*³⁴ mais aproximadas ao projeto armorial, como em *Folia*, de Dú Gomide, com a presença marcante de um caboclinho; e em *Forrozim*, de Marcela Zanette, um baião marcado pela forte presença dos pifes. As mesmas *conexões* também podem ser verificadas nas referências mais diretas ao armorial, como é o caso da inclusão de músicas de nomes ligados ao armorial no repertório do grupo.

No entanto, outras composições do grupo apontam para esse aspecto mais *heterogêneo*. É o caso das músicas *Gulinziano*, de Dú Gomide, e *Rosa Carmim*, de Rogério Gulin, que fazem forte menção à música flamenca. Já a *Suite Popular* é uma recriação a partir de temas do folclore do litoral paranaense, com o arranjo de Carla Zago. Dividida em quatro

³³ Segundo princípio do rizoma, a heterogeneidade refere-se ao caráter diversificado do pensamento rizomático, o que implica, dentro do presente estudo, de imprimir um olhar que identifique aspectos mais diversificados, que dialoguem com referências para além das propostas pela estética armorial.

³⁴ O primeiro princípio do rizoma trata das relações que se formam entre os diversos pontos do rizoma. Trata-se do princípio da conexão, que no presente trabalho se constrói a partir da verificação de referências armoriais ainda presentes, ou seja, de alguma forma, relações que são mantidas.

partes, a música passeia por temas característicos da região, como o fandango que é representado na primeira parte com o tema *Marinheiro*, executada com o acompanhamento de tamancos e palmas; seguido por um tema instrumental que é tocado nas Romarias do Divino Espírito Santo. Na sequência segue o terceiro tema, conhecido como *Deus vos Salve*, com destaque para a presença de uma viola caipira; e o tema final, uma espécie de moda de viola conhecido por *Bernúncia*³⁵, trilha de uma importante festa popular da região, ocorrendo principalmente em Santa Catarina (BRASIL EM FESTAS, 2014).

Como vimos ao longo desse capítulo, a estética armorial de criação se estabelece a partir da junção de três aspectos: uso de temáticas regionalizadas, associadas aos folhetos e à literatura oral e popular, além do estreitamento entre artistas e obras. Nesse sentido, ganha destaque o folheto enquanto elemento essencial por fundir o uso das formas poéticas do romanceiro popular nordestino, aliado à recriação de temáticas extraídas desse contexto, e à perspectiva de integração das artes armoriais. Tais princípios não se verificam em algumas das elaborações do grupo Rosa Armorial, que apresentam um caráter mais *heterogêneo* ao não se reportarem aos elementos centrais que compõem a estética armorial de criação, como foi citado anteriormente.

É nesse sentido que começa a se constituir o pós-armorial, numa atualização de alguns projetos vistos sob a ótica do armorial. São as discontinuidades naturais que começam a engendrar essa nova perspectiva diante de um movimento com seus mais de quarenta anos de atuação, se considerarmos a data oficial do seu lançamento no ano de 1970, desconsiderando, portanto, momentos anteriores que serviram de preparação, como já mencionamos ao longo desse primeiro capítulo.

³⁵ Bernúncia é o nome dado a um personagem que seria uma estilização do dragão chinês, presente na manifestação chamada de Boi de Mamão, que se aproxima a alguns espetáculos populares espalhados pelo país, a exemplo do Bumba-meu-boi presente em festas populares do Nordeste brasileiro. O mesmo boi recebe outros nomes em diversos estados brasileiros, com características próprias de suas regiões, a exemplo do Boi-bumbá, do Amazonas; Boi de Reis, do Maranhão; Boi Surubi, do Ceará; Boi Calemba, do Rio Grande do Norte; Cavalomarinho, da Paraíba; Boizinho, do Rio Grande do Sul. Associado às representações que, desde a Idade Média, eram dadas por ocasião de eventos religiosos, as festas de bois existiram em vários outros países há muitos anos atrás, como é o caso do Boi Ápis, a Vaca Ísis, o Touro Mnéris, o Boi Geroa, o Boi de São Marcos e o Touro Guaque, para citar somente algumas das suas desinências (ENCARTE CULTURAL BRINCANTES, 1998a).



CAPÍTULO 2

'BRINCADEIRAS' DE UM BRINCANTE

2. 'BRINCADEIRAS' DE UM BRINCANTE

Nascido em Recife, no ano de 1952, filho de classe média, Antonio Carlos Nóbrega teve sua infância em várias cidades do interior pernambucano, mas, curiosamente, só veio ter contato com o imaginário que seu trabalho expressa aos 12 anos de idade, quando numa viagem com o seu pai à cidade de Patos, no Sertão paraibano, teve a oportunidade de escutar, pela primeira vez, um cantador.

Antes disso, Nóbrega já começava a demonstrar sua vocação para a música, de modo que entre os sete e oito anos de idade já foi introduzido nos estudos de música pelo seu pai, João Barros de Almeida.

A música eu comecei a estudar muito cedo. Meu pai dizia que eu demonstrava uma aptidão para a música pelo fato de eu batucar na mesa na hora das refeições, ficava batucando lá, tamborilando com os dedos como se diz. Ele muito perspicazmente detectou em mim vocação musical e me botou para estudar violino (NÓBREGA, 2013).

Já em entrevista gravada no dia 18 de fevereiro de 2014 para o programa Cultura Livre, Nóbrega explica novamente a relação inicial com os estudos em torno da música ao lembrar que seu pai dizia “que aquele batucador deveria ter jeito pra música e me botou para estudar violino. Eu nunca soube a relação que ele fez entre o batuque e o instrumento violino. Alguma deve ter. Talvez ele já preconizasse o fato de ser um violinista que toca frevo, por exemplo [...]” (NÓBREGA, 2014b). No mesmo programa, no entanto, Nóbrega apresenta uma outra versão quanto ao seu ingresso no universo da música que lhe foi apresentada mais recentemente pela sua mãe, Maria Celestina Nóbrega de Almeida.

Essa versão é mais moderna e me foi dada pela minha mãe, que era que meu pai queria me tirar do jogo de bola da rua. Ele achava que aquilo não tinha futuro. Na época nós morávamos em uma rua que não tinha calçamento e se jogava bola na rua. Então ele disse: ‘oxente, esse menino vai perder a vida aí’ e me tirou um pouco do contato excessivo com a bola e não só me botou para estudar violino, como me botou para estudar francês (NÓBREGA, 2014b).

Assim como Nóbrega, suas três irmãs Tereza Cristina Nóbrega de Almeida, Tereza Isabel Nóbrega de Almeida e Eugênia Maria Nóbrega de Almeida, também foram colocadas para estudar música e, paralelamente aos rígidos estudos exigidos pela música acadêmica, eles mantinham um conjunto musical chamado *Os Irmãos Almeida*, que posteriormente, com a chegada de um pianista inglês chamado Alan Peterson para integrar o grupo, passou a se chamar *Irmãos Almeida e Paterson*, tendo como repertório músicas da Jovem Guarda, *Beatles*, Roberto Carlos, e, até mesmo, um pouco da Tropicália.

Era um menino que estudava no colégio Marista, que estudava em Aliança Francesa, ia pro carnaval da Rua Nova vestido de *Roy Rogers*, que cantava no concurso Marista a música Calhambeque, que tocava no violino concerto de Bach, ou seja, era um cara que vivia num país vivendo só um lado seu, o lado A, e o Brasil tinha um lado B, que eu não conhecia. [...] Eu tocava com minhas irmãs Jovem Guarda, eu ganhei em Recife um concurso de canto, cantando o Calhambeque, de Roberto Carlos, no Colégio Marista, quando eu tinha 13 anos de idade. Porque essas eram minhas referências. Eu escutava na rádio e na televisão isso, o que é que eu podia fazer além disso? Mas, quando eu descobri, quando eu subi no muro e vi que havia uma coisa do outro lado muito bonita [...] disse: espera aí, tem riqueza aí. Vamos trazer pra cá. Vamos puxar pra cá. [...] Eu não conhecia esse negócio, esse negócio é muito rico (NÓBREGA, 2013).

Aos poucos, Nóbrega passou a ter contato com esse universo, o que ele chama de lado “B”, o universo da cultura popular que ainda não lhe tinha sido apresentado. Seu primeiro contato com a rabeca foi com um tocador do Ceará chamado Cego Oliveira. Com a aproximação com essa música passou a frequentar grupos de artistas que estavam mais próximos de Recife e foi aí que conheceu, por exemplo, o Boi Misterioso de Afogados, do Capitão Antônio Pereira, figura já estudada por vários pesquisadores brasileiros, como Ariano Suassuna, Ascenso Ferreira e Hermilo Borba Filho. Foi assim que teve contato com um importante passista de frevo, Nascimento do Passo, passando a acompanhar suas aulas de dança; conheceu também os Caboclinhos, que são grupos de espetáculos populares de reminiscências indígenas; fez amizade com os mestres e brincantes, aprendendo suas danças e seus toques; entre outras várias manifestações que passaram a enriquecer o trabalho do artista (COSTA, 2007).

Uma outra referência importante na sua vida foram os livros, universo esse que lhe foi apresentado através da figura do seu avô materno, Manuel da Nóbrega, com quem Antonio Nóbrega passou a conviver mais diretamente a partir dos seus quinze anos.

Eu conversava com esse homem, um homem de 60, 65 anos, intelectual, preocupado, e eu um cara de 15 anos acessei esse homem. Ele me considerava uma pessoa com quem ele podia conversar. Então, isso me amadureceu muito cedo para o confronto das ideias. E é fruto dessa relação que eu tenho um amor muito grande aos livros. Eu tenho uma biblioteca fantástica aqui. Então, é por isso que eu acho que juntamente com essas coisas foi nascendo também a curiosidade intelectual, que hoje desemboca nessa questão. [...] Eu acho que ele me trouxe essa curiosidade intelectual. E foi sementada depois com Soler, que era um poeta e com Ariano. Então, você veja, é uma tríade muito forte na minha vida para que eu tivesse assim uma certa necessidade de me intelectualizar também (NÓBREGA, 2013).

Autor de títulos como *Demagogia política e religiosa* (1955), *Vade Mecum do Pensador* (1963), e *Problemas desse mundo e realidades do outro* (19--), Manuel da Nóbrega era um intelectual, homem de visão política muito forte e que despertou em Nóbrega o prazer pela literatura ainda muito cedo. Ele, juntamente com o professor de violino Luiz Soler e o escritor Ariano Suassuna viriam a influenciar decisivamente na trajetória do artista.

2.1 – Do violino para rabeça, de violinista para rabequeiro

Foi na Escola de Belas-Artes, em Recife, com o professor catalão Luis Soler, que Nóbrega teve sua formação solidificada, tocando técnicas de violino para música em concertos e recitais. Já no final dos anos 60 participava da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife. Seu ingresso no mundo armorialista deu-se em 1972 quando, tocando um concerto de violino de Bach, com a orquestra sinfônica, conheceu Suassuna. Convidado pelo precursor do Movimento Armorial a integrar o Quinteto por ele criado, o jovem de 18 anos, que já tinha uma formação musical cristalizada (SUASSUNA, 2002, p. 20), passou do violino para a rabeça e mergulhou no rico universo da cultura popular, que nem lhe havia sido ensinado nas escolas de música nem muito menos apresentado através do rádio (COSTA, 2007), como explica ele próprio em entrevista.

[...] Ariano me ouviu tocando esse concerto e achou então que eu era um violinista que se topasse daria conta do recado da música do Quinteto Armorial. Ele tinha tido a ideia, junto com Antônio José Madureira, de fundar um grupo menor, porque ele tinha criado a orquestra armorial, era uma orquestra muito numerosa, e daí advém várias dificuldades e ele queria ver se viabilizava um grupo menor, com mais facilidade de locomoção e tal... E, depois, o seguinte, a música de José Antônio Madureira, a sua personalidade musical estava instigando muito Ariano. Quando Ariano me chamou, ele e Madureira já tinham tido conversas. [...] E então eu fui para um ensaio na casa de Ariano levando meu violino e o primeiro momento foi o seguinte, uma música na partitura, música na estante e vamos ler aquela música e vamos tocar [...] (NÓBREGA, 2013).

A partir do contato com Suassuna e seu projeto armorial, Nóbrega passou a manter um outro tipo de relação com seu trabalho artístico, o de interpretar e conhecer a origem das manifestações populares, seus personagens, uma curiosidade intelectual despertada a partir das suas conversas com seu avô em anos anteriores, intensificada através de seus estudos com Luis Soler e, posteriormente, com a figura de Ariano Suassuna, como afirmou ele próprio anteriormente.

[...] quando ele botou aquela partitura, então já trouxe o nome Repente. Eu era uma pessoa curiosa. O que é que quer dizer repente? Ah, repente é a música dos cantadores. Cantadores? É uma cara tocando na viola... Então, isso pra mim representava curiosidade intelectual. Aí eu comecei a dizer: ‘Oh Ariano e onde é que eu escuto cantador?’ ‘Eu tenho um long play. Quer escutar?’ [...] Então, sinceramente, na medida em que eu tomava conhecimento dele ele me fascinava mais, ele me puxava para dentro dele. Uma força centrífuga que me levava para esse planeta... E isso foi se realizando de uma maneira muito intensa, porque a certa altura eu não me bastei somente em saber que o cantador toca com a viola. Eu queria aprender a cantar como cantador e tocar na viola. Aí depois, a certa altura, Madureira disse então vamos tocar uma obra que é baseada num frevo. E o que é isso? Frevo é uma dança, quem dança é o passista, tem Nascimento do Passo. Quem é esse cara, Nascimento do Passo? (NÓBREGA, 2013).

Tais observações fazem parte da trajetória do artista Antonio Nóbrega como um todo, o que fica evidente em uma entrevista anterior, quando ele se apresentou com a aula-espetáculo *Sol a Pino*.³⁶

A partir daí comecei a conhecer a música do povo brasileiro e para tocar rabeça no grupo, tive que conhecer o rabequeiro, que até então não conhecia. Não só conheci o rabequeiro, como conheci o brincante-popular, o brincante do cavalo-marinho, o tocador de alfaia, o cantador. Enfim, toda essa exuberância de músicos, brincantes, dançarinos que povoam as praças e ruas do nosso país que tanto me seduziu e continua a seduzir. Representou a base maior de tudo àquilo que eu vinha fazendo (NÓBREGA, 2003)³⁷.

Fica evidente a influência e presença do personagem Ariano Suassuna na vida e obra de Nóbrega a partir de sua entrada no Quinteto Armorial, o que torna necessário um aprofundamento em torno desse percurso pelo artista, suas experiências, aprendizados e relatos. Um caminho que viria a modificar toda sua trajetória, percepção e interesse artísticos, transformando definitivamente a percepção e os valores frutos das revelações que o acompanhavam no ingresso ao mundo da cultura popular.

2.2 – Caminhos armoriais: Antonio Carlos Nóbrega e o movimento

Para além das questões artísticas, num primeiro momento, o aceite de Nóbrega para integrar o quinteto criado por Suassuna deu-se também por se tratar de um trabalho para um músico que buscava seu espaço, uma atividade remunerada, como explica o próprio artista.

[...] Esse mundo era um mundo absolutamente desconhecido pra mim, virgem, clandestino, marginal... Então, eu fui tocar aquele negócio. Eu tinha

³⁶ Forma de apresentação encontrada por Nóbrega, na qual não seria necessário uma grande estrutura para a exibição do espetáculo. Ao longo da aula-espetáculo, o artista, através de cantigas, romances, martelos, cocos, acompanhando-se da rabeça, viola de cantoria, bandolim, violão (tradicional ou tenor) e pandeiro, incursiona pelo universo das danças populares, apresentando singularidades de uma linguagem corporal brasileira. Era também uma conversa bastante próxima ao público, na qual Nóbrega tratava de temas diversos, como arte universal, arte regional, diferentes linguagens de dança e cultura popular. Esse estreitamento de espaço entre a plateia e o artista seria o ponto de partida para o título do espetáculo: “Sol a Pino”, já que como o próprio nome diz: quando o sol está a pino, está tudo às claras, uma metáfora que evoca o espírito solar e confraternizador presente na alma coletiva.

³⁷ Entrevista coletiva concedida por Antonio Carlos Nóbrega no dia 21/08/2003, em Campina Grande, no Teatro Municipal Severino Cabral. Na ocasião, o artista apresentava o espetáculo *Sol a Pino*.

20 anos. Não me perguntava muito, eu não tinha essa necessidade de refletir como eu tenho hoje, e como vim a ter ao longo dos anos. Por que tocar aquela música? O que era armorial? Nada disso naquele momento. Primeiro porque o Quinteto representava para mim salário também, um dinheirinho que eu recebia por ensaio, era legal.

Se num primeiro momento a participação no quinteto representava uma renda para o artista, os ensaios com o grupo e a aproximação com o mentor do projeto armorial sinalizavam um caminho a seguir. “Então, foi através de Ariano que eu conheci esse lado ‘b’ do Brasil. E aí comecei a ver assim, o farol foi muito forte, em 1972, esse farol foi muito luzente pra mim... ou seja, eu me lancei nesse lado ‘b’” (NÓBREGA, 2013). O farol a que o artista se refere refletiu também na visão de Suassuna, que passou a verificar a natureza que todo o trabalho de Nóbrega expressa de forma singular.

Considero Nóbrega um artista da maior importância. Na década de 70, eu escrevi um artigo dizendo que os verdadeiros atores brasileiros não deviam ser meros ‘dizedores’ de palavras. O ator brasileiro tinha que saber dançar, cantar, andar em cima das mãos, se necessário, enfim, ter um corpo preparado. Eu nunca esperei, ainda em vida, ver isso. E vi com Nóbrega. Ele toca, ele canta, ele representa, ele dança. Ele realizou aquele ideal de ator que eu tinha (SUASSUNA, 2002, p. 20).

Nessa perspectiva é que surge Antonio Carlos Nóbrega, como desdobramento da experiência armorial, reunindo música, poesia, dramatização, dança e cenografia, além de uma vasta carreira teatral (BITTER, 2000, p. 23). Tais atividades estão espalhadas ao longo da carreira do artista, mas que tiveram um início em comum: a entrada para o grupo formado por Suassuna.

A partir de sua entrada para o Quinteto Armorial, Nóbrega passou a desenvolver seus próprios projetos, fundando inicialmente o *Boi Castanho Reino do Meio-Dia*. Antes disso, porém, em paralelo às atividades do quinteto, Nóbrega desenvolvia um outro trabalho, o *Boi da Boa Hora*, um boi popular fundado por Nóbrega em parceria com alguns amigos da universidade. Essa iniciativa não seguiu muito longe, tendo Nóbrega rompido com o grupo após os mesmos não aceitarem participar de uma apresentação a convite de Ariano Suassuna, no que seria uma experiência da dança armorial.

E ele me convidou para que eu levasse o Boi da Boa Hora, que eu já tinha fundado, era um boi popular, e convidou também um grupo de dança da Flávia Barros [...], a pessoa que ele se associou para fazer a dança armorial, que era uma pessoa de formação em dança clássica. Então ele me chamou para fazer esse boi, representando o boi popular e a música seria ao vivo com o Quinteto Armorial. Eu topei a história, mas na hora que eu fui chamar meus amigos, eles não toparam. Porque eu tinha fundado esse boi com os amigos da universidade e era um pessoal muito politizado. E nessa época em Recife o Movimento Armorial era muito hostilizado por uma parte pensante de Recife. O discurso de Ariano propunha certa ambiguidade de leitura quando ele falava dos emblemas como símbolos da cultura armorial, do pensamento. Isso levava a uma fricção lá, que na época eu não entendia e naturalmente me colocava a serviço de Ariano, não sem certo conflito interior. Mas, eu tinha um pessoal dentro do grupo que era muito, até meio marxista na visão de mundo, e o grupo preferiu não participar do espetáculo. Aí eu me posicionei desfavoravelmente [...], porque se o grupo não me aceita exatamente como eu penso, sendo eu a pessoa que criou esse grupo, que organizo, sou o cabeça dele, e na hora que eu quero eu sou uma coisa destoante [...], me desliguei do grupo. [...] Foi quando eu fundei o Boi Castanho Reino do Meio Dia com outras pessoas, com a cabeça diferente. Mas, aí eu não tive tempo de criar um outro grupo e se apresentar nesse espetáculo proposto por Ariano. Então, ele convidou o próprio Boi Misterioso de Afogados, do Capitão Pereira, que era um grupo popular (NÓBREGA, 2013).

Foi precisamente em 1976, que Nóbrega começou a desenvolver um estilo próprio de concepção em artes cênicas, dança e música. Junto a Orquestra Romançal encenou dois espetáculos: *Bandeira do Divino* (marco da sua estreia como teatrólogo) e *Mateus rabequeiro mágico e professor* (1976). Ambos os espetáculos traziam toda a bagagem proposta pelo Movimento Armorial, introduzindo elementos do espetáculo popular³⁸, mas apontavam para outras qualidades e interesses artísticos de Nóbrega que iam além do papel de músico desempenhado com o quinteto. Em seguida, veio a criação de *A arte da cantoria* (1981), espetáculo que atendia às pretensões de Suassuna em relação ao processo de encenação e

³⁸ Nesse sentido, a boneca Minervina se funde, ao mesmo tempo, com o espírito de figuras de bumba-meu-boi como a Caterine, com mamulengos nordestinos, que aí já tem uma relação com os bonecos ventríloquos populares, como é o caso do Benedito, bastante conhecido nas feiras e pátios de mercados do Nordeste. Ou seja, elementos pertencentes ao popular que dialogam com elementos eruditos, a exemplo do mamulengo, que remonta a um tempo imemorable e consta em quase todos os países civilizados, com sua temática e sua representação vinda dos Autos Medievais. O mamulengo chegou ao Brasil via Portugal, no tempo do vice-reinado (séc. XVIII). É assim também com o bumba-meu-boi, que é uma rememoração das Tourinhas portuguesas, brincadas com bois simulados, sem dança e sem música. No caso da Minervina, trata-se de um romance de origem ibérica, que chegou ao Brasil no século XVII e, ainda hoje, é encontrado na região nordestina (COSTA, 2011).

interpretação brasileiras, baseadas na literatura de cordel e nos espetáculos populares (CADENGUE, 1999, p. 50).

Seguia-se então uma série de espetáculos que confirmavam toda a versatilidade de Antonio Carlos Nóbrega, não apenas como instrumentista, mas como o multiartista reconhecido ao longo dos seus diversos trabalhos, construindo uma carreira sólida na música, dança e teatro. Nesse sentido, a dança se faz mais presente a partir de espetáculos como *O Reino do Meio Dia – A dança das onças* (1989), *Figural* (1990), *Passo* (2008), *Naturalmente* (2009)³⁹ e o espetáculo *Húmus* (2013), que marca a estreia oficial da Companhia Antonio Nóbrega de Dança⁴⁰, além do já anunciado para maio de 2015, *Pai*, espetáculo esse em que Nóbrega divide o palco com a sua companhia de dança; o teatro, a partir de projetos como *Maracatu misterioso* (1982), *Mateus Presepeiro* (1985), *Brincante* (1992), *Circorama* (1992), *Segundas Histórias* (1994); e a música através dos espetáculos *Romance* (1992), *Na pancada do ganzá* (1995), *Madeira que cupim não rói* (1997), *Pernambuco falando para o mundo* (1998), *Pernambouc* (1999)⁴¹, *O Marco do Meio-Dia* (2000), *Lunário Perpétuo* (2002), *Nove de Frevereiro* (2006); e *Lua* (2012)⁴².

Ao logo desse período Nóbrega realizou ainda as aulas-espetáculo *Sol a Pino* (1998) e *Mátria* (2011)⁴³. Em 2010, o artista estreou o espetáculo *Minha Festa*, oportunidade em que voltou a trabalhar na união da música, canto e dança (COSTA, 2011). E como forma de retratar todo esse percurso do artista em torno da música, do teatro e da dança, estreou entre

³⁹ Com *Naturalmente – Teoria e jogo de uma dança brasileira*, Nóbrega recebeu o prêmio de melhor de 2009 na área de Dança – Categoria Pesquisa, pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Sobre o título do espetáculo, Nóbrega (2010) explica que se originou a partir da conferência “Teoria y juego del Duende”, ministrada no ano de 1933 pelo poeta espanhol Garcia Lorca, em homenagem a uma cantadeira andaluza chamada Pastora Pavan. Já o nome principal do espetáculo veio a partir de uma sugestão da sua esposa Rosane, que teria sugerido como título o mesmo nome de uma música que na época Nóbrega estava ouvindo, dançando e improvisando mais constantemente. Surge então “Naturalmente”, título originado a partir da música homônima do cantor Dominginhos, criada de improviso durante um espetáculo e que consta no álbum *Dominginhos e Mozar Terra*, pelo projeto *Brasil Musical* (1995), da série Música Viva, resultado do show realizado no SESC Pompéia, em São Paulo, em 1993. O fato curioso revelado por Nóbrega é que como a música não existia no repertório de Dominginhos, em determinada ocasião, procurado pelo seu produtor para informar o nome da canção até então desconhecida para inserir no encarte do disco, Dominginhos batizou-a prontamente de “Naturalmente”, refletindo assim a maneira em que a melodia foi concebida.

⁴⁰ Pode-se dizer que o mês de fevereiro de 2014 foi especial para o artista. Além de ser o homenageado do carnaval de Recife, a sua recém criada Companhia Antonio Nóbrega de Dança, através do espetáculo *Húmus*, recebeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo para a Cultura 2013 na categoria “Dança” – júri popular.

⁴¹ Exibido no Festival D’Avignon, na França, trata-se de um espetáculo síntese elaborado a partir de trabalhos anteriores de Antonio Nóbrega, com a presença de frevos, cocos e maracatus.

⁴² Oportunidade em que Nóbrega realiza mais uma incursão musical em comemoração ao centenário de Luiz Gonzaga, interpretando clássicos e músicas menos difundidas de Gonzaga.

⁴³ O espetáculo *Mátria* constitui-se em uma aula-espetáculo tomada por Nóbrega para expor canções, danças e peças musicais em meio a reflexões em torno do seu diálogo com uma linha de tempo que diz respeito à enunciados de natureza popular, como será discutido no capítulo três deste trabalho.

os meses de novembro e dezembro de 2014 o filme *Brincante*. A respeito desse projeto Nóbrega considera

[...] um filme documentário, embora movido dentro de uma ficção, e que retrata a minha produção artística. Não é um filme biográfico. Quem for assistir ao filme *Brincante* não vai saber nem onde eu nasci. Então é um filme que traz o universo do imaginário de criação, mas eu não queria que fosse um filme retrospectivo, então eu queria que ele atualizasse o momento atual, ou seja, o que é que estou fazendo atualmente [...] (NÓBREGA, 2013).

Dirigido por Walter Carvalho, a obra constitui-se num misto de ficção e documentário, com cenas gravadas entre São Paulo, no Estado da Paraíba e em Recife, e reflete a trajetória artística de Antonio Nóbrega, apresentada pelos personagens João Sidurino e Rosalina de Jesus, interpretados por Nóbrega e Rosane Almeida, respectivamente.

2.3 – De Recife para São Paulo: “Pernambuco falando para o mundo”

O ano de 1983 seria crucial na vida do jovem artista pernambucano. Recém casado com Rosane Almeida, parceira em vários trabalhos e hoje, coordenadora do Instituto *Brincante*, localizado em São Paulo, Nóbrega planejou sua ida para a capital paulista visando um amadurecimento profissional e novas experiências num centro que o permitisse, talvez, novos aprendizados.

Eu sai em janeiro de 1983 e o desejo de vim pra cá já era um desejo anterior. Foi uma vinda planejada, porque eu me casei em janeiro de 1982 e já quando eu me casei já tinha o plano de morar em São Paulo. Só que nós achamos bom ter nosso primeiro ano de casado em Recife, porque o casamento sempre é um processo de adaptação. [...] E porque São Paulo? Eu vi que dificilmente, em Recife, eu conseguiria me afirmar como interprete, ter uma vida independente, autônoma de artista criador de espetáculo. Essa era uma razão e a segunda razão era que eu queria ter acesso a um outro tipo de conhecimento em relação a dança, em relação ao teatro, estudar mais, ver as informações que eu tinha em relação a cultura popular, como eu compreendia essas questões. Enfim, queria passar um período maior numa cidade com mais recursos por esse lado. E eu vim para São Paulo com a

ideia de passar um período. Eu até dizia na brincadeira: ‘Não, vou passar sete anos em São Paulo’. Sete anos é um número como se diz, meio mágico não é, na literatura popular, sete anos e um dia. Rosane topou essa história e viemos embora pra cá em janeiro de 1983. [...] Na época eu consegui ainda uma pequena prorrogação de uma função que eu tinha ligada à Universidade. Eu era funcionário da Universidade, desde o tempo do quinteto. E eu me prontifiquei, durante esse período aqui, a fazer um trabalho e prestar conta desse meu trabalho. Eles colaboraram, passaram um ano dando meu salário, e eu em troca fiz alguns espetáculos (NÓBREGA, 2013).

Sobre essa relação inicial da família com São Paulo, os anseios, as perspectivas, os sonhos, Rosane Almeida destaca o que seriam as prioridades em torno do convívio com uma outra realidade, sem que para isso mudassem os objetivos do casal.

A gente foi criando vínculos de dependência com outras coisas, os nossos anseios, desejos, conquistas, não estavam necessariamente nisso que São Paulo poderia oferecer. A gente não queria jantar no melhor restaurante, ir ao cinema todo dia. A gente queria ler, dinheiro pra viajar para Recife. As necessidades que tínhamos, a gente encontrou uma maneira que não nos agredia pra fazer, para poder conquistar (ROSANE ALMEIDA, 2013).

A escolha de São Paulo deu-se ainda, como revela Nóbrega, pelos contatos ali estabelecidos desde os tempos do Quinteto Armorial, com as frequentes apresentações. Na sua bagagem, Nóbrega levava o espetáculo *Maracatu Misterioso*⁴⁴, criado ao longo do ano de 1982, com a participação ‘oculta’ de Rosane Almeida⁴⁵. Na sua estrutura, o espetáculo permitia a Nóbrega uma maior dinâmica no seu trabalho, sendo absorvido por espaços diversos devido a sua facilidade de montagem.

[...] Esse espetáculo foi concebido dentro da ideia de me dar mobilidade como artista de ir para São Paulo. [...] Ao mesmo tempo era um espetáculo

⁴⁴ *Maracatu Misterioso* é também o nome de uma música composta por Marcelo Varella e Antônio José Madureira, composição essa que recebeu em 1981 o primeiro lugar no III Frevança – Encontro Nacional do Frevo e do Maracatu (PHAELANTE, 2010). Presença constante nos repertórios dos espetáculos musicais de Antonio Nóbrega, faz parte do disco *Madeira que cupim não rói* (1997).

⁴⁵ A participação oculta é porque, apesar do espetáculo *Maracatu Misterioso* ser um solo, tinha a participação efetiva de Rosane Almeida, que fazia os trabalhos de contrarregra e controle do som. Em um dado momento do espetáculo, ela também atuava sem que o público soubesse que existia uma segunda pessoa no palco, como afirma o próprio Nóbrega (2013): “a certa altura, eu tinha um personagem que contracenava com um boneco. Embora a voz desse boneco fosse minha, gravada, quem manipulava era a Rosane. Numa outra ocasião eu dançava aquela música Maracatu Misterioso, e a certa altura entrava um boizinho com o qual eu brincava, dançava, e esse boizinho também era feito pela Rosane”.

que eu botava dentro de um metro quadrado de material e eu podia apresentar. Na verdade, eu cheguei em Recife a construir o sistema de som dele, de forma que se eu chegasse nessa casa aqui eu armava ali as duas caixinhas, colocava o amplificador, arrumava um pano e tal, e fazia o espetáculo [...] (NÓBREGA, 2013).

Recém chegado em São Paulo, esse período foi de muitas dificuldades financeiras para Nóbrega, mas também de muito crescimento artístico possibilitado através de novos projetos, a exemplo do espetáculo *Mateus Presepeiro*, em 1985, realizado com o apoio da Prefeitura Municipal de São Paulo⁴⁶ e o Banespa.

Ficamos na casa de uma grande amiga nossa até hoje, uma figura extraordinária que é a Maria Amélia. Ficamos lá quase dois meses, depois alugamos uma casinha perto desse bairro. [...] Quando a gente chegou aqui, a gente mal tinha dinheiro para alugar um lugarzinho para morar. Morava num sótão de um apartamento, aqui em Pinheiros. [...] Então, o que a gente tinha era que conseguir passar, porque com três meses depois Rosane engravidou de Gabriel. Já vi que tinha mais responsabilidade pela frente. [...] Mas, aí eu consegui criar uma coisa chamada *Mateus Presepeiro*. Através dessa amiga, Maria Amélia, tive acesso ao Luiz Carlos Bresser, que na época era o presidente do Banespa, e eu consegui vender para ele a ideia do *Mateus Presepeiro*, que eram 52 espetáculos, que se apresentava no Palanque Público na Praça da Sé, ia se apresentando em vários lugares de São Paulo, até a periferia mais longínqua. Tudo o que a Secretaria Municipal tinha que fazer era colocar um palanque e sonorizar e o Banespa pagava o salário da gente. Então foi uma coisa muito interessante. Eu consegui salário pra gente e para os músicos durante um ano e esse palanque que rodava apresentando o espetáculo *Mateus Presepeiro* (NÓBREGA, 2013).

Convidado para lecionar no Departamento de Artes Corporais da Unicamp, criado pela professora Antonieta Marília de Oswald de Andrade, filha do escritor Oswald de Andrade, Nóbrega atuou como professor entre os anos de 1985 e 1989, dando sequência, paralelamente, aos seus projetos artísticos e fixando-se, definitivamente, em São Paulo.

Foi assim que surgiu, na sequência, o espetáculo *O Reino do Meio Dia*, projeto que representou uma evidente aproximação de Nóbrega com o universo da dança, numa clara

⁴⁶ Deve-se ressaltar que mesmo estando bem acordadas todas as partes quanto a plena realização do projeto, algumas dificuldades eram encontradas frequentemente quanto ao aspecto da estrutura, de responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, coordenada pelo secretário Camargo Guarnieri, que apesar de sua boa atuação e conduta pessoal, não conseguiu organizar da melhor forma os palanques para as apresentações, de modo que frequentemente as estruturas ou não estavam colocadas ou estavam colocadas de forma indevida, dificultando a realização do espetáculo.

tentativa de reelaborar o universo das danças populares em função de um espetáculo que não era de dança folclórica ou de dança popular, “mas era uma perspectiva se insinuando de uma dança brasileira em que eu juntava justamente essa tradição popular, mas ela se inicia desse universo técnico” (NÓBREGA, 2013). Na sequência surge *Figural*, mais uma tentativa de aproximação com o universo das danças a partir de uma linguagem corporal e gestual brasileira, como sugere o texto de apresentação do espetáculo disponível no site do artista:

A partir de passos, posturas, coreografias e acrobacias aprendidos em seus anos de convívio com artistas populares brasileiros, Antonio Nóbrega foi criando uma extensa linguagem gestual e corporal brasileira. Todo este trabalho ganhou forma em ‘Figural’, uma coletânea de arquétipos com que ele constroi uma dramaturgia e uma coreografia essencialmente brasileiras. Idealizador do seu próprio espetáculo, Nóbrega reúne nele todos os seus personagens: o cançonetista, o multi-instrumentista, o dançarino, o poeta e o prestidigitador. E com eles o artista conjuga ao mesmo tempo dança, pantomima, musical, etc (ANTONIO NÓBREGA, 2014).

É aí, também, que começa a se desenhar o personagem Tonheta, criado por Nóbrega a partir do velho “Faceta”, conhecido palhaço animador do pastoril profano, presente nos espetáculos populares do Nordeste e figura trabalhada por Nóbrega, durante um longo período, nos seus vários espetáculos, sendo seu personagem brincante fixo. Tonheta pode ser visto como um misto de pícaro, bufão, palhaço, arlequim, vagabundo, entre outras coisas, como observa o crítico George Moura:

O personagem Tonheta, num dos quadros de *Figural*, toca um complexo aglomerado de instrumentos de percussão, acionados através de pedais, que possibilitam ao ator ter as mãos e a boca livres para executar outros instrumentos, simultaneamente. Nóbrega-Tonheta faz tudo isso com um sorriso de quem brinca, fazendo da representação uma celebração da vida. O complexo e original instrumento tem um nome engraçadíssimo: ‘Hipermultipolisintetizador DX 14 Ypisilone’. Nóbrega toca e improvisa, faz jogo com a platéia, que se delicia (MOURA, 1991, p. 1).

Trata-se de “uma espécie de colcha de retalhos desses tipos populares que povoam as ruas e praças do meu país, que me tocam profundamente deixando-me num estado de

desordem interior cujos contrários dor e alegria se confraternizam misteriosamente” (NÓBREGA, 2004, s/p). A esse respeito da origem do personagem Tonheta, Nóbrega explica que

[...] Em Recife, onde, como se diz, nasci e me criei, um Antonio, normalmente, desemboca em Toinho, assim como, em São Paulo, em Toninho. Pois bem, esse Toinho que aqui vos escreve, tinha o hábito de frequentar as apresentações do Pastoril do Velho Faceta, realizadas pelo verão no Janga, localidade praiana pernambucana do litoral norte a que se chega depois de atravessar toda a cidade de Olinda. Para quem não conhece, o Pastoril é um dos espetáculos populares nordestinos presentes no ciclo natalino, acontecendo suas apresentações de meados de dezembro até o dia seis de janeiro, dia de Reis. De origem portuguesa, é constituído de uma sucessão de pequenos bailados-pantomimas, animados por marchas, loas e cantigas simultaneamente cantadas e dançadas por ‘pastorinhas’ que, divididas em dois cordões, o azul e o encarnado, louvam o nascimento do menino Jesus e a chegada dos três reis magos. Pastoril de Ponta-de-rua, Profano ou de Velho são nomes dados à sua versão cômico-profana. Nele, um personagem com o rosto pintado, portando uma bengala retorcida, cheio de gracejos e danças mugangueiras, fazendo-se acompanhar por um conjunto de ‘pastoras’ mais liberais no quesito indumentária e na maneira de dançar, tirando cocos, marchinhas e cançonetes licenciosas, entretém uma variada plateia noite à dentro. Foi esse Velho Faceta – segundo uns, Constantino Leite Moissakis e segundo outros, Jones Francisco da Silva – que durante vários anos acompanhei em andanças e apresentações. E por conta das imitações que dele fazia vez por outra, ganhei o honorável apelido de Tonheta. Está aí, portanto, a genealogia “profunda” do nome do meu estupendo personagem (ANTONIO NÓBREGA, 2014).

Surge, portanto, em 1992, o espetáculo *Brincante*, que representa o que seria a primeira parte da narrativa dos feitos e peripécias do personagem Tonheta. Para narrar as aventuras desse personagem andante, que percorre as estradas do mundo conduzindo uma velha carroça, Nóbrega criou uma dupla de atores ambulantes, João Sidurino (vulgo Mestre Siduca) e Rosalina de Jesus. A esses dois personagens coube narrar as proezas de Tonheta através da dança, teatro, música, mímica, circo e ventriloquismo.

A saga “bufônica epopéia” de Tonheta teve sequência em *Segundas Histórias*, seguindo a mesma perspectiva de trabalho anterior, presente em *Brincante*. Sendo uma figura recorrente nos trabalhos de Nóbrega, o personagem continua presente, sobretudo, nos espetáculos recitais do artista. Quando não se faz presente diretamente nas letras das músicas, seu espírito zombeteiro se propaga junto às melodias e todo um conjunto gestual do artista, e

some ao confundir-se com instrumentos, num misto de gritos, zumbidos e vozes peculiares ao personagem.

Um fato curioso, no entanto, viria a representar mais um importante momento na trajetória de Antonio Nóbrega nesse período. Mesmo tendo uma ampla aceitação de crítica e público na estreia do espetáculo *Brincante* durante a realização do 1º Festival de Teatro de Curitiba, Nóbrega e Rosane não encontravam um espaço interessante nos teatros de São Paulo para apresentação. A falta de acesso, no entanto, representou a semente para mais uma realização na sua carreira, a criação do Teatro e Escola Brincante.

2.4 – Da antiga fábrica de lustres ao Instituto Brincante

Em 1992, do Festival de Teatro de Curitiba Nóbrega e Rosane trouxeram mais do que o reconhecimento do público e da crítica, trouxeram o som dos aplausos de um público entusiasmado, as lembranças recentes que não podiam ser perdidas diante dos obstáculos que encontrariam de volta a São Paulo. O primeiro deles era o fato de não encontrarem agenda disponível nos maiores teatros da capital paulistana. O segundo viria a ser o fato de ter disponíveis na grade de programação dos teatros apenas os dias menos acessíveis da semana, no que se refere a um espetáculo de teatro. Colocar o espetáculo nas terças, quartas e quintas surtiria um efeito pouco interessante diante da passagem por Curitiba.

Aqui em São Paulo, só nos ofereciam teatros em dias de semana. Ou porque não tinha, ou porque não acreditava ainda no artista, está entendendo? A gente queria se apresentar sábado e domingo, só davam terça e quarta. E ora, a gente tinha um espetáculo bem sucedido no festival lá, uma estreia maravilhosa, a gente era pouco conhecido aqui em São Paulo... A gente vai jogar fora essa oportunidade? Se apresentar em terça, quarta e quinta? Quem vai assistir, não é? Aí brigamos, lutamos, não conseguimos. Aí eu disse, sabe de uma coisa, vamos descobrir um lugarzinho onde a gente possa se apresentar (NÓBREGA, 2013).

Sobre esse momento, além da dificuldade em encontrar uma agenda de algum teatro disponível e da oferta desses espaços em dias menos frequentados, soma-se o fator de ainda não ter seu nome reconhecido em São Paulo, ao que Rosane Almeida compreende até com uma dimensão um tanto quanto preconceituosa em relação ao trabalho de Nóbrega. Tais dificuldades seriam pequenas se comparadas aos momentos posteriores, com a necessidade de

se encontrar um espaço, de transformá-lo em teatro para realização dos espetáculos e projetos futuros.

A verdade mesmo do palco é que a gente não encontrou teatro para se apresentar em São Paulo. A gente montou o Brincante, que era um espetáculo super bonito que estreou no Festival de Curitiba, veio para São Paulo, a gente já morava aqui, quis procurar um teatro, mas nenhum teatro quis receber a gente. Até então Nóbrega era um Nordestino que provavelmente fazia folclore e a gente não encontrou um teatro. E eu achei isso um desafio, porque o mais difícil é você ter a peça, não o espaço. Ora, me dê um espaço fechado que não chova que a gente monta. Então decidimos montar um teatro. Algumas pessoas acharam isso um absurdo porque diziam que não sabíamos o que era ocupação de solo, mesa de som, saída de emergência... Bem, mas a gente aprende. E realmente a gente quebrou a cabeça. Apanhou para aprender, mas aprendeu. Por outro lado tinham pessoas que apoiaram a ideia. [...] Mas, Antonio tinha uma coisa, ele dizia olha se a gente conseguir um sinal, conseguir um espaço que se encaixe dentro dessas possibilidades que a gente tem, que era o fato de termos que entrar de graça porque a gente não podia pagar e quando começar a pagar tem que ser muito pouco porque não se tinha nenhuma perspectiva de vir a ter o dinheiro (ROSANE ALMEIDA, 2013).

Diante das dificuldades, um antigo galpão abandonado, localizado na Rua Purpurina, bairro de Vila Madalena, que antes abrigava uma fábrica de lustres foi encontrado e serviu de abrigo para o sonho do teatro, do palco, da realização dos espetáculos antes de tudo como afirma Rosane, o que implicaria numa necessidade de ajustes na estrutura do espaço.

E foi essa característica que tinha isso daqui. Isso aqui era uma fábrica de lustres que faliu, o dono da fábrica fugiu e ele ficou abandonado. [...] Por isso ele alugou pra gente por um período sem a gente pagar nada pra gente então reformar para um teatro. Essa reforma da gente não foi uma reforma física, de tijolo. A primeira reforma foi uma reforma de limpeza. Era um galpão abandonado, a gente disse que ia fazer uma reforma no prédio, o dono na época acreditou que a gente ia transformar isso daqui num teatro. Porque eu não falei para ele que quem ia fazer esse teatro de início era eu, o Nóbrega e meus dois filhos, de três e cinco anos. Essa era a equipe de construção que a gente tinha. E foi isso que a gente fez. A gente limpou aqui, eu vinha pra cá com os meninos, eles adoravam. Então, foi assim que a gente entrou aqui. Mas, repare, até então não tinha um olhar pra isso aqui, que não era o foco. O foco era o espetáculo. O que a gente queria mostrar para as pessoas era o espetáculo, mas para que esse espetáculo acontecesse precisava de uma bilheteria, um lugar pra receber as pessoas, um banheiro... Então, a gente foi lutando para ter essas coisas. Cada coisinha que entrou aqui era fruto do esforço da gente. [...] Enfim, tudo que tem aqui dentro foi construído, tijolo por tijolo literalmente. Os pedreiros ficavam constrangidos, porque a gente trabalhava muito. [...] E aí com o tempo a gente foi juntando dinheiro de doação, recebemos até doação de cadeira. Teve aqui a festa das

cadeiras. Nóbrega fez o show. Cada pessoa que vinha trazia uma cadeira pro Brincante. Então, teve de tudo aqui (ROSANE ALMEIDA, 2013).

Assim como Rosane, Nóbrega lembra que a necessidade inicial para o espaço que ia se projetando era para com o espetáculo, o que permitiu a estreia do espetáculo *Brincante*, que comportava na sua montagem o aspecto desgastado do espaço, em ruínas, uma estética real do espaço aproveitada para o espetáculo, o que dava ao *Brincante* uma aura ainda mais interessante perante os olhos do público, projetado para uma atmosfera ainda mais real. Por outro lado, a experiência em torno da necessidade de encontrar um local adequado e reformar não se apresentava como sendo tão distante das experiências do jovem artista, que antes de chegar a São Paulo, ainda morando em Recife e atuando junto com o Quinteto Armorial, precisou encontrar um espaço adequado⁴⁷ para realizar os ensaios e montar os primeiros projetos da carreira solo.

Como eu tinha tido a minha experiência com a minha casa lá, eu tenho pra mim que isso ficou no meu inconsciente. Um lugar, porque era um lugar que a gente ensaiava, eu não digo que eu fizesse apresentação, mas era minha casa, entendeu? Então, eu tenho pra mim que aquilo ficou alojado em algum lugar do meu inconsciente e aí eu disse, ah vamos procurar um lugar aqui para a gente apresentar o Brincante. Ou seja, não foi planejado, foi a circunstância. Aí até que descobrimos aqueles galpões, você não imagina aquilo como era, vivíamos no plano na época do Collor, e que os inquilinos daqueles galpões os deixaram abandonados porque não podiam pagar mais, porque a empresa deles já não estava dando certo, uma empresa que trabalhava com lustres. E nós então, os alugamos, eles nos facilitaram fazer umas bem-feitorias... Então tornamos aqueles galpões minimamente possíveis para podermos apresentar o espetáculo Brincante. E foi todo um processo longo, de muita dificuldade, porque nessa época eu me apresentava e investia lá. Então, eu investia naquele negócio. E tínhamos um problema sério. Até os dez primeiros anos tinha coisa que a gente não podia resolver, que precisava de reformas muito caras e a gente não tinha dinheiro (NÓBREGA, 2013).

O espetáculo *Brincante* foi o ponto de partida para uma série de realizações naquele espaço, que passou a ser procurado por pessoas que tinham interesse em aprender as danças, as músicas, as poesias, e mais que isso, apreender os significados daquele universo popular

⁴⁷ À época, o espaço encontrado por Nóbrega para realizar os ensaios foi uma casa localizada na Rua Estrada Cais do Porto, no bairro de Casa Forte. Como afirma Nóbrega, a casa foi comprada a um valor bem abaixo da realidade do mercado imobiliário daquele período em virtude da cheia que houve em Recife no ano de 1976 e que desalojou muita gente, desvalorizando as casas do lugar. A casa passou por uma ampla reforma e foi transformada em dois salões, um para ensaios e outro para guardar o material de trabalho. “Foi nessa casinha que eu criei o espetáculo Maracatu Misterioso. Saia de Olinda para ir ensaiar por lá” (NÓBREGA, 2013).

que se fazia presente nas apresentações. Aos poucos, ia tomando forma o Teatro Escola Brincante, com a realização das primeiras aulas e oficinas, ainda no ano de 1992. “Foi quando eu comecei a dar aulas lá, aulas de dança, fazer algumas oficinas e Rosane então criou o curso *A Arte do Brincante*. E aí o Brincante foi se mostrando” (NÓBREGA, 2013).

A partir daí, um grupo de interessados se auto-organizou e convocou Nóbrega e Rosane para assumirem as aulas. Nascia então o curso *A Arte do Brincante*, trabalho esse em que a dupla mostrava as expressões populares em seu universo maior, com reflexões e apresentação de um repertório diversificado de canções, danças, brincadeiras e histórias relacionadas ao contexto popular da cultura brasileira, como afirma a própria Rosane Almeida (2013): “*A arte do Brincante* era um curso em que a gente cantava com as pessoas, falava sobre o universo mítico brasileiro, contava romances cantados, a gente dramatizava, e dava um suporte técnico, principalmente, dentro da linguagem circense”.

Pouco depois surgia *A Arte do Brincante para Educadores*, um curso que viria a abrigar a mesma multiplicidade de linguagens (INSTITUTO BRINCANTE, 2014), mas dessa vez voltado para quem ensina, capacitando os professores com linguagens da cultura popular brasileira e instigando à reflexão sobre o ensino tradicionalmente oferecido a crianças e jovens, como informa a revista “Instituto Brincante: um olhar brincante para o mundo”, elaborada no ano de 2009, em homenagem aos 17 anos do Instituto. Sobre as atividades desenvolvidas no curso *A Arte do Brincante para Educadores*, Rosane Almeida (2013) pontua sua importância na manutenção das atividades realizadas no espaço:

E aí uma grande amiga nossa viu esse curso e sugeriu que nós fizessemos algo do tipo para professor, porque para ela todo professor deveria cantar, tocar e conhecer esse universo mítico, enfim, saber dançar. Então vamos fazer a Arte do Brincante para Educadores, mas aí a gente precisa dos educadores, porque nós somos artistas, do palco... Esse curso existe até hoje ininterruptamente, nunca parou, só cresceu, esse curso hoje é uma referência de trabalho para professores [...] O material que a gente fornecia para os educadores era um material extremamente eficiente dentro da escola, de você colocar a cultura brasileira dentro da educação, não como uma matéria a mais, mas como uma ferramenta de educação, de valor, de aquisição de conhecimento. Então, qualquer professor pode estar usando isso nas suas aulas, seja de matemática, geografia... [...] Enfim, foi o que manteve isso daqui como Escola, foi a Arte do Brincante para Educadores. Existe uma diferença enorme hoje sobre o que se faz de cultura brasileira nas escolas e do que se falava. Tanto em escolas públicas, como em escolas particulares, principalmente aqui em São Paulo, quando você vai ver o que eles estão fazendo, passou pelo Brincante (ROSANE ALMEIDA, 2013).

A grande amiga a que Rosane se refere na citação acima é a pedagoga Maria Amélia Pinho Pereira, mais conhecida na intimidade dos amigos como Péo, hoje diretora institucional do Instituto Brincante, e a mesma que abriu as portas da sua casa para o jovem casal Nóbrega e Rosane, anos antes, quando chegaram em São Paulo.

Para a manutenção e consolidação do espaço ao longo dos anos Nóbrega e Rosane contaram com a participação de algumas empresas parceiras, a exemplo do Instituto Alana e do Instituto C&A. Esse último, por exemplo, durante quase 13 anos foi de fundamental importância para o crescimento do Brincante e para curso *A Arte do Brincante para Educadores*, quando passou a oferecer a formação para os educadores de creches parceiras. Dessa forma, professores da rede pública e ONGs passaram a participar dos cursos a partir do ano de 2007, oportunidade essa em que o Brincante foi Ponto de Cultura selecionado pelo Ministério da Cultura do Governo Federal, o que permitiu a abertura de mais de 40 vagas gratuitas e, como consequência, uma maior difusão em torno do trabalho realizado.

A parceria do Instituto C&A com o Brincante aconteceu do final de 1999 até o ano de 2012, numa aproximação que rendeu, segundo informações do próprio site do Instituto C&A, a formação de 5 mil adolescentes a partir dos 15 anos e educadores (INSTITUTO C&A, 2014). Sobre o início dessa parceria, Rosane Almeida descreve em detalhes:

Teve um ano que a gente teve problemas com o telhado. Eu acho que foi no ano que fizemos Madeira que cupim não rói. O cara fugiu com o dinheiro da gente, não fez o telhado e entrava água pelo telhado... E aí saiu no jornal. Colocaram no jornal que a gente ia fechar. E o cômico era que a gente tinha um espetáculo chamado Madeira que cupim não rói e o que aconteceu é que deu cupim no telhado, tirou todas as vigas. Aí foi que o Instituto C&A leu a matéria no jornal e resolveram ajudar e marcaram uma reunião. [...] E foi o curso *A Arte do Brincante para Educadores* que o C&A apoiou. Quando apoiou esse curso ele apoiou outras coisas também, para reforma de banheiro, colocar chuveiro... Então foi o primeiro apoio que a gente teve então para o espaço. Não era para espetáculo, era para o espaço acontecer. E esse apoio durou 13 anos (ROSANE ALMEIDA, 2013).

Ao longo de todo esse período, o Brincante passou por diversas fases, realizando trabalhos variados, criando pontos de promoção de cultura únicos no país ao levar artistas de várias localidades para fazer apresentações e ministrar cursos para professores, músicos, dançarinos, chegando a gravar discos de alguns deles, o que representava uma divulgação e valorização maiores em torno do trabalho desses artistas.

A gente abriu portas assim que não tinha referência na época. E eu fui fazendo tudo isso de forma muito intuitiva. [...] Aqui dentro do Instituto, quando esses artistas vinham de lá da Zona da Mata, quando esses mestres vinham para cá, eles vinham da rodoviária para o Instituto. Durante muitos anos ficaram na minha casa e da casa para cá. Então, o que eles conheciam de São Paulo era uma maravilha. Eles conheciam um salário bom que a gente sempre cuidou disso, era uma questão de honra. Eles tinham todo o acolhimento. A gente apresentava isso pra pessoas com muito respeito. Eles são recebidos como mestres (ROSANE ALMEIDA, 2013).

No período de 2000 a 2008, mais uma vez com o apoio do Instituto C&A, o espaço passou por mudanças significativas. A maior delas aconteceu no campo institucional, quando mais precisamente, em 2005, o Teatro Escola Brincante se transformou em Instituto Brincante.

Até então era Teatro Escola Brincante. Como Teatro Escola Brincante ficava muito difícil de receber dinheiro público, suporte, porque a gente não era registrado como uma instituição sem fins lucrativos, com projetos sociais. Existia uma série de burocracias que a gente desconhecia e aí o Instituto C&A deu toda a assessoria pra gente mudar para instituto. [...] E de 2008 pra cá a gente foi dando uma cara mais institucional no que diz respeito a todas as vertentes, desde uma identidade visual, planos de treinamentos de funcionários, regularização do financeiro (ROSANE ALMEIDA, 2013).

Na condição de Instituto, o Brincante passou a atuar em três frentes: Projetos Sociais, Cursos Livres e o Brincante Itinerante. No caso dos Projetos Sociais, enquanto instituição não governamental e sem fins lucrativos, o Brincante atua na área social promovendo a arte e a cultural brasileiras através de cursos e atividades direcionadas a jovens de baixa renda, professores da rede pública de ensino, instituições atuantes em projetos socioeducativos e culturais, além de empresas comprometidas com a responsabilidade social e o protagonismo. É o caso do *A Arte do Brincante para Educadores* – curso gratuito, com o objetivo de oferecer aos educadores ferramentas que lhes permitam vivenciar o fazer artístico, por meio da reflexão e da criação de novas abordagens pedagógicas (INSTITUTO BRINCANTE, [2013?]).

Já os Cursos Livres são destinados ao público em geral, de curta duração, voltados para atividades corporais e musicais, tendo a reflexão como base, aplicada de forma lúdica e descontraída, sobre as manifestações artísticas presentes na cultura brasileira (INSTITUTO BRINCANTE, [2013?]). Fazem parte dessa frente, além do próprio *A Arte do Brincante para Educadores*, os cursos *Danças brasileiras*, *Dança e Percussão*, *Frevo e Capoeira*, *Novos*

Brincantes, Brincantinho: cultura da infância, Sensibilização musical para crianças, Pandeiro, Frevo: técnica e improvisação, Teatro musical popular brasileiro: treinamentos e experimentações, Contação de histórias, Brincadeiras cantadas, dançadas e tocadas; Dança afro-brasileira, Percussão brasileira para iniciantes, Percussão corporal e com instrumentos não convencionais e o curso de Percussão brasileira para intermediários.

Criado em 2013, o Brincante Itinerante tem como propósito levar todo esse repertório cultural aos públicos diversos de empresas, escolas, através de oficinas, intervenções, aulas-espetáculos, palestras e atividades específicas para educadores. Segundo Rosane Almeida (2013), a criação do Brincante Itinerante aconteceu devido à grande demanda das atividades fora do espaço do Instituto, de modo que “a partir desse ano de 2013 a gente inicia uma coisa completamente nova fora daqui, que é atuar em outras esferas mais oficiais”.

Buscando um aprofundamento ainda maior e diante de todo o reconhecimento e maturidade obtidas ao longo de todos esses anos, a perspectiva para um futuro próximo que se apresenta para os seus idealizadores é a de fazer do Instituto Brincante uma escola curricular, que possa ser incorporado à formação dos participantes. Essa intenção seria justificada pelo fato de uma constatação interna, obtida a partir de instrumentais de avaliação desenvolvidos no próprio Instituto, como afirma Rosane Almeida (2013), que indica que mais de 90% dos alunos que passaram pelo Brincante trabalham com a cultura popular brasileira.

[...] trabalham como brincante, trabalham com essa profissão desse intérprete que dialoga com várias linguagens, reflete sobre aquilo que ele faz e atende em contexto diferentes. [...] O que acontece é que a gente foi criando o profissional e paralelamente a gente foi criando o mercado pra ele. Hoje a gente tem uma demanda. Não é uma oficina de música ou de dança, é uma oficina de música onde você toca, canta, dança, brinca, mas o foco é a dança. Se tem uma oficina de construção de adereço, então você vai tocar, vai brincar, vai cantar, mas o foco é construir adereço. E tudo isso era fruto de como a gente construía nossos espetáculos. Se pegar os primeiros espetáculos, se pegar o Brincante, você vai ver que é um espetáculo de teatro, mas esse teatro é um teatro de música, de máscara, de circo. Pega o Figural, é um espetáculo de dança, mas essa dança tem máscara, essa dança tem música. Então, esse trânsito eu consegui transferir do palco para a educação. Com isso a gente terminou criando uma forma de educação muito mais bonita, rica, divertida e fácil de aplicar em várias aulas. Você não precisa ser um professor de arte para ensinar confecção de adereços. Você pode ser um professor de geometria. E isso vai depender muito da criatividade do professor. Talvez o ganho da criatividade do ser humano é essa capacidade de mover o entorno. O que eu estou dizendo é que o que a gente mais recolhe da cultura tradicional e das manifestações populares é essa prontidão para a criação, para a criatividade, menos do que a forma em si, a forma se esgota. Se você aprender um bumba meu boi, você aprendeu um bumba meu boi. Mas, se você aprender a se deslocar no espaço para

formar aquela coreografia do bumba meu boi, você tem a coreografia e o entendimento de como esse espaço pode ser usado. Então, a gente usa do bumba-meu-boi para entender essa relação que pode ser com o outro, com o espaço.

É dessa maneira que o Instituto Brincante, nos seus pouco mais de vinte anos de atuação⁴⁸, passando por diversas fases, vem cumprindo um propósito de formar e qualificar públicos diversos no sentido de atuarem com a arte e a cultura na sua diversidade por um viés da educação (WINKEL, 2009), num estreitamento desses campos que são, por natureza, pertencentes ao mesmo universo, o da construção, mas que caminham separados na maioria das vezes por fatores diversos, como observa Rosane Almeida (2013):

Na minha cabeça, arte sem educação é cega e educação sem arte é manca. Ela não vai chegar, ela não vai muito longe. De uma forma geral hoje, você tem um professor completamente desconectado do seu potencial criativo, da sua capacidade de criar beleza e de mudar o lugar onde ele está atuando, desmotivado por aquilo que ele está fazendo. Então, esse é o cenário dos professores. Você tem um artista com o ego inflado e sem noção do poder que ele tem sobre as ações dele, sobre aquilo que ele fala, sobre aquilo que ela faz, a repercussão que pode ter. Então, você tem duas patologias, tanto na educação quanto na arte. Essas duas coisas deveriam andar juntas, esse professor deveria brilhar, deveria ser um professor admirado, deveria ser um artista dentro da sala de aula, de sedução, de capacidade de mobilizar a energia das pessoas para aquilo que ele está fazendo e esse artista tinha que ser um educador, tinha que pegar esse talento dele, usar isso pra realmente trazer uma coisa, antes de mais nada, bonita para as pessoas, para transformar. Tem uma demanda do mundo solicitando beleza, compaixão, afeto, as pessoas precisam disso, precisam do sensível. Dentro do oficial, do escritório, da empresa, do banco, da escola, dentro da vida e não da boca pra fora.

A esse respeito, o próprio Nóbrega (2013) enxerga esse aspecto no trabalho do Brincante, no que compreende como sendo “educação cultural”, o que seria refletido a partir de todo o universo que compõe o cenário do Instituto, da sua vocação às práticas empreendidas.

⁴⁸ Uma nova etapa na vida do Instituto iniciou no ano de 2014, quando uma construtora adquiriu o imóvel localizado na Rua Purpurina, 428, onde fica a sede do Brincante há mais de duas décadas para construir um prédio no local. Notificados a desocupar o prédio em trinta dias, sob pena de ajuizamento de ação de despejo, Nóbrega e Rosane conseguiram na justiça uma ampliação do prazo para desocupação do prédio em um ano. Prevista para o mês de dezembro de 2015, a mudança da sede do Instituto deverá acontecer para um imóvel com uma área de 210 m², de propriedade do casal, localizado a menos de dez metros do local atual.

A vocação maior do Instituto é ser um lugar voltado mais para educação. E no sentido bem amplo, o que eu chamo de educação cultural. Ou seja, é uma educação menos específica, menos profissionalizante de formar especialistas em determinada área, mas uma educação que traz um pouco. Através da cultura as pessoas podem dar um pouco mais de plenitude ao homem contemporâneo. Então, quais são as ferramentas que a cultura tem para fazer isso? Por exemplo, em que medida o exercício da dança não traz mais plenitude ao homem? Em que medida o exercício da percussão, o exercício do canto... É claro que o Brincante pode formar, por exemplo, dançarinos. Pode-se fazer um curso que venha trazer, tecnicamente, que venha lhe trazer um instrumental para a pessoa desempenhar função de bailarino ou de percussionista melhor. É uma educação específica, mas eu acho que é uma outra espécie de educação, em que medida você bater um tambor lhe ajuda na consciência das coisas, e na consciência de si mesmo? É possível a arte exercer esse papel? Em que medida esse exercício da dança propõe isso, para além do bem estar físico? Então, traz também um pouco de consciência das coisas e até também espiritualidade.

Nesse sentido de aproximação de experiências e realizações, o Instituto Brincante vai efetivando sua prática, formando novos brincantes, qualificando profissionais de diversas áreas, artistas, educadores, ampliando sua atuação para além do seu espaço. É o que acontece com os artistas que se formam a partir da experiência ali apreendida, a exemplo da Orquestra Zabumbau, resultado do encontro de vinte jovens que passaram pelo processo de formação no Brincante e resolveram formar um grupo entre os anos de 2001 e 2002. Intitulado Zabumbau Orquestra Jovem Brasileira de Percussão, o grupo tinha a direção de Nóbrega, coreografias, preparação corporal e assistência de direção de Rosane Almeida, e coordenação musical de Gabriel Almeida, filho do casal. Mesmo depois de terminado o projeto, moças e rapazes do grupo continuaram suas realizações no campo artístico, sempre voltados para a reelaboração da cultura popular, fosse em grupos ou em instituições ou nos estudos.

Mais recentemente, em 2012, outra experiência reuniu artistas formados no próprio espaço, no que passou a ser o primeiro espetáculo teatral criado pelo Instituto Brincante. Escrito e dirigido por Rosane Almeida, com a consultoria artística de Antonio Nóbrega, o espetáculo *Amado* marcou o centenário do escritor Jorge Amado ao traduzir a obra do autor baiano para o teatro, recriando histórias e personagens a partir de um elenco formado por nove artistas brincantes, entre professores e ex-alunos do Instituto.

2.5 – Nóbrega em acordes: seus trabalhos recitais

Ao longo de sua carreira, Nóbrega transitou entre espetáculos de música, teatro e dança, o que não se apresentava necessariamente nessa ordem. No caso da música, depois da experiência em torno do Quinteto Armorial, a sua volta a um espetáculo dedicado totalmente a essa manifestação artística aconteceu com a realização do *Na Pancada do Ganzá*⁴⁹. Na verdade, seu trabalho em torno da música à época do Quinteto criado por Ariano Suassuna, com a participação efetiva de Antônio José Madureira, nunca supriu as necessidades artísticas de Nóbrega na música.

Quando eu acabei o Segundas Histórias, aí me deu uma vontade de voltar para a música, porque desde a época do Quinteto Armorial que eu não tinha ainda voltado pra música. Estreou aqui em São Paulo o Maracatu Misterioso, que era dança e teatro, mas uma coisa de música mesmo eu não tinha. E eu queria fazer uma coisa em música, como cantor, o que eu não tinha tido a coragem de fazer com o Quinteto Armorial, nem o Madureira tinha assimilado bem essa ideia (NÓBREGA, 2013).

Ao afirmar que Madureira não teria assimilado bem o seu interesse em incluir alguma coisa relacionada ao canto no repertório do Quinteto Armorial, Nóbrega aponta para alguns limites impostos pelo trabalho do grupo, que a partir de um certo ponto já não se fazia interessante diante dos caminhos e do que ele projetava em torno de sua carreira artística, mesmo diante de uma insegurança possível com sua voz, algo normal para quem estava iniciando uma carreira, sem a devida experiência e sem o espaço possível para acurar esse seu talento.

Na verdade, o Quinteto Armorial não era, a certa altura de minha vida, aquele grupo dentro do qual eu pudesse desaguar integralmente minha pulsação artística. Eu gostaria muito de ter colocado mais músicas cantadas no Quinteto, mas por um lado existia uma tendência em Antônio José Madureira em não disponibilizar muito o grupo para o universo da canção. Ao mesmo tempo, eu era muito inseguro com minha voz. Então, tanto eu não insistia muito nesse sentido, até mesmo apresentava o que cantar, e para Madureira o grupo era sobretudo de música instrumental. [...] Na época, por exemplo, eu gostaria muito de ter cantado o Romance da Nau Catarineta com o Quinteto, mas por essa injunção, minha questão de insegurança vocal e questão do Madureira, isso não foi feito (NÓBREGA, 2013).

⁴⁹ Na Pancada do Ganzá foi o nome dado por Mário de Andrade ao conjunto dos registros musicais que fizera durante suas viagens ao Norte e Nordeste do Brasil, nos anos de 1927 e 1928.

Apesar dessa injunção de pensamentos em tono do trabalho do Quinteto Armorial, essa ‘barreira’ foi quebrada no último *long play* do grupo, o já citado *Sete Flechas*, quando Nóbrega canta *Martelo Agalopado*, de Ariano Suassuna. Já o *Romance da Nau Catarineta*, que Nóbrega cita como uma das músicas que ele gostaria de ter cantado com o Quinteto, só veio a ser gravado pelo músico no seu quinto trabalho recital, *Lunário Perpétuo*.

Passado todo esse período, seu encontro com a música, como vimos anteriormente, aconteceu em *Na Pancada do Ganzá*, ao que foi recebido de forma muito positiva em todo o país e no exterior, recebendo os prêmios “Shell”, “APCA” e “Mambembe”, como recorda o próprio Nóbrega (2013). “Fiz então o espetáculo *Na Pancada do Ganzá*, que fez muito sucesso. Fizemos aqui e depois no Canecão, no Rio. Fomos páginas de jornal, capa de jornal, um negócio assim estrondoso, coisa que eu nunca pensei.” O trabalho representava uma reunião de cantos tradicionais do povo brasileiro e foi dedicado à memória de Mário de Andrade e Chico Antonio.

Na sequência veio *Madeira que cupim não rói*, nome de uma consagrada marcha-de-bloco, do compositor pernambucano Capiba. O espetáculo apresentava uma segunda coletânea de frevos, cocos, maracatus e outras peças musicais, numa continuação ao trabalho anterior, de modo que também passou a ser chamado *Na Pancada do Ganzá II*. Com esse espetáculo Nóbrega realizou viagens pelas principais capitais brasileiras e procurava fortalecer a herança musical ibero-mediterrânea e afro-indígena, presente em todo o Brasil, principalmente, na região Nordeste, através das loas, toadas e cantigas tiradas pelos cantadores e brincantes dos espetáculos populares (COSTA, 2007).

Na sequência Nóbrega cria o espetáculo *Pernambuco falando para o mundo*, numa referência ao *slogan* da Rádio Jornal do Commercio, que após sua inauguração, no ano de 1948, foi por muitos anos a emissora brasileira de radiodifusão de maior alcance, com modernos transmissores que chegavam a atingir grande parte da América do Sul, América do Norte e Europa. Daí o termo que dá nome a esse terceiro trabalho recital de Nóbrega, numa congregação do vasto repertório de ritmos e manifestações culturais pernambucanas.

O disco seguinte é *O Marco do Meio Dia*, que teve sua estreia em Lisboa, no ano de 2000, com a colaboração da primeira Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil. O espetáculo também se apresentou em Paris e Hannover, até chegar a várias cidades brasileiras. Nesse trabalho foram utilizadas histórias cantadas, com variadas formas poéticas e gêneros musicais que ao longo dos tempos foram

aqui se tradicionalizando. Os arranjos e instrumentos utilizados na composição das músicas desse disco também se alicerçaram na diversidade musical brasileira, com conjunto de choro, orquestra de frevo e grupo de tambores.

Já a estreia do espetáculo *Lunário Perpétuo* marcou os trinta anos do convívio de Nóbrega com a cultura popular. Nesse trabalho, os temas cancionero, romanceiro tradicional e a música para rabeca e violino são aprofundados e dividem espaço com os frevos e com as figuras incorporadas por Nóbrega. Assim como em outros trabalhos, nesse espetáculo Nóbrega cria um constante diálogo entre dois universos distintos, que marcam a sua trajetória artística, seja nos espetáculos musicais ou teatrais. Os constantes diálogos entre o festivo e o rígido, o dramático e o lírico, o sóbrio e o desparato, o espalhafatoso e o sagrado, se caracterizam como um processo de comunicação constante entre personagens de temperamentos opostos.

Os dois volumes do trabalho *Nove de Frevereiro*, lançados no final de 2006, representam uma “missão” estabelecida pelo próprio Nóbrega de resgate e registro de clássicos do ritmo pernambucano, com inúmeros frevos de bloco, canção, e de rua, com a participação de parceiros antigos, a exemplo de Braulio Tavares e Wilson Freire. O trabalho apresenta um material significativo a respeito do frevo, com destaque para os registros fotográficos, informações e classificações de inúmeros passos do ritmo, além de histórias sobre a evolução do frevo no cenário artístico de Pernambuco.

Para se chegar a esse ponto de caracterização de palco, o seu aprendizado se desenvolveu desde os estudos de obras de escritores que registraram e interpretaram a cultura popular, como é o caso de Silvio Romero, Câmara Cascudo e Pereira da Costa, entre outros, até as cantigas, danças e versos de artistas populares, conhecidas por Nóbrega através de inúmeros encontros e viagens por diversas regiões brasileiras. Foi assim que ele passou a ter contato com Mestre Olimpio Boneca, do Crato; Mestre Kenura, de São Paulo; Capitão Pereira⁵⁰ e Mateus Guariba⁵¹, de Recife, para citar apenas alguns (COSTA, 2007).

⁵⁰ O Capitão Antônio Pereira, dono e diretor do Boi Misterioso de Afogados, foi um dos grandes mestres da cultura popular que influenciou de forma significativa os aprendizados de Nóbrega em torno do teatro popular brasileiro. Através dele, Nóbrega conheceu os toques de percussão do bumba-meu-boi, as loas e chamadas-de-entrada e saída das figuras, além das falas e do repertório gestual que faziam parte dessa manifestação. Aprendeu, ainda, a confeccionar as figuras diversas, como o boi, o cavalo, o morto carregando o vivo, a ema, o pigmeu, o babau. Todas elas fazendo uso de cipós de jacuipiranga recolhidos no mangue, panos de estopa e lona velhas e tinta óleo. O Capitão Pereira viveu até os 92 anos, quando faleceu no ano de 1981. Quatro anos antes, Nóbrega conta que prestou uma homenagem como forma de agradecimento pelos ensinamentos, de forma que idealizou uma solenidade pública para homenageá-lo. E aos 88 anos, o Capitão Pereira, numa tarde de sábado na Casa da Cultura de Recife, com a presença de Nóbrega e dos integrantes do Boi Castanho Reino do Meio Dia, além do público que se fazia presente, recebeu o título inédito de Mestre Supremo e Perpétuo da Brincadeira do

Pois bem, quando eu já no Quinteto Armorial, através de Ariano, pude conhecer as manifestações populares, eu me deparei sobretudo com a figura do Mateus Guariba, do Boi Misterioso de Afogados, que era vivido pelo Capitão Antonio Pereira. Essa figura do Mateus, do palhaço, do bufão do bumba-meu-boi me impressionou muito. Eu me recordo que foi a primeira personagem que eu me dediquei a assimilar, a estudar o seu repertório de movimentos, a gesticulação, a postura. Essa figura, o Mateus Guariba, tinha particularidades interessantes. É por isso que minha primeira personagem foi um bufão, o Mateus Tonheta, que era o protagonista do espetáculo Bandeira do Divino. [...] Então, o Quinteto não era o local que eu podia desenvolver meu canto, muito menos minha dança, que aí ainda não se mostrara. Mas, mesmo assim, o meu primeiro espetáculo, que eu montei em Recife, no caso, para o público do teatro, foi a Bandeira do Divino. Eu já me expressava como ator dançarino através da figura do Mateus presepeiro ou Mateus Tonheta (NÓBREGA, 2013).

A afirmação de Nóbrega, mais uma vez, remonta ao período do Quinteto Armorial e aponta para um outro interesse do artista, a dança, o gestual, enfim, o “repertório de movimentos” para utilizar a sua expressão. Ou seja, da mesma forma que acontecia na música, quando o Quinteto Armorial já não abarcava seus anseios artísticos, no caso da dança o percurso se mostra semelhante. Nóbrega, portanto, no período do Quinteto já demonstrava interesse pela dança, mas ali também não seria o espaço propício para que ele pudesse realizar seu aprofundamento e o desenvolvimento nesse campo artístico.

2.6 – Os primeiros passos: Nóbrega em dança ou a dança em Nóbrega

Como é de costume nas apresentações de Antonio Nóbrega, além da música cantada e instrumental, a dança e o teatro se fazem presentes, demonstrando a diversidade do artista e o diálogo frequente dessas manifestações nos seus trabalhos. No caso específico da presença da dança na sua carreira, o que se verifica é que desde o início o artista já manifestava algum interesse por essa atividade, o que foi aumentando gradativamente, a partir do momento em que Nóbrega passou a ter um contato mais aproximado com o universo da cultura popular,

Boi. Essa titulação foi feita através de uma comenda, um pergaminho e de um discurso proferido por Nóbrega, esse então com 29 anos de idade.

⁵¹ Se foi através do Capitão Pereira que Nóbrega conheceu todo o universo da “brincadeira” do Boi, foi a figura do Mateus Guariba que despertou nele o primeiro interesse pela dança e por atuar cômicamente, incorporando todo um arsenal de passos e “trejeitos murgangueiros e divertidos”, que são nitidamente reconhecidos no imaginário corporal do artista.

como o já citado Mateus Guariba e todo um leque de personagens, grupos e manifestações que viriam a ser descobertas pelo artista.

Então, através dessa figura eu comecei a me exercitar dentro do campo da dança ou da expressão corporal. Mas, aí porque eu tinha uma predisposição natural, uma vontade interior, inconsciente de dançar, de me expressar com o corpo. Porque depois do Mateus Guariba eu comecei a me interessar pela figura de Nascimento do Passo, um grande passista, me interessei pelos dançadores do caboclinho, conheci o grupo popular Sete Flechas, de Água Fria, do Mestre José Alfaiate, grupo que ainda hoje eu tenho uma relação afetiva. Então, ao longo desses vários anos eu fui me apropriando desse imaginário, desse vocabulário, dessas matrizes de dança através do que eu chamo hoje de vários dialetos, o bumba-meu-boi, o maracatu e etc (NÓBREGA, 2013).

A predisposição natural, a vontade interior a que Nóbrega se refere, nos remete a um momento anterior, quando o artista criou os dois bois populares em Recife, os já citados Boi da Boa Hora e o Boi Castanho Reino do Meio Dia. Essas duas experiências, no entanto, não servem como as maiores referências quanto ao seu encontro com a dança, como afirma o próprio artista (NÓBREGA, 2013):

Mas, a dança ainda começou mais cedo. Começou com as minhas primeiras experiências no universo da atuação multidisciplinar quando eu criei em Recife os bois: o primeiro, o Boi da Boa Hora, e depois o Boi Castanho Reino do Meio-Dia. E eu começava a dançar, cantar, tocar, mas essas foram experiências puramente ruerias. A motivação da dança, o interesse, surgiu a partir do encontro com os artistas populares, porque até essa época, até o momento de eu ter conhecido os artistas populares, eu não tivera assim nada que me tivesse dado aderência em relação à dança.

Antes disso, na verdade, Antonio Nóbrega, através do cinema, teve acesso a um outro elemento que iria despertar no artista grande curiosidade e interesse: a capoeira. E a partir daí veio o seu contato com mais um dos professores das manifestações populares que encontrou ao longo de sua trajetória, o capoeirista Zumbi Bahia.

Antes do filme propriamente passava um jornal em preto e branco, o Jornal da Atlântida. Em um desses jornais eu vi um jogo de capoeira e aquilo me

impressionou muito pela riqueza corporal, as contorções, aqueles saltos... E eu comecei a querer estudar esse negócio, saber de onde a capoeira vinha. Veja que coisa curiosa, eu filho de Recife e a capoeira é uma manifestação muito presente no Nordeste, mas não conseguia localizar em Recife. Foi quando eu descobri dois jovens, um chamado Branco e outro chamado Meia-Noite, que brincavam de capoeira e jogavam um pouco de capoeira, um branco e outro negro. Então eu os procurei e eles me falaram que jogavam um pouco de capoeira, mas que queriam desenvolver mais a capoeira. E eu disse que tinha a pista de um capoeirista baiano chamado Zumbi Bahia que morava em João Pessoa e a gente podia ir para João Pessoa para aprender com ele. A única coisa que eu sabia dele é que ele era um pipoqueiro, ele vendia pipoca nas ruas de João Pessoa. E saímos os três para procurar Zumbi Bahia pelas ruas de João Pessoa e encontramos Zumbi Bahia numa praça. E então eu convenço a vir morar em Recife. Eu ofereci ao Zumbi Bahia o quartinho que tinha lá no fundo da casa para ele morar e movimentar na sala uma academia de capoeira e ele topou. E daí criou-se a academia Boi Castanho. Então aí eu comecei a praticar a capoeira. E aí apareceram vários alunos e Recife recuperou uma capoeira que por algum motivo tinha desaparecido (NÓBREGA, 2013).

É assim, de forma fragmentada, mas sempre presente, que a dança foi se mostrando ao longo da sua trajetória, fosse em momentos que antecederam o seu ingresso no Quinteto Armorial ou durante o período que integrou o grupo fundado por Suassuna, quando paralelamente realizava outros projetos, como os já citados bois da Boa Hora e o Castanho Reino do Meio Dia. No caso do Quinteto, fica evidente sua inquietação quanto ao fato de não ter abertura tanto para se exercitar através do canto, como também através da dança.

Nesse segundo caso, um fato que merece atenção nessa reconstrução da paisagem em que se esboça sua relação com a dança, foi a já citada passagem em que Nóbrega é convidado por Suassuna para integrar um espetáculo experimental ligado à dança armorial com o seu grupo Boi da Boa Hora. Como vimos, por discordâncias dentro do grupo, Nóbrega acaba rompendo e fundando o Boi Castanho Reino do Meio Dia, mas aí já não existia tempo para que o artista se apresentasse com esse segundo grupo, ficando a participação do grupo popular no espetáculo a cargo do Boi Misterioso de Afogados. O fato curioso é que Nóbrega, então membro do Quinteto Armorial, na preparação do espetáculo, que envolvia um grupo de dança clássica e outro de dança popular, além do próprio Quinteto que fazia a música ao vivo, revelava para Suassuna seu maior desejo naquele momento: “E a certa altura eu disse: Ariano eu gostaria mesmo era de estar dançando nesse negócio” (NÓBREGA, 2013).

E essa inquietação em torno da possibilidade de se desenvolver artisticamente também através da dança o acompanhou quando chegou a São Paulo, com o já citado *Maracatu*

Misterioso. Mesmo se tratando de um espetáculo de música, Nóbrega recorda que ali já existia uma espécie de dança, a qual ainda não sabia identificar.

Quando eu vim para São Paulo, então o Maracatu Misterioso era o espetáculo multidisciplinar que eu cantava, mas eu tinha um outro momento nele que era uma dança, uma dança meio esquisita, que não era mais o frevo, não era o maracatu, não era nada disso. [...] Então eu fazia uma dança e que no final eu já buscava uma dança que não era uma dança popular, mas ao mesmo tempo eu não sabia que dança era aquela. E aí eu comecei a procurar me exercitar na dança, uma dança acadêmica mesmo. E fazer dança acadêmica no Brasil naquela época, mais do que hoje, era fazer dança clássica, dança contemporânea ou dança moderna, ou jazz. Então, praticar dança era sinônimo disso (NÓBREGA, 2013).

Foi dessa forma que passou a integrar esse circuito, chegando a fazer dança clássica no *Ballet Stagium* e dança moderna com a bailarina e coreógrafa Sônia Mota. Apesar de todo esforço e dedicação, Nóbrega não se encontrou em torno dessas experiências por não conseguir, à época, dialogar com esses elementos da melhor forma, considerando toda uma trajetória e relação com o universo da cultura popular.

Era como se eu falasse, por exemplo, o espanhol. Se sáisse para São Paulo para aprofundar meu espanhol, mas chegasse aqui e não encontrava. Eu estudava o inglês e queria, com o inglês, fortalecer meu espanhol. Então, fica muito difícil. Eu não encontrava sequer o catalão. Quer dizer, como a dança clássica daria liga com essas danças que eu trago na minha bagagem? A mesma coisa da dança moderna. Aí eu não sabia fazer essas ligações. [...] Quando eu vim para São Paulo eu já tinha uns dez anos ou mais de procura de entendimento de congraçamento com esse universo. E a essa altura eu comecei a sentir a necessidade de expandir dentro de mim o exercício da dança, mas através dessas matrizes, através desse imaginário (NÓBREGA, 2013).

Na metáfora utilizada por Nóbrega para ilustrar suas dificuldades em torno dos códigos próprios das diferentes linguagens que fazem parte da dança, enquanto o espanhol se relacionaria às matrizes e ao imaginário originados a partir da cultura popular, o inglês estaria relacionado às danças clássica e moderna, experiências distintas, que só foram mais bem compreendidas por Nóbrega a partir do seu contato com o bailarino Klauss Vianna, através do

método de consciência corporal, como o próprio Nóbrega explica. Foi a partir daí que ele passou a perceber a natureza do corpo, a verificar como o bailarino coloca seu corpo a serviço da dança, sem que essa dança esteja relacionada a nenhuma linguagem particular. “Pela primeira vez eu comecei a ter uma compreensão técnica do corpo que me facilitava alojar o meu vocabulário, meu patrimônio de passos, de movimentos, do meu imaginário, as matrizes que eu tinha aprendido com o universo popular” (COSTA, 2013).

Nesse período, paralelo aos estudos em torno da dança, para além do universo popular, Nóbrega mantinha um contato estreito com as bases populares, o que era exercitado tanto nos seus espetáculos, a exemplo *d’O Reino do Meio Dia*, seu primeiro espetáculo mais direcionado para a área da dança; como também alimentado nas suas idas à Recife, quando continuava frequentando aulas com alguns dos seus professores, a exemplo do passista Nascimento do Passo. “[...] Eu acompanhei durante vários anos o passista Nascimento do Passo, que veio de Manaus. [...] Até quando eu vim para São Paulo, como eu voltava com muita regularidade em Recife, eu o procurava para ter aula” (COSTA, 2013).

Após esses anos, Nóbrega participou da implantação do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, onde atuou no período de 1985 a 1989, lecionando a disciplina de Dança Brasileira, oportunidade em que se aproximou da bailarina, professora e crítica de dança Helena Katz, com quem Nóbrega passou a ter um contato cada vez mais frequente. Helena Katz, por sua vez, se transformou numa grande incentivadora e uma das maiores entusiastas do trabalho de Nóbrega com a dança.

A participação no ensino superior durante cinco anos representou também um período de reflexão e aprofundamento maior sobre o seu trabalho com a dança e os caminhos possíveis que se apresentavam em relação a sua carreira.

Durante todo esse período eu fiquei experimentando passar esse material que eu tinha aprendido, que eu compreendia, para os alunos, mas eu confesso que eu não andei muito não. Eu acho que eu não cheguei a ter uma compreensão de como tratar esse material. Eu tinha esse meu corpo e passava para eles os passos que aprendi de capoeira, de cavalo marinho, mas dar um salto maior na organização desse material em função de uma terceira coisa, que era aquilo que eu fazia um pouco inconscientemente, eu não tinha método para fazer isso, não tinha uma compreensão teórica de como fazer isso. [...] Então, para eu dar aula na universidade, essa dança brasileira teria que ter um conhecimento dessa dança não como dança popular, como dança de caboclinhos, porque a dança popular dos caboclinhos é para ser dançada pelos caboclinhos lá, na sua festa popular. O que é a gente pegar um passo, um movimento de caboclinho e justapor a outros movimentos da dança popular, que é uma dança brasileira? Então, eu tinha isso na teoria, tinha

uma intuição até por conta de minha passagem pelo Armorial, mas eu não sabia como fazer isso. Então, eu vi que na universidade ali eu não podia avançar muito e ao mesmo tempo eu queria deslanchar um pouco minha carreira de artista (NÓBREGA, 2013).

Essa “terceira coisa” a que o artista se refere seria formalizada a partir de um processo de ressignificação do contexto popular da cultura, com toda a linguagem gestual, o repertório de movimentos que reutilizados são transportados para uma terceira via, num processo de recriação constante. Nesse sentido, a obra de Guimarães Rosa parece se apresentar como referência para o artista, numa comunhão de elementos populares, como as histórias, os mitos, o linguajar, além do espaço em que a narrativa se desenvolve, nesse caso, o Sertão, como afirma o próprio Nóbrega (2013).

Guimarães tem uma arte tão brasileira quanto universal, mas a gente conseguiria dizer onde é que está o universal desse regional, quais são os elementos da urdidura popular que ele se utiliza e recria isso gerando uma transnacionalidade? Aí comecei a examinar isso. Guimarães Rosa me auxilia muito na minha dança. Então eu vi que Guimarães Rosa primeiro parte de uma história popular, de mito popular, a Donzela Guerreira. Depois ele parte do linguajar do homem e a partir desse linguajar ele quase que faz uma metafísica da palavra, ele recria palavras, ele recria frases, com a inflexão, com o jogo do falar popular. Ou seja, ele encontra valores ali e ele consegue puxar esses valores na criação de uma linguagem com mais riqueza. Então, duas coisas que vem desse universo popular. É o contexto que é o Sertão e tem as histórias do imaginário popular.

Na verdade, a questão levantada por Nóbrega nos conduz a uma reflexão em torno da estética de criação do seu trabalho, numa contextualização em torno dos conceitos “Mátria” e “Pátria”, como será verificado a seguir. De qualquer forma, deve-se ressaltar aqui que esse processo de reapropriação de elementos da cultura popular verificado por Nóbrega em relação a obra de Guimarães Rosa, passa também pelas bases estéticas de criação da arte armorial ao fazer uso do romanceiro popular e dos folhetos de cordel como bases nas suas elaborações, como já foi verificado anteriormente.

Por outro lado, como aponta o trecho anterior, se a universidade não foi o campo propício para o artista desenvolver a compreensão necessária para a constituição de uma dança brasileira possível, tendo como base fundamental a aplicação das técnicas assimiladas

ao longo dos anos com os artistas populares, sua carreira de artista revelada em espetáculos diversos representava o maior laboratório e o caminho a seguir.

E se, de certa forma, a dança encontrava-se dissolvida dentro dos espetáculos multidisciplinares do artista, a exemplo dos recitais *Na Pancada do Ganzá*, *Madeira que cupim não rói*, *Pernambuco falando para o mundo*, *O Marco do Meio Dia*, *Lunário Perpétuo* e mesmo do *Nove de Frevereiro*, a partir de 2008 a dança começa a se tornar a tônica maior do seu trabalho, com a realização do espetáculo *Passo*. Ou seja, a dança esteve sempre presente, como que um exercício constante e necessário para uma melhor aplicação futura, ainda que inconsciente, mas todos esses trabalhos anteriores não se caracterizavam como espetáculos de dança. A partir de *Passo*, Nóbrega passa a se dedicar mais profundamente a dança, realizando na sequência *Naturalmente* e, posteriormente, *Húmus*, quando inaugura a sua companhia de dança. Nesse intervalo, realiza um pequeno recorte com o espetáculo dedicado a Luiz Gonzaga, o *Lua*, mesmo assim, um Nóbrega intérprete, diferente dos espetáculos anteriores de música, com todo um trabalho de criação que começava nas composições e ia até a concepção final do espetáculo.

Sobre esse aprofundamento em torno da dança nos trabalhos de Antonio Nóbrega, Helena Katz, na já citada revista comemorativa “Instituto Brincante: um olhar brincante para o mundo” (2009, p. 16), numa conversa com Nóbrega sobre os caminhos da dança contemporânea, considera que

Refazendo a trajetória de seus espetáculos, vejo que o *Passo* indicava um caminho. Ele, de certo modo, possibilitou colocar no corpo um determinado tipo de dança, um determinado jeito de entender o que são aqueles movimentos. Os outros espetáculos conversam com esse universo, mas não se propuseram a testar uma hipótese. Eles possibilitaram ir descobrindo o que se tornaria uma hipótese. E as questões que começaram a ficar claras no *Passo* ficaram muito mais claras no *Naturalmente*. E ganharam sua proposição mais justa. Não há ruptura. Agora é possível formular o seguinte: esses passos são passos para dançar. Pronto. Não são apenas para determinadas danças. O grande avanço foi mostrar que no popular – ou fora dos palácios – é possível encontrar um tipo de material que nunca se buscou. Que se buscava apenas em técnicas importadas. Há um tipo de material lá que pode ser tratado como uma técnica importada. Isso é muito revigorante.

Partindo das considerações de Helena Katz, *Passo* e *Naturalmente* refletem essa preocupação de Nóbrega quanto a identificação dessa possível dança brasileira a partir da reinterpretação de passos e gingados, do gestual e do coreográfico, dos conteúdos míticos e

simbólicos armazenados na diversidade das danças populares brasileiras, a exemplo do frevo, do caboclinho, do maracatu, da capoeira, do cavalo marinho, do moçambique, entre outras manifestações. Todas elas, heranças antigas provenientes da matriz índio-africano-ibérico-popular, naquilo que Nóbrega identifica como uma linha de tempo chamada “Mátria”.

Se no espetáculo *Passo* Nóbrega lança mão de todo um léxico de passos e estudos apreendidos tanto com os diversos artistas populares, quanto com a observação e os estudos relacionados a dança clássica europeia, a dança contemporânea, o teatro-dança balinês, o kabuki japonês, o kathakali indiano, entre outras linguagens de dança; *Naturalmente* permite ao artista, acompanhado pelas bailarinas Maria Eugênia Almeida (filha do artista) e Marina Abib, além de oito músicos, expor novos diálogos em torno de uma linguagem brasileira contemporânea de dança, estabelecendo relações com outras referências culturais.

Essas outras referências culturais, para além das bases formadoras da linha de tempo que Nóbrega compreende como “Mátria”, se estabelecem na tradição ocidental europeia, com bases greco-latina e judaico-bárbaro-cristã, com a prevalência do discurso e da disciplina, ao que ele classifica como outra linha de tempo chamada “Pátria”. Segundo Nóbrega, é exatamente essa tradição Ocidental que tem se mostrado insuficiente para se compreender um outro patamar cultural em que se estabelece o que ele chama de “sistema Brasil”, sendo esclarecedoras as suas palavras em relação aos caminhos adotados por ele para a formalização de uma possível dança brasileira.

Então, a tradição Ocidental começou a dar sinais de exaustão, começou a dar sinais de que está faltando alguma coisa aqui. E aí então aparece todo esse mundo periférico para colocar essa tradição Ocidental num outro lugar, pra nutri-la, pra trazer mais riqueza cultural e, provavelmente, é isso que as vezes nós sentimos. A tradição Ocidental de cultura não é suficientemente capaz de dar plenitude a nossa necessidade anímica, psicológica, psíquica e cultural. A gente tem necessidade também de trazer esse mundo à tona. Isso foi feito inconscientemente. Eu não sei se Guimarães Rosa tinha isso claramente, se ele sabia o que estava fazendo, se ele alguma vez se prontificou nessa tarefa. Eu acho que ele fazia por necessidade, por necessidade anímica. Ele se interessou por aquela história da donzela guerreira, mas não criou dentro dele um projeto. [...] Então, o que eu estou colocando é entender o que é isso? A gente pode dizer porque o mundo está sendo dionisíaco, é o mundo da festa, mas o que é que quer dizer o mundo dionisíaco e o mundo da festa? Se eu estou querendo trazer isso à tona é porque estou achando que aquela arte, a arte Ocidental, tem alguma coisa que está vulnerável, alguma coisa que precisa de outros nutrientes. Então, eu vou buscar aqui. [...] Mas, o fato é o seguinte, vários de nós sentiram uma necessidade de sair do seu padrão Ocidental de cultura e entrar em outra sintonia, outra frequência. [...] Sendo que a gente não se preocupou muito

em detectar essa riqueza, em dizer o que é que ela é, você dizer laboratorialmente, dissecar o que é isso que a gente encontra de extraordinário e vai trazer pra cá. Então, eu acho que o tempo hoje é esse. É a gente examinar o conteúdo, saber o que é e eu tive que fazer isso em relação a dança (NÓBREGA, 2013).

Seguindo essa perspectiva proposta por Nóbrega no que se refere às duas linhas de tempo cultural, faz-se necessário refletir sobre essa dualidade, um debate que se faz presente nos discursos e nos mais diversos espaços, seja no âmbito acadêmico ou no interior dos grupos sociais, e que tradicionalmente coloca em questão as relações que se estabelecem em torno do que se convencionou classificar de cultura popular e cultura erudita, como será verificado mais adiante.

2.7 – Companhia Antonio Nóbrega de Dança

A Companhia Antonio Nóbrega de Dança estreou oficialmente no ano de 2013, como resultado do interesse de Nóbrega em avançar em relação aos seus últimos trabalhos no campo da dança, a exemplo do espetáculo *Naturalmente*, e inaugurou um novo momento na sua carreira ao se exercitar enquanto diretor e coreógrafo, como afirma ele próprio em entrevista para o Jornal do Commercio (BEZERRA, 2013, p.8):

Foi uma experiência muito rica, muito singular. É o primeiro espetáculo que idealizo e não estou no palco. Só isso trouxe uma novidade para mim. Mas foi um desafio em todos os sentidos. Não me sinto, a rigor, um coreógrafo. Tenho ideias de coreografias, mas não me eduquei como coreógrafo, estou me experimentando como coreógrafo agora. E também tem o trabalho como diretor de uma companhia, que me trouxe novos expedientes de atuação, pensamento, reflexão [...].

A companhia surgiu como desdobramento das atividades desenvolvidas para um projeto cinematográfico, o filme *Brincante*, lançado no final de 2014. Na ocasião, foram selecionados vinte bailarinos, que ao longo de seis meses participaram de um processo de familiarização com uma linguagem pouco conhecida para a maioria deles. Foi um primeiro

momento que fomentou a possibilidade de realização em torno de algo maior, uma companhia de dança, o que foi possível através de um projeto em parceria com a Petrobrás.

Dos vinte bailarinos escolhidos inicialmente, treze foram selecionados para integrar o projeto da companhia, sendo possível, nesse segundo momento, um maior aprofundando e aprimoramento em torno dos conhecimentos iniciais apreendidos para desenvolver o filme. Passaram a fazer parte da companhia de dança os bailarinos Valdinei Ribeiro da Silva, Michelle Rodrigues, Lucimeire dos Santos Monteiro, Silvana de Jesus Santos, Priscila Paciência Ramos, Cassiano Ricardo Takaoka, Claudia Stephany C. Almeida e Douglas Clemente de Souza, do Estado de São Paulo; Rubens Oliveira Martins, do Espírito Santo; Roges Douglas Leal da Conceição, da Bahia; Luciano Fagundes, do Paraná; e os pernambucanos Alisson Lopes da Silva e Fláira Fernanda Cardoso Ferro.

A escolha por bailarinos em sua maioria das regiões sul/sudeste é explicada por Nóbrega pela preocupação em seguir uma lógica diferente de preparação ao selecionar pessoas que não tivessem intimidade com o universo do espetáculo.

Em Naturalmente estou eu e duas dançarinas. E elas têm uma intimidade muito grande com esse universo tradicional de recriar através do trabalho e através da história pessoal de cada uma delas. Então eu queria pegar gente, por exemplo, de São Paulo, que nunca tivesse tido acesso a essa linguagem e que tomasse conhecimento desse universo e como isso reverberaria no corpo dele. Ou seja, eu queria testar isso de uma forma absoluta. Então, vamos partir para bailarinos aqui da cidade de São Paulo para que se perceba em que medida essa linguagem pode ser incorporada por eles, em que medida eu consigo criar realmente uma linguagem que possa ter esse nome. [...] Alguns deles trabalharam algo específico em relação às danças tradicionais, mas nenhum deles trabalharam todo o léxico vocabular que eu trabalho e nenhum deles trabalhou na perspectiva da dança brasileira. Então, nesse momento eu trago todos eles para colaborarem na efetivação artística de um pensamento [...] (NÓBREGA, 2013).

Ao longo de todo o período, o grupo teve dois anos de preparação, considerando o período de seis meses de preparação para o projeto cinematográfico. Sobre o trabalho realizado, que compreendeu uma série de atividades, como palestras e encontros sobre temáticas relacionadas à dança, da alimentação à fisiologia do corpo e história da dança, Nóbrega explicou na já citada entrevista ao *Jornal do Commercio* (BEZERRA, 2013, p. 8) que

[...] se dividiu em dois grandes momentos, um deles é a aquisição de linguagem. Assimilação que se deu a partir de aulas comigo e com outros bailarinos e coreógrafos, encontros e oficinas com artistas populares ou que estão de alguma maneira ligados com a cultura popular. [...] Ao lado dessas matérias brasileiras, digamos assim, eles tiveram aulas de dança clássica, acrobacia, música, canto. [...] Passamos um ano e meio trabalhando, foi quase um concentrado relacionado à formação do pensamento do dançarino brasileiro. Isto foi na parte da aquisição de linguagem, só na segunda parte fizemos a composição coreográfica.

Verificamos, assim, toda a sistemática de preparação em torno da companhia de dança, as preocupações com a elaboração da estruturação de uma linguagem iniciada na própria seleção dos dançarinos e a formalização de um pensamento, já que palestras e encontros com outros conteúdos relacionados fazem parte do conjunto de atividades desenvolvidas. Dessa forma, saía Nóbrega também de um convívio mais afetivo, já que nos espetáculos de dança anteriores as parcerias mais frequentes se faziam em torno de nomes como Rosane Almeida (sua esposa), Maria Eugênia (sua filha) e Marina Abib (amiga e parceira frequente em alguns dos seus espetáculos de dança). Partia, assim, para uma nova experiência, a de diretor e coreógrafo, o que implicava em um outro tipo de jornada, reflexões em torno de pragmatizar pensamentos, que viriam a se configurar no espetáculo *Húmus*.

Sobre o espetáculo, Nóbrega, em conversa com a crítica de dança, professora e coreógrafa Helena Katz (2014), em artigo publicado no Jornal O Estado de São Paulo, no dia 17 de maio de 2013, explica que buscou

[...] formular um léxico versátil, realizando uma grande triagem vocabular em todos esses anos de pesquisa, buscando sobretudo o temperamento, a maneira como o movimento é conduzido. Acredito que temos um temperamento pela nossa maneira como o Brasil se constituiu como cultura e isso tem uma marca no modo de se sentir e estar no mundo.

E sobre o espetáculo em si, Helena Katz, em outro artigo para o mesmo jornal, dessa vez em 27 de maio de 2013, o considera

[...] uma espécie de arqueologia das danças populares brasileiras na forma de uma teoria das sobrevivências. Reabre o tempo que parecia sem recurso para

além dos já conhecidos – como o proposto pelo Movimento Armorial, Balé Popular do Recife, Grupo Grial, Odundê e Balé Folclórico da Bahia, entre outros – para lidar com o que habitualmente se identifica por ‘matrizes da cultura popular’ (KATZ, 2013, p. 2).

Húmus reflete, portanto, essa preocupação do artista por um equilíbrio e fusão entre as duas linhas de tempo cultural propostas por ele e aqui já mencionadas. Mátia e Pátria seriam, portanto, marcos formadores da arte e cultura brasileiras, e que registram, como afirma o próprio artista, “4,5 séculos de decantação produzindo um léxico muito rico” (NÓBREGA *apud* KATZ, 2014).

E é esse o espetáculo que será tomado como exemplo no capítulo 4 do presente estudo para apontar o estágio pós-armorial do movimento e os percursos do artista Antonio Nóbrega, para além do projeto armorial de Suassuna. Na verdade, o próprio percurso e escolhas do artista já podem ser vistos enquanto possíveis indicações para a edificação do pós-armorial. Se por um lado tais aspectos não se apresentam como determinantes, por outro podem ser vistos enquanto índices necessários a serem observados se considerarmos duas perspectivas intrínsecas: uma primeira que nos leva ao fato de que o atual estágio de qualquer indivíduo, seja humano, biológico ou cultural (MORIN, 2005) resulta de processos anteriores, nos encaminhando para uma segunda questão, o fato de uma observação mais ampla ser alcançada a partir de uma processualidade igualmente ampliada, o que implica em “pensar que os processos geram estruturas tanto quanto as estruturas se realizam em processos” (BRAGA, 2006, p. 30). Desse modo, tomando como base a dinâmica do olhar cartográfico empreendida no presente estudo, é verificar as informações presentes nos circuitos diversos, para além, portanto, das elaborações artísticas, o que esses (des) encontros possibilitam a partir das suas escolhas, os caminhos a que nos levam, produzindo novos sentidos em espaços recentes de conhecimentos, numa lógica processual.

São esses novos territórios que vão se construindo em torno de Nóbrega e apontando para um movimento devir do pós-armorial. Como vimos, sua saída de Recife para um outro centro, nesse caso São Paulo, permitiu ao artista acessar um outro conteúdo, para além do universo da cultura popular, através da dança clássica e moderna, o que certamente, como afirma ele próprio anteriormente ao citar o método de consciência corporal apreendido a partir dos estudos com o bailarino Klauss Vianna, depois de ter passado por outras experiências,

tenha o influenciado quanto a uma outra possibilidade de desenvolvimento artístico, mais diversificado e *múltiplo*⁵².

Antes disso e de forma complementar, a própria saída do artista do Nordeste para o Sudeste do país traz uma novidade em relação aos artistas armoriais, contrariando o que seria uma delimitação territorial relacionada aos armorialistas, como apontou Santos (1999, p. 22) ao elaborar um quadro “temporal e espacial” de nomes relacionados ao Movimento Armorial: os pernambucanos Francisco Brennand, Gilvan Samico, Maximiano Campos, Marcus Accioly, Miguel dos Santos e Raimundo Carrero; o paraibano Ariano Suassuna; o alagoano Ângelo Monteiro; e o norte-rio-grandense Antônio José Madureira. Segundo a pesquisadora, o quadro apresentado

[...] permite ainda estabelecer uma delimitação clara do ‘espaço’ armorial: os artistas armorialistas são todos originários do Nordeste. Nasceram quase todos no que Suassuna chama de ‘coração do Nordeste’, os estados irmãos de Pernambuco, Paraíba e Alagoas. 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. Mas todos os artistas e escritores armoriais vivem no Recife, capital econômica e intelectual do Nordeste. Se viajaram pelo resto do Brasil e do mundo – às vezes por muitos anos – todos voltaram ao Recife e, ao contrário da maioria dos membros do Movimento Regionalista de 1926, resistiram à atração cultural e financeira das capitais do Centro-Sul. Esta vontade de serem artistas e criadores nordestinos traduz-se, portanto, em primeiro lugar, por uma recusa do exílio, por uma vontade reafirmada de permanecer vivendo no Nordeste, apesar das dificuldades sociais, econômicas, editoriais e outras [...] (SANTOS, 1999, p. 24).

Morando há 32 anos na capital paulista, onde recebeu o título de cidadão paulistano em 30 de junho de 2008, Nóbrega mudou-se em busca de um amadurecimento profissional e de novos aprendizados e oportunidades a partir de outras experiências, distintas das que o artista passou a conhecer através do seu contato com a cultura popular. Estando mais da metade da sua vida fixado em São Paulo, não caberia aqui traçar hipóteses quanto a um possível retorno do seu “exílio”, o que faria com que Nóbrega se enquadrasse na moldura

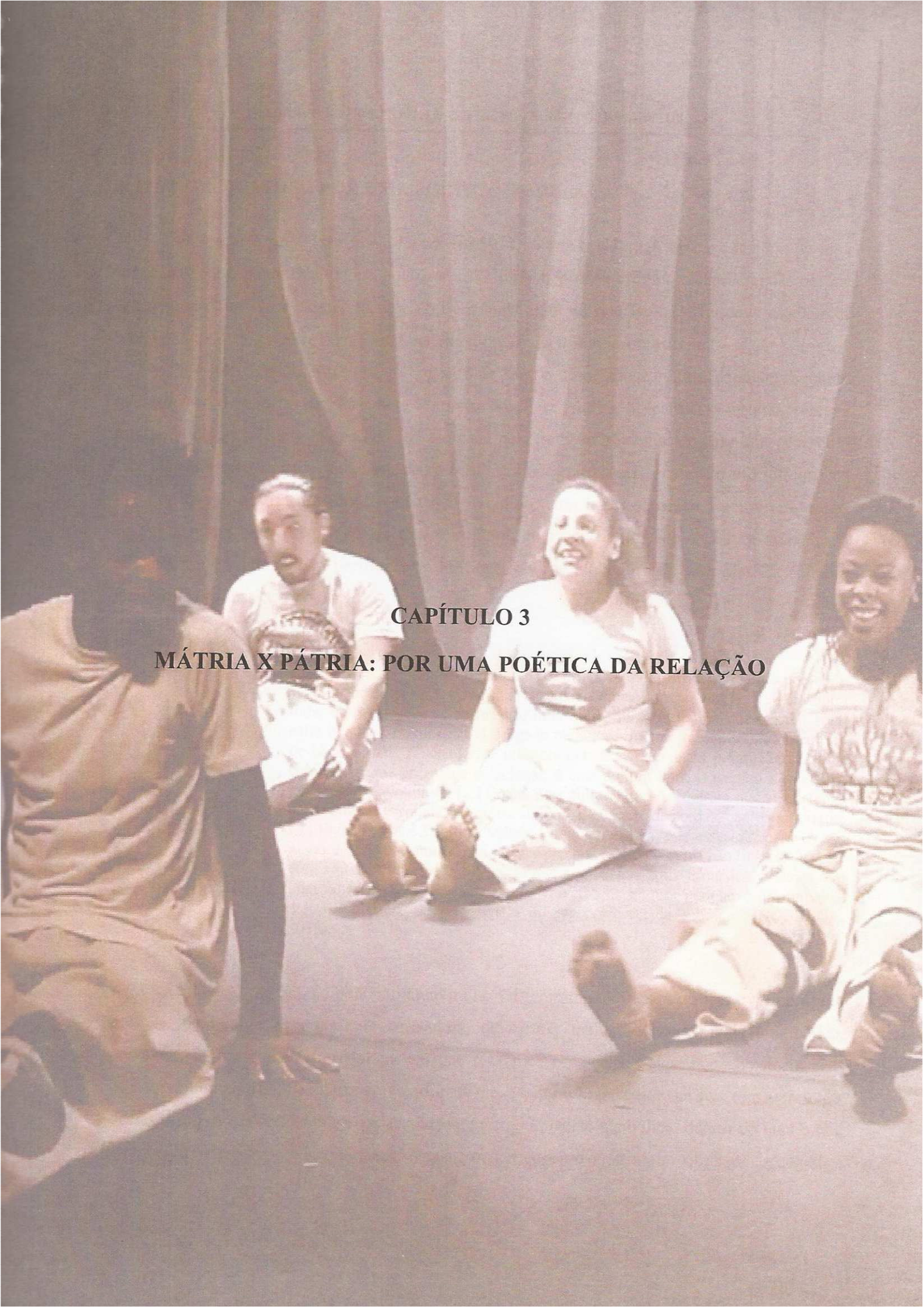
⁵² Terceiro princípio elencado por Deleuze e Guattari (1995), o da multiplicidade considera o caráter movente do rizoma em sua natureza transformadora, o que implica em perceber os percursos de Nóbrega, suas escolhas e o caráter múltiplo que seu trabalho expressa, relacionando também, quando for o caso, ao próprio movimento.

proposta por Santos (1999) para os artistas armoriais. No entanto, fica evidente que a opção de Nóbrega foi contrária a esse entendimento de que os artistas armoriais “resistiram à atração cultural e financeira das capitais do Centro-Sul”, como foi possível verificar ao longo desse capítulo. Ao contrário, em relação ao quadro “temporal e espacial” proposto por Santos (1999), verifica-se um movimento descontínuo quanto a essa relação espaço-tempo, uma *ruptura a-significante*⁵³ que compõe a moldura do pós-armorial.

No caso de Nóbrega, ele não apenas optou por uma nova experiência em busca de um maior aprendizado num centro mais ativo do ponto de vista cultural e financeiro. Ele se firmou profissionalmente, criou vínculos, realizou projetos, promoveu novos pontos de cultura através do espaço do Instituto Brincante, estabeleceu novas parcerias com músicos, dançarinos, escritores e artistas de várias áreas, se constituindo enquanto uma figura pública reconhecida não apenas pela sua contribuição no âmbito cultural, mas em outras esferas, como a política. Prova disso é sua participação no Conselho da Cidade de São Paulo, órgão consultivo criado no ano de 2013, formado por 136 representantes dos movimentos sociais, entidades de classe, cientistas e pesquisadores, artistas, empresários e lideranças religiosas.

Os elementos abordados aqui, percebidos num primeiro olhar enquanto indícios para um caminho pós-armorial que começa a ser trilhado, não buscam estabelecer uma cisão. Não se trata aqui de visualizar uma oposição de Nóbrega em relação ao projeto armorial, até porque o artista tem seu nome relacionado a esse contexto no período mais atuante do movimento, mas de atualizar um olhar acerca do seu trabalho, seja da sua trajetória, formação e a relação estabelecida com o movimento criado por Suassuna, seja também para visualizar uma outra dinâmica de movimento do artista, para além dos postulados armoriais. Se no pós-armorial reside alguma relação de continuidade com o armorial a partir de *conexões* com as bases estéticas de criação do movimento, reside também movimentos descontínuos, que acessam novas experiências, espaços, territórios, vistos como “estranhos” às principais influências do armorial, como será verificado mais adiante.

⁵³ Trata-se do quarto princípio do rizoma estabelecido por Deleuze e Guattari (1995) e que aponta para a possibilidade de reconstituição constante dos processos no rizoma, que mesmo depois de uma ruptura poderá reestruturar o conjunto, reconstituindo assim as formações, num processo de desterritorialização e reterritorialização constantes. Em nossa abordagem, a ruptura a-significante refere-se ao que ficou de armorial no pós-armorial, refletindo essa qualidade movente, do constante devir verificado no rizoma.



CAPÍTULO 3

MÁTRIA X PÁTRIA: POR UMA POÉTICA DA RELAÇÃO

3. MÁTRIA X PÁTRIA: POR UMA POÉTICA DA RELAÇÃO

Ao lançar o seu espetáculo *Mátria*, em 2011, Antonio Nóbrega buscava ir além de uma prática até certo ponto comum em polarizar as culturas popular e erudita, compreendidas por ele como sendo duas vertentes civilizatórias. Bem mais além do que isso, ele buscava estabelecer uma linha de diálogo entre duas linhas de tempo presentes na cultura brasileira.

Para isso, passou a designar o conceito de Mátria associado à cultura popular, enquanto que utilizava o conceito de Pátria para referir-se à cultura erudita. Se para essa última, Nóbrega tonifica uma prevalência masculina, representada pela tradição ocidental de base europeia, com ascendência greco-latina e judaico-bárbaro-cristã, forjada no discurso, conceito e disciplina; na linha de tempo Mátria prevalece o universo feminino, com bases sensíveis e emotivas, extra-europeia, numa outra frequência de tempo cultural, cujo contributos são a cultura indígena, a africana e a cultura ibérico periférica de Portugal, ao que Nóbrega passou a classificar como índio-africano-ibérico-popular.

Então, eu resolvi chamar essa linha de formação índio-africano-ibérico-popular e a outra judaico-cristã. Essa aqui eu chamo Pátria e essa Mátria. [...] Era outra linha de tempo que se formava e uma outra linha de tempo que existia. E eu acho que essa cultura Pátria é ligada mais ao princípio masculino, uma cultura de caráter mais ordenador, é uma cultura de caráter mais pragmático, é uma cultura em que prevalece o racional, é uma cultura onde o técnico e o técnico científico se avolumou. [...] Então, essa cultura aqui é a cultura que se cristaliza como cultura europeia, orquestra sinfônica, quarteto de cordas, canto gregoriano. [...] Enquanto que a cultura Mátria é uma cultura em que esses dispositivos são menores, não entraram ainda na consciência. [...] Essa outra não tinha nada a ver com aquela, se formava alheia. O que se formava aqui, a música, a dança, era uma outra história. Eu diria que o universo da cultura popular é um universo mais dionisíaco, de prevalência do inconsciente, da sensação (NÓBREGA, 2013).

Segundo Nóbrega, no contexto atual ou no “sistema-mundo”, para utilizar o termo usado por ele, predomina essa tessitura masculina, de caráter mais ordenador, mais pragmático, prevalecendo o racional, uma cultura em que o técnico e o técnico-científico demarcam seus espaços com mais volume. Nesse contexto, para ele, a cultura Mátria, por sua vez, tem a presença desses dispositivos de forma menos acentuada, seja no universo simbólico, dentro do qual está a arte, seja nas esferas socioeconômicas, o que torna necessário

uma maior observação quanto a valorização dessa linha de tempo cultural, em que o princípio feminino passa a ser mais operante, mas que não reflete numa sobreposição de práticas e discursos dessa em detrimento daquela, mas de “buscarmos o equilíbrio entre ambos, incorporando à nossa sociedade contemporânea o melhor das duas tradições em vista de um futuro esperançoso para a humanidade e para o planeta Terra” (NÓBREGA, 2013), como propõe o artista.

3.1 – Cultura em sua diversidade: para além das dicotomias

Na base dessas elaborações propostas por Nóbrega está o evidente caráter ambíguo em torno do arcabouço conceitual historicamente construído e que cerca os conceitos de cultura popular e cultura erudita, debate esse que se faz presente ao longo dos diversos estágios culturais e trabalhado ao longo dos anos por autores diversos que buscaram mais evidenciar antagonismos do que encontrar um tom relacional entre esses conceitos. Assim, a história cultural sempre foi marcada por essa polarização, ou seja, o erudito considerado por muitos como a única forma de cultura, e o popular, classificado pela “classe aristocrática” como sendo a contramão, a não-cultura, ou ainda, a ausência completa de civilização (BIZZOCCHI, 1999, p. 74).

O próprio conceito de cultura nunca foi consenso entre os estudiosos. Na verdade, sua utilização excessiva acabou, de certa forma, trazendo uma simplicidade ao termo, o que não é tão simples quando se pretende definir limites mais precisos. Cada um à sua maneira, por uma perspectiva, traz uma conceituação diferente, desde a associação da palavra cultura ao cultivo do solo e plantas, originada no mundo latino, até quando se tornou de uso corrente na Europa, sendo aplicada às sociedades humanas, com a designação de práticas de descrição, comunicação e representação (COSTA, 2007). Edward Said (1995, p. 13) aponta que, de forma quase imperceptível, trata-se de um conceito “que inclui um elemento de elevação e refinamento, o reservatório do melhor de cada sociedade, no saber e no pensamento. [...] A cultura, neste sentido, é uma fonte de identidade e, aliás, bastante combativa, como vemos em recentes ‘retornos’ à cultura e à tradição”.

A diversidade para tratar do conceito originou duas concepções básicas de cultura, que se estabeleceram entre os estudiosos: as humanistas, seletivas na sua essência, considerando alguns segmentos das atividades humanas culturais em detrimento de outros, não-culturais; e as antropológicas, não-seletivas, que apontam para a cultura como referente à trama total da

vida humana numa determinada sociedade. No entanto, cabe à antropologia moderna a responsabilidade pela maioria das teorias sobre cultura (COSTA, 2007). Teóricos como Edward Burnett Tylor, Franz Boas, Lewis Henry Morgan e Emile Durkheim, que inicialmente desenvolveram teorias sobre a cultura humana, são alguns dos que traçaram o caminho da Antropologia no Século XX. Tylor, por exemplo, tratou da cultura com ênfase ao aspecto intelectual, sendo a cultura apreendida com padrão de conhecimento partilhado. “Cultura ou civilização, tomadas no seu amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e qualquer outra capacidade e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (SACKMANN, 1991, p. 8). Franz Boas, por sua vez, compreende que a cultura “deriva do entendimento de um processo histórico específico, demonstrando a existência de uma cultura única, que descreve sua forma, a reação dinâmica do indivíduo para com a cultura e vice-versa” (MARCHIORI, 2006, p. 55).

Uma abordagem mais contemporânea acerca da cultura que, inclusive, tem servido como referência para alguns antropólogos nos últimos anos, coube ao americano Clifford Geertz (2001, p. 5), que definiu a cultura como sendo “um sistema de concepções expressas herdadas em formas simbólicas por meio das quais o homem comunica, perpetua e desenvolve seu conhecimento sobre atitudes para a vida”.

No seu livro *A Interpretação das Culturas*, Geertz defende um conceito de cultura essencialmente semiótico. Para ele, cultura não se trata de uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa, em busca do significado. Geertz não concebe cultura como sendo uma realidade “superorgânica”, com forças e propósitos em si mesma; nem como um padrão bruto de acontecimentos comportamentais de uma dada comunidade. Na primeira, seria o caso de uma reificação; e na última, uma redução da cultura, de modo que sendo como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, “a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (GEERTZ, 1978, p. 24).

De forma complementar, o conceito de cultura pode, ainda, ser entendido como um processo de desenvolvimento intelectual de um indivíduo ou de um determinado grupo, no meio social de convívio. Nesse sentido, esse processo envolve uma série de entendimentos comuns, refletidos na representação de valores, símbolos e significados entre as pessoas que, de alguma forma, dividem ou mantêm algum tipo de convívio, possibilitando a transmissão desses elementos e assim a perpetuação às novas gerações (COSTA, 2007).

Assim como a noção de cultura, os conceitos de cultura popular e cultura erudita também passaram, historicamente, por esse processo de polarização, com pontos de vista diversificados entre pesquisadores e estudiosos. No caso específico da cultura erudita, seria relacionada a cultura livresca, detentora do conhecimento, associada às elites, se apresentando no interior das universidades e, ignorando, portanto, as manifestações do povo. Para Bosi (2001, p. 326), a cultura erudita é aquela que se desenvolve, principalmente, nas classes mais altas e em outros segmentos “mais protegidos da classe média: ela cresce com o sistema escolar”. Conforme Bizzocchi (1999), a cultura erudita, tradicionalmente, pode ser entendida como aquela consumida pela elite cultural e econômica, sendo claramente um sinal de status para essa parcela minoritária da sociedade. “Ela reforça o poder opressivo da classe dirigente, e sua fetichização enfraquece o poder e silencia a maioria” (KUPER, 2002, p. 291).

Nessa perspectiva, portanto, o termo cultura erudita seria, então, associado às representações ideológicas e artísticas de uma parcela minoritária da sociedade de classes: as elites. E seria essa parcela mínima da sociedade que estabeleceria as diversas regras do jogo, ou seja, definiria o conjunto de relações entre os grupos e os diferentes componentes da estrutura social (COSTA, 2007).

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

Por outro lado, a cultura popular passava a ser vinculada ao conhecimento obtido e praticado no seio das comunidades, ou seja, junto à parcela majoritária da população, com suas práticas formadas sem um saber científico, surgidas das atividades vivenciadas por esse grupo de indivíduos. Gabriel Garcia Márquez, como argumenta Funari (1989, p. 15), ressalta a cultura popular como aquela constituída “das imortais tradições da humorística do povo, hostil a todos os cânones e normas, oposta a todas as noções definitivas e petrificadas sobre o mundo: o que um homem não pode fazer, as comunidades o fazem”.

Segundo Canclini (1997), o popular estaria descrito então como os incapacitados de produzir um produto digno de reconhecimento, não chegando, portanto, ao patamar de ‘artista’, nem a participar do mercado de bens simbólicos legitimizados, sendo assim, o popular, um mero espectador, ausente da universidade e dos museus. Quanto ao consumo, o

popular estaria na última fila, no final do processo, fadado a reproduzir a ideologia dos dominadores (COSTA, 2007).

Nessa perspectiva, Bizzocchi aponta a arte popular como aquela consumida pelas classes mais baixas. Ponto de vista compartilhado por Bosi, ao classificar o popular como pertencente aos “estratos mais pobres” e, em certo ponto, Canclini, ao afirmar que o “popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado”. Assim, “o popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário” (CANCLINI, 1997, p. 205).

Sobre a elaboração da cultura popular, Marcos Ayala e Maria Iñez Ayala, em *Cultura Popular no Brasil* (2003, p. 66-67), afirmam que

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

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

No caso específico da cultura do Brasil, os estudos antropológicos já faziam a distinção clara, a partir de um critério racial, entre as culturas indígena, negra, branca e mestiça. Ao longo dos anos da história brasileira, a cultura branca, proveniente dos europeus, foi associada à erudição, uma cultura letrada, estabelecendo uma diferença para com as culturas populares, elaboradas sem a necessidade de um conhecimento prévio. O popular seria associado a algo grosseiro e representaria um elemento simbólico, permitindo aos intelectuais, como afirma Ortiz (1994, p. 161), “tomarem consciência e expressarem a situação periférica da condição do país em que se encontram”.

Um outro ponto de vista sobre os elementos da cultura popular pode ser empregado a partir de uma outra visão, que não seja a mesma aplicada na maioria dos estudos sobre a cultura popular e seus respectivos contextos sociais, como apontam os estudos de Roger Bastide e seus alunos da Universidade de São Paulo (AYALA; AYALA, 2003, p. 32). Bastide sugere que a cultura popular deve ser vista como parte de um contexto cultural e social mais amplo, sendo necessário que seja entendida em termos atuais e não apenas como elemento de sobrevivência mantido ao longo dos anos por registros muitas vezes localizados e isolados, sem nenhum tipo de contextualização social e histórica. Para utilizar o pensamento de Arantes, pensar a cultura popular como sinônimo de tradição é reafirmar ou sugerir

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

A cultura popular, nessa perspectiva, não deveria ser vista apenas como a responsável pela manutenção das tradições, desatualizada do contexto atual e sempre remetendo a um tempo que passou. É o que dizem Ayala e Ayala (2003, p. 33), ao tratar a cultura pela perspectiva de “produção” ou, ainda, de “re-produção”:

As práticas culturais só se mantêm, desaparecem ou se modificam à medida que os homens, vivendo sob certas condições econômicas e sociais, realizam ou deixam de realizar aquelas práticas. Aparecem, nos estudos de Roger Bastide, as condições de vida, os interesses, os conflitos entre os diferentes grupos sociais (durante a escravidão, por exemplo, os senhores de escravos, a Igreja, os homens livres brancos e negros, os escravos), relacionados com as pressões a favor ou contra a existência de certas manifestações e sua modificação.

Dessa forma, Ayala e Ayala (2003, p. 62) consideram que esse tipo de abordagem, localizando a cultura popular numa origem rural, na tradição, no passado, na “preservação pela imitação”, além de impor uma visão do popular como algo anacrônico, coloca a cultura popular como produto ou “bens culturais”, não levando em consideração que, assim como toda cultura, a popular só se mantém a partir da sua reelaboração permanente. Nesse sentido,

faz-se necessário observar a avaliação de Hermilo Borba Filho, como lembra Didier (2000), ao considerar que a cultura popular pode ser relacionada com a espontaneidade ingênua e tem como maior diferença com o erudito, a “inigualável” capacidade de improvisação e interação com o público. A autenticidade é, assim, associada à espontaneidade do povo, formalizando uma diferença entre as características próprias da cultura popular e reflexivas da cultura erudita (COSTA, 2007).

Esse entendimento aproxima-se do pensamento de Nóbrega ao atribuir à linha de tempo *Mátria* o caráter feminino, com uma espontaneidade própria, cuja formatação foi sendo sedimentada pelo artista ao longo dos anos de carreira, em convívio direto com as manifestações populares, numa aproximação constante.

Então, eu resolvi dar ao sentido de cultura popular um conceito específico. Então, para mim a cultura popular é uma linha de tempo cultural cujo contributos são a cultura indígena, a africana e a cultura ibérico periférica de Portugal. Nessas culturas não tem erudito e popular. Então, esses três elementos aqui tiveram espaço no Brasil para se amalgamarem, como o caso das incelenças, dos batuques... O que é um bumba-meu-boi? É uma colagem de fragmentos de culturas diversas, da rítmica africana, com o imaginário ibérico, agora fruto do encontro entre essas culturas. Então, no meu mural isso foi se formando, baião, frevo, choro, a capoeira, nada disso veio pronto pra cá. Isso foi se formando do nada. Essas coisas vão se casando, fragmento com fragmento vai se colando e vão criando novos potes, novas jarras. É o que eu chamo de cultura popular, ou eu chamo também de cultura *Mátria*, porque a natureza dela é feminina (NÓBREGA, 2013).

Numa outra perspectiva, ao se debruçar e refletir sobre a linha de tempo *Mátria*, Nóbrega aponta para a amplidão em torno do conceito de cultura popular, especificando assim uma necessidade sua, enquanto artista, de estreitar esse universo.

O que nós chamamos de cultura popular hoje em dia é um termo muito ambíguo. Porque se você pensar a cultura popular num determinado sentido é aquela cultura que registra acompanhada por um grande contingente de pessoas, chamado de povo. Sendo que a dimensão desse povo é muito grande (NÓBREGA, 2013).

A preocupação de Nóbrega quanto a essa delimitação da cultura popular diante da improvável condição de se dimensionar o “povo” que é constituinte dela vai ao encontro dos pensamentos de Peter Burke (1989). Ao se referir às “culturas do povo”, Burke aponta para os limites inexistentes quanto a uma melhor definição do que viria a ser o “povo”, a parcela ou

grupo social que pode ou não fazer parte desse segmento, em que momentos esses grupos podem ou não ser inseridos dentro dessa categorização. E é a partir desse polissemismo que o autor acaba por oferecer um olhar de quebra quanto a essa dicotomia entre circuitos culturais, proporcionando uma visão mais apaziguadora e atualizada no que se refere a essas relações ao compreender que “uma cultura é um sistema de limites indistintos, de modo que [no quadro de referências dicotômicas entre cultura popular e cultura erudita] mostra-se impossível dizer onde termina uma e começa outra” (BURKE, 1989, p. 56). Em outras palavras, é pensar na perspectiva de Carlo Ginzburg, que a partir do conceito bakhtiniano de dialogismo, criou a sua concepção de “circularidade da cultura”, no qual sugere que diante do “[...] influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica” (1997, p. 13), faz-se necessário superar determinadas classificações mais tradicionais, dada essa condição própria de contínua fecundação entre “os diversos domínios da vida e da cultura” (BAKHTIN, 1993, p. 30).

Tal pensamento reforça a abordagem de Nóbrega em torno do estabelecimento de duas linhas de tempo cultural para tratar desses circuitos culturais, identificando os aspectos formadores de cada uma delas, sem estabelecer hierarquias, mas reconhecendo a necessidade de diálogo entre esses elementos. Ao colecionar fragmentos, colagens de culturas diversas, formando um imenso mural, novas jarras, novos potes, Nóbrega segue na direção do seu trabalho criador, fruto dessa reflexão em torno do que ele chama de “sistema-mundo”, com aproximações muitas vezes perdidas ao longo do tempo, mas presentes no imaginário que seu trabalho expressa.

[...] Então, era onde eu ia testando as minhas ideias, uma ideia de coalisão dessas duas linhas de tempo. O que é que me interessava nessa linha de tempo que chamo de Matria e o que é que me interessava nessa linha do tempo Pátria? Era criar uma situação de fricção, de complementaridade que gerasse uma terceira via. [...] Então é isso que eu venho tentando e é isso que eu procurarei refletir em grau máximo com o meu espetáculo Húmus (NÓBREGA, 2013).

É esse sentido de fricção, de complementaridade, de movimento em direção a uma terceira via, como propõe Nóbrega, que essas relações passam a se estabelecer numa outra dinâmica. Certamente, numa direção àquilo que Peter Burke sugere quanto a não polarização e divisão entre circuitos culturais, mas em busca de uma outra dinâmica que possibilite a interação entre o que ele entende como “culturas do povo”, originadas dos mais diversos

ambientes sociais e centradas nas livres estratégias de apropriação cultural e no passaporte à circulação dos atores sociais por mundos culturais diversos (BURKE, 1989, p. 17).

É dessa forma que o “sistema-mundo” a que Nóbrega se refere evidencia uma generalização em torno de uma aproximação entre essas duas linhas de tempo, o que nos remete à “totalidade-mundo” proposta por Glissant em *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), para expressar essa grande teia formada exatamente pela diferença entre culturas, povos e costumes (COSTA, 2011b). Ou seja, a unidade deve ser percebida na diversidade, no reconhecimento da diferença, na pluralidade das relações e na manutenção de práticas constantes de reconhecimento mútuo.

3.2 – “Totalidade-mundo”: um encontro entre as culturas e o pensamento

Seguindo a esteira de Glissant (2005), seria pensar que essa “totalidade-mundo” se formaria a partir do “caos-mundo”, clareado pelos choques, entrelaçamentos entre opostos desse “sistema-mundo”, compreendido pelo autor da seguinte forma: “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” (GLISSANT, 2005, p. 86).

As observações do autor seguem no sentido de verificar as identidades culturais no espaço geopolítico do Caribe e das Américas, no que se apresenta como uma proposta de estética da relação entre culturas diversas, considerando o que seriam identidades minoritárias de povos e nações emergentes e as necessidades de afirmação desses grupos, diante da ameaça de uniformização das culturas. Nesse sentido, o autor subdivide a América em três: a Meso-América, relacionada aos povos nativos, nomeados por ele como “povos-testemunhas”; a Euro-América, que diz respeito aos povos provenientes da Europa (compreende o Canadá, os Estados Unidos e uma parte “cultural” do Chile e da Argentina) e que preservaram no novo continente os costumes e práticas dos países de origem; e a Neo-América, que relaciona-se à América do que o autor considera como sendo da “crioulização”, e atinge o Caribe, as Guianas e Curaçao, o sul dos Estados Unidos, a costa caribenha da Venezuela e da Colômbia, grande parte da América Central e do México, além do Nordeste brasileiro.

Apesar de subdividir a América em três, Glissant não considera essa divisão em fronteiras pelo fato de existir imbricações entre elas, a exemplo da Meso-América, também presente no Canadá e nos Estados Unidos, e principalmente a Neo-América, que mesmo absorvendo elementos das outras duas américas, é fonte, reservatório de marcas, para essas

mesmas américas, influenciando-as também, se caracterizando como a América da criouliização. Para o autor, esse processo que se faz presente entre as américas é o mesmo que é irradiado para o mundo inteiro. Ou seja, para ele, o mundo se criouliiza, de modo que

as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança que nos permitem dizer – sem ser utópico e mesmo sendo-o – que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis (GLISSANT, 2005, p. 18).

Algo que vai além, portanto, da própria origem do termo, como afirma o autor Moacir dos Anjos, no seu livro *Local/global: arte em trânsito* (2005), ao explicar que o conceito de criouliização tem origem no processo de implantação da economia colonial no Caribe e também no processo de negociação das diferenças entre colonizadores europeus e escravos. Gradualmente, o termo passou a ser considerado para tratar da identificação de novas formas culturais em outros aspectos dessa relação entre colonizador e colonizado, a exemplo da música, da arquitetura, da culinária, do vestuário e da religião (ANJOS, 2005, p. 25).

Para ele, forjado a partir da natureza violenta das relações entre os povos diversos, o conceito de criouliização afasta qualquer possibilidade de apaziguamento, enfatizando, conseqüentemente, as relações de poder que o constituíram. O autor finaliza suas observações sobre a aplicação desse conceito no contexto mais contemporâneo apontando duas ressalvas, quais sejam:

por um lado, é necessário que o termo criouliização considere a capacidade de culturas locais não apenas resignificarem a cultura difundida desde o centro, mas também de reinserirem, nos circuitos globais de informação, o que resulta desse processo; por outro lado, o conceito deve ser reservado [...] somente para situações de transculturação que envolvam o exercício explícito da força e que tenham, nas estratégias de resistência ativa daqueles em situação subordinada, o pólo dinâmico das permutas realizadas (ANJOS, 2005, p. 26).

A começar pela segunda observação do autor, os processos de transculturação envolvem contaminação mútua entre expressões culturais distintas e nessas “zonas de contato” sobram diferenças que implicam, antes de qualquer exaltação cultural dessas

diferenças, em relações de poder entre dissidentes. Como argumenta Walter (2005), lembrando o pensamento de Antonio Gramsci e Raymond Williams, essas relações de poder podem ser entendidas como um processo dinâmico de entendimentos entre grupos e discursos distintos, o que evidencia quase que uma negociação entre modelos divergentes. É o que certamente propõe Hall (2005), ao considerar que uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de união entre os diferentes membros, seja em termos de classe, gênero ou raça. Ele considera a cultura nacional uma estrutura de poder cultural.

Para Prysthon (2007, p. 143), essas negociações se caracterizam como

[...] um encontro, um diálogo tenso entre mundos que às vezes se opõem e às vezes se complementam. Uma política de diferenças vai sendo engendrada por meio de complexas negociações, sobreposições e deslocamentos culturais. [...] Assim, os descentramentos da sociedade contemporânea vão tendo, naturalmente, um forte impacto na maneira em como se vive, se pensa e se constrói a noção de diálogo intercultural.

Dentro desse argumento, um caso interessante a ser observado diz respeito ao cinema produzido fora dos padrões exigidos pelo *mainstream*. O chamado Terceiro Cinema, surgido na década de 60, ou mais recentemente *word* cinema ou cinema periférico, para citar algumas terminologias, passaram a se posicionar de forma diferente no mercado mundial, com produções bem localizadas e temáticas bem específicas que encontraram um espaço novo para fazer reverberar suas formulações. A partir do final da década de 90 e início de 2000, algumas produções fizeram crescer e ampliaram essas perspectivas. No Brasil, nesse mesmo período, filmes como *Central do Brasil*, de Walter Salles, também colocaram o país no roteiro emergente dessas produções (PRYSTHON, 2007).

No caso de produções mais regionalizadas, por exemplo, temáticas como o Nordeste e o Sertão passaram a frequentar esse mesmo circuito com outras abordagens, ocupando um espaço relativamente privilegiado. É o caso do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), dos diretores Marcelo Gomes e Karin Ainouz. O longa, que tem a temática Sertão no centro da trama, obteve o reconhecimento da imprensa, dos críticos e do público durante sua estreia na Mostra Horizontes, no Festival de Veneza, na Itália. O filme também recebeu um registro positivo da revista *Variety*, considerada uma das publicações mais respeitadas que monitora o cinema mundial. Dessa forma, foi destaque nas edições do Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio do dia 05 de setembro de 2009. O Caderno C do Jornal do Commercio trouxe matéria com foto, tendo como título “Sertão aplaudido em

Veneza”. Já o Diário de Pernambuco, no seu caderno Viver, circulou com o título “Veneza aplaude viagem sertaneja” (COSTA, 2010).

Voltando a questão da criouliização, por outro lado, como propõe Anjos, um outro viés necessário para tratar do conceito é o fato de considerar essa contramão em que as culturas locais acabam por se reinscreverem nos circuitos globais de informação com o resultado dessa ressignificação. Até certo ponto, talvez, possamos perceber uma aproximação entre essa impressão proposta por Anjos e o pensamento de Glissant se retirarmos a dimensão histórica proposta por esse último, o que não o faz menos contemporâneo do que o primeiro.

Mais preciso e fundamentado em suas considerações, Glissant avança ao partir do conceito de “rastros” e “resíduos” para tratar da recomposição da dinâmica do pensamento na atualidade e considera a criouliização para além das condições inferiorizadas propostas por Anjos. Ao contrário, Glissant considera que a criouliização supõe uma horizontalidade nas relações culturais, de modo que colocadas umas diante das outras, as culturas devem ser concebidas numa equivalência de valor. Pensado nesse sentido de equivalência é que, segundo ele, esse processo se configuraria verdadeiramente. Por outro lado, quando alguns desses elementos culturais se apresentam inferiorizados em relação a outros, a criouliização não se dá plenamente, se apresentando de modo desequilibrado. Como afirma o autor, a criouliização exige uma intervalorização entre elementos heterogêneos colocados em relação, não havendo degradação ou diminuição nesse contato e nessa mistura, seja de dentro para fora/internamente ou de fora para dentro/externamente.

[...] uma comunidade étnica do continente americano preservou a memória dos cantos entoados nos funerais, casamentos, batismos, que expressam a dor, a alegria, vindos do antigo país de origem, e que são cantados há cem anos ou mais em diversas ocasiões da vida familiar. Ora, o africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é reconstituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais. Embora esse neo-americano não cante canções africanas que datam de dois ou três séculos, ele re-instaura no Caribe, no Brasil e na América do Norte, através do pensamento do rastro/resíduo, formas de arte que propõe como válidas para todos [...] (GLISSANT, 2005, p. 20).

Regida pela imprevisibilidade, a criouliização cria nas Américas o que o autor chama de “microclimas” e “macroclimas” que se inter cruzam cultural e linguisticamente. Se num

primeiro olhar o aspecto da linguística tende a ser compreendido a partir de uma analogia com as condições de países colonizados e o intercruzamento com as línguas dos países colonizadores, num segundo momento percebe-se a dimensão ampliada proposta pelo autor:

[...] o termo criouliização se aplica à situação atual do mundo, ou seja, à situação na qual uma ‘totalidade terra’, ‘enfim realizada’, permite que dentro dessa totalidade (onde não existe mais nenhuma autoridade ‘orgânica’ e onde tudo é arquipélago) os elementos culturais talvez mais distantes e mais heterogêneos uns aos outros possam ser colocados em relação. Isso produz resultantes imprevisíveis (GLISSANT, 2005, p. 26 – 27).

A criouliização se fundamenta, portanto, numa intervalorização das diferenças e com a “mais-valia” que resulta da imprevisibilidade, ao contrário da mestiçagem, considerada pelo autor como sendo um conceito com efeitos possíveis de serem calculados. “Podemos calcular os efeitos da mestiçagem por enxertia em diferentes plantas e por cruzamento nos animais; podemos calcular que ervilhas vermelhas e ervilhas brancas misturadas, através da técnica do enxerto, darão um tal resultado em uma geração, um tal outro resultado em uma outra geração” (GLISSANT, 2005, p. 22).

Localizando sua origem como parte do repertório conceitual da antropologia e formulando sua dinâmica na apreensão da mistura entre raças distintas, Anjos (2005), assim como outros autores, resiste ao uso do conceito quando aplicado à análise de processos de transculturação por não considerar as desigualdades e contradições que existem e persistem todas as relações interculturais, não havendo, portanto, uma fusão harmônica entre partes distintas. Nas suas considerações, o autor utiliza uma metáfora do *ajiaco* proposta por Fernando Ortiz para apontar os limites quanto ao uso do termo.

Nesse prato da cozinha cubana, pedaços de diferentes tipos de carne são cozinhados juntos e, sob o calor do fogo brando, gradualmente se desmancham para formar um caldo que sintetiza as características únicas de cada ingrediente. A identidade caribenha, seguindo essa sugestiva imagem, seria, assim, a do amálgama e da interação plena entre culturas diferentes. O problema, afirma Gerardo Mosquera, é que, a despeito de fornecerem seu sabor para o caldo, os pedaços duros de carne e os ossos cozinhados no *ajiaco* nunca se dissolvem, permanecendo como testemunhas da incompletude da mistura que o preparo da iguaria promove (ANJOS, 2005, p. 19).

Da metáfora culinária, Anjos ressalta menos o sabor resultante da mistura entre ingredientes distintos, do que os pedaços duros de carne e ossos, que por não se dissolverem

completamente, ficarão como sobras de uma receita, ou melhor, da reunião entre ingredientes de culturas distintas. Para o autor, é exatamente por não identificar as impurezas resultantes do contato entre formações culturais distintas que o conceito de mestiçagem se apresenta como insuficiente para descrever essas relações.

Mas, voltando ao sentido estabelecido por Glissant, ao contrário da mestiçagem, o processo de crioulização, como foi visto, apresenta um componente importante, o da imprevisibilidade, o que é percebido pelo autor a partir de um estudo concreto de transferências culturais em que fica evidenciada a importância epistemológica para o seu argumento quanto a não fixidez das identidades diante desses processos.

Para melhor compreender esse aspecto da imprevisibilidade que norteia o pensamento de Glissant, importante lembrar das observações do autor ao tratar dos três tipos de “povoadores” que chegaram nas Américas, que se relacionam diretamente ao que ele classifica como “Meso-América”, “Euro-América” e “Neo-América”, como já foi pontuado anteriormente. Dessa forma, ao se referir aos “povoadores”, Glissant estabelece os migrantes em três grupos. O primeiro deles é o “migrante armado”, que chegou ao continente com seus barcos e armas, o que se estabelece naquilo que o autor chama de “migrante fundador”. O segundo é o “migrante familiar”, que trouxe na sua bagagem os hábitos alimentares, costumes, utensílios domésticos, registros familiares como fotos, entre outras referências. E, por fim, o “migrante nu”, despido de qualquer referência anterior, trazidos à força, como objetos. É esse tipo de migrante que alimenta o pensamento de Glissant quanto ao aspecto da imprevisibilidade. Se os povos migrantes vindos da Europa trouxeram suas canções, tradições de família, instrumentos, imagens de deuses, os migrantes que se originaram dos países africanos, que se constituem no “migrante nu”, chegaram despojados de tudo que envolvia suas práticas e costumes na sua vida cotidiana, inclusive da língua, já que nos navios negreiros e nas plantações os escravos eram colocados com outros escravos que não falavam o mesmo idioma, como explica o autor ao considerar que “[...] o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem” (GLISSANT, 2005, p. 18).

Seguindo o pensamento do autor, seria no mínimo improvável que esses grupos, reunidos nessas condições, alijados de praticamente todas as suas referências cotidianas, em dois séculos reformulassem uma língua a partir de elementos tão heterogêneos. É dessa forma que ele explica a língua crioula, constituída a partir de elementos heterogêneos uns aos outros. “As línguas crioulas provêm do choque, da consunção, da consumação recíproca de elementos linguísticos, de início absolutamente heterogêneos uns aos outros, com uma resultante imprevisível” (GLISSANT, 2005, p. 25).

Assim, o autor expande essa compreensão da língua crioula para todos os povos, porque “o mundo se crioulaiza, todas as culturas se crioulizam 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, p. 148).

Se, por um lado, essa questão recai quanto a uma preocupação frequente por parte dos mais essencialistas no que diz respeito a uma possível ameaça por parte das culturas hegemônicas, com argumentos como “homogeneização cultural”, “McDonaldização”, para utilizar o termo proposto por Anjos (2005), “fragmentação das identidades”, por outro faz-se necessário verificar que o processo de crioulaização descrito por Glissant (1997) não aponta para uma perturbação no interior dessas culturas e identidades, mas para o fato de perceber tais elementos dentro de um processo dinâmico, considerando, inclusive, suas diferenças.

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, frequentemente muito sectária, da definição do ser (GLISSANT, 2005, p. 147 – 148).

Vale ressaltar que nas suas considerações em torno do uso do termo crioulaização, Glissant defende o aspecto da imprevisibilidade como já foi amplamente discutido aqui. E é nessa ideia do imprevisível obtido a partir de elementos heterogêneos que ele aproxima o conceito a uma realidade-mundo como pontuamos, no que o autor esclarece ao afirmar que quando faz uso do termo crioulaização “não se trata de maneira alguma de uma referência à língua crioula, mas sim ao fenômeno que estruturou as línguas crioulas, o que não é a mesma coisa” (GLISSANT, 2005, p. 35).

Numa clara adesão ao termo crioulaização, o que se verifica, principalmente, ao recuar quanto ao uso do conceito mestiçagem, Glissant passa ao largo de outros conceitos utilizados por autores diversos para tratar das mesmas relações propostas por ele quanto ao uso do conceito de crioulaização, o que pode ser relativizado diante da emergência de termos originados dos vários campos do conhecimento para tratar dessa dinâmica cultural. É o caso do hibridismo, trabalhado por autores como Canclini (2003), Stuart Hall (2005) e Moacir dos Anjos (2005); a antropofagia por Oswald de Andrade; e o próprio conceito de mestiçagem,

estudado de forma diversa por nomes como Lezama Lima (2005) e José Amalio Pinheiro (2007), para ficar somente nesses.

Sobre o conceito de mestiçagem, por exemplo, a crítica vai além do proposto por Glissant. Se num primeiro momento o conceito passou a ser relacionado ao aspecto biológico e, posteriormente, ao caráter mais social, através de estudiosos como Sílvio Romero e Nina Rodrigues (ORTIZ, 2003), coube a Gilberto Freyre um avanço positivo ao apontar para o fato de que “[...] A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades 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” (ORTIZ, 2003, p. 41). No entanto, como observa Ortiz, tal aspecto se formularia enquanto um mito, considerando o caráter improvável da fusão das três raças e na compreensão do que resultaria da reunião desses aspectos: uma identidade nacional única, harmônica.

Assim como a mestiçagem, o hibridismo remete também ao campo da biologia e tem sido empregado largamente para tratar dos encontros entre formações culturais distintas. Como nos mostra Moacir dos Anjos (2005, p. 28), tal conceito implica na “impossibilidade da completa fusão entre componentes diferentes de uma relação, ainda que em situações de coexistência longa e próxima”.

Utilizado pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini (2003) para tratar das relações de trocas culturais de naturezas diversas, seu uso implica, portanto, na incorporação de elementos opostos, sem que haja uma sobreposição entre as culturas, o que poderia ser ilustrado a partir de uma metáfora culinária utilizada pelo curador Gerardo Mosquera, como explica Anjos (2005), ao associar o conceito de hibridismo ao prato cubano *moros con cristianos*. O prato se aproxima do baião de dois, próprio da cozinha nordestina, em que existe a apuração do sabor dos ingredientes, que continuam perceptíveis mesmo depois de misturados em um processo de cozimento (COSTA, 2011b), o que revela uma possível intradutibilidade.

Assim como o tratamento dado por Glissant à crioulização, Canclini argumenta de forma favorável quanto a utilização do conceito para além do sentido com o qual ele remete originalmente, a exemplo do que acontece com o sentido da expressão “reprodução”, também relacionada ao contexto da Biologia, mas que tomada por empréstimo, passou a fazer parte do campo semântico do setor econômico e social. Como provoca Canclini (2000, p. 64) “[...] 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?”. Ou seja, nesses casos, mais importante do que o uso que se faz dessas “viagens dos ideogramas”⁵⁴, para utilizar o termo proposto pela autora Zilá Bernd (2003), é perceber o quanto o uso desses termos aplicados a um outro contexto discursivo irá contribuir para uma reflexão para além das noções mais essencialistas em torno de conceitos como identidade e cultura.

No caso do hibridismo, como verifica Anjos (2005), de forma similar ao processo de criouliização defendido amplamente por Glissant (2005), as traduções simbólicas operadas a partir de posições periféricas ao mesmo tempo que articulam elementos culturais distintos, também criam uma outra via de acesso, sendo incorporadas, em diferentes níveis de legitimação, a esse circuito mundial de informações, se posicionando, “reindexando” aquele circuito, portanto, como um espaço de traduções” (ANJOS, 2005, p. 29), caracterizando um processo de reedificação de identidades como sugere o autor.

De forma aproximada à criouliização ao considerar o aspecto da imprevisibilidade, o hibridismo também enfatiza uma certa dose do não ser previsível a partir dos curtos-circuitos produzidos nos encontros entre formações culturais opostas. Como propõe Anjos (2005, p. 29) a partir do pensamento de Hall, “uma cultura híbrida é, por definição, incontrastável quer com uma cultura vernacular, quer com uma global, posto que não é síntese ou mero compósito de outras construções simbólicas”.

E é esse caráter de constante incompletude que é valorizado no hibridismo, o que implica numa negociação das diferenças que leva ao chamado “terceiro espaço”, como afirma Homi Bhabha (2001, p. 172) ao considerar que “[...] Quando fazem essas exigências interculturais, híbridas, os nativos ao mesmo tempo desafiam as fronteiras do discurso e modificam sutilmente seus termos, estabelecendo um outro espaço especificamente colonial de negociação da autoridade colonial”. Ou, ainda, para apontar na direção dos estudos de Silviano Santiago (1978), o “entrelugar”, muito embora a concepção de Santiago sugira um posicionamento menos equilibrado, nesse caso, entre a literatura latino-americana e os centros hegemônicos, mesmo que essa posição se origine mesmo como uma estratégia.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a religião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de

⁵⁴ Nas suas considerações, Bernd (2003) aponta para o movimento antropófago lançado pelo modernismo brasileiro como um processo anterior em que se verificam essas “viagens dos ideogramas”. Para ela, tal aspecto nos remete a liberdade criadora a partir da escolha de outras referências culturais, o que implica em digerir e transformar tais referências.

clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 1978, p. 28).

A partir dessas considerações é que Anjos defende o conceito de hibridismo quanto a sua melhor condição de apreender o caráter inconcluso dessas relações, o que para o autor implica numa maior flexibilidade em relação a outros conceitos. “Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a afirmação intransigente de uma tradição imóvel, instaura-se, portanto, um intervalo de recriação e reinscrição identitária do local que é irredutível a um ou a outro desse polos extremados” (ANJOS, 2005, p. 30). É o que, em certa medida, aponta Joachim (2008) ao considerar a necessidade de uma maior conscientização diante das relações inter-individuais e coletivas, que “trata-se de um choque cultural quase constante entre a identidade (eu/nós) e a alteridade (ele/eles)” (JOACHIM, 2008, p. 12).

Não se trata de eleger aqui uma dessas concepções para tratar das aproximações e distanciamentos de Nóbrega em relação ao projeto armorial, o que implica numa reafirmação da estética do movimento em alguns momentos e movimentos descontínuos para com essas mesmas bases, apontando para uma pós-armorialidade, como estamos argumentando aqui. Na verdade, a verificação cuidadosa desse arcabouço conceitual nos conduz a uma maior compreensão quanto a estética de criação adotada por Nóbrega ao eleger como bases do seu trabalho as duas linhas de tempo “Mátria” e “Pátria” e o que resulta da união desses universos, naquilo que ele passa a compreender como “Frátia”, de fraterno (NÓBREGA, 2014a). Como afirma ele próprio quanto a essa aproximação entre dois lados complementares, que “ao se encontrarem vão gerar uma nova riqueza. Qualquer ligação frutuosa não é feita só de pensamento único. A gente pode ser dar muito bem, mas a gente sabe que é na diferença que a gente cria mais, na contribuição, no confronto das ideias” (NÓBREGA, 2013).

De forma complementar, tais reflexões nos levam a verificar o aspecto da diversidade dentro de um mesmo movimento estético, mesmo quando esse movimento adota uma postura essencialista quanto a uma formação cultural, como é o caso do armorial. É a partir dessa coalisão entre essas duas linhas do tempo, portanto, que Nóbrega tem estruturado seu projeto cultural, numa dimensão rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 1995), ou seja, uma lógica dialogal considerando o aspecto múltiplo das práticas culturais, numa direção ao pós-armorial.

3.3 – Desvendando o rizoma: “riacho sem início nem fim”

Filiadas à teoria do rizoma, as observações de Glissant nos apontam para caminhos possíveis para empreender um olhar mais amplo em torno das duas linhas de tempo cultural (Mátria x Pátria) compreendidas pelo artista Antonio Carlos Nóbrega, o que permanece do armorial, prevalecendo aí uma visão mais essencialista em torno da cultura e da identidade, e o que vai além, abrindo o leque para o pós-armorial, numa dimensão de diálogo com as diferenças. Muito embora a proposta armorial não desconsidere a possibilidade de comunhão entre as diferenças totalmente, desde que essas diferenças não sejam “estranhas”⁵⁵ à formação cultural brasileira, como propõe Suassuna no seu projeto armorial.

A questão basicamente seria, como propõe Glissant diante do panorama mundial que se apresenta no contexto atual, partir dos seguintes questionamentos:

como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo? [...] 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, de uma identidade que comporta uma abertura ao outro, sem perigo de diluição? (GLISSANT, 2005, p. 28).

Para o autor, essa compreensão só será possível a partir de uma poética da relação, com o devido entendimento para que os povos do mundo abandonem os pensamentos mais reduzidos, sem pré-formulações do outro, ou seja, a construção de uma relação sem estereótipos, sem que o outro não seja resumido à imagem que se produz dele. Segundo Durante (2007, p. 19), tal questão remete a “[...] um mecanismo de anamorfose ou de deformação que altera a imagem do outro. Este passa a ser conseqüentemente um lugar de reciclagem da fala do mesmo. Pode-se nomear esse mecanismo de anamorfose poubellization / lixo-ização do outro”. Finalmente, conclui o autor, que o outro acaba servindo como um “lugar de descarregamento” desse lixo.

Certamente, a imagem do “*passer*” proposta por Durante (2007), diante de sua incerteza positiva quanto à possibilidade de desprendimento do “si” para com o “outro”, ajudaria a pensar esse outro numa condição de relação olho no olho, se enxergando no outro.

⁵⁵ Vale salientar que para os armorialistas nem todo estrangeirismo era considerado “estranho”. As influências ibéricas do passado, por exemplo, representam uma das raças formadoras da cultura brasileira, ou seja, a influência ibérica para os armoriais era, portanto, a participação moura/árabe na definição do caráter nacional, juntando-se aos negros, brancos e índios formando o ser Castanho na “Ilha Brasil”. Essa concepção de fusão das raças formadoras da nossa cultura (negro, índio, branco) para formação do ser Castanho, expressando a pureza das tradições, pode ser considerada como a base das recriações armoriais (COSTA, 2011).

O outro, como passador, permitiria entender que o conhecimento e a realização de si são apenas uma utopia se ficarem à margem duma interação agônica com o outro. O jogo e a luta (agon), que pressupõe o encontro com o outro, seriam aqui a condição de possibilidade de um olhar aberto sobre a realidade. Esta interação agônica consideraria o conflito não como uma vontade exclusiva de negação da diferença, mas como uma etapa necessária para toda consciência orientada em direção a um conhecimento do mundo. [...] Ora, para que haja desvelamento do outro, enquanto alteridade insuperável, é preciso que o mesmo abra mão da críspação identitária que o mantém em suspenso. Este desprendimento constitui a condição de possibilidade de suplantar todo falso encontro com o outro. Desprendimento, então, de si por preocupação com o outro (DURANTE, 2007, p. 19).

Na base de tais questões estão os pensamentos da raiz e do rizoma, conceitos relacionados a uma divisão de culturas propostas pelo autor: as atávicas e as compósitas. Conforme Glissant, atávicas são as culturas que partem de um princípio de gênese, de uma filiação, numa busca por uma legitimidade. Por outro lado, as compósitas são as que estão em formação, num processo de crioulização.

E são essas culturas que o autor associa ao pensamento do rizoma, numa clara negação da concepção de identidade raiz única, nesse caso, as atávicas. “[...] A raiz única é aquela que mata à sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes. [...] É preciso lembrar que a raiz única tem a pretensão de alcançar a profundidade, ao passo que a raiz rizoma se expande na extensão” (GLISSANT, 2005, p. 71-83).

Nas bases dos pensamentos raiz e rizoma proposto por Glissant estão os modelos epistemológicos de livros descritos por Deleuze e Guattari (1995) com especificações que se originam da Botânica, quais sejam: o livro-raiz, o sistema-radícula e o rizoma. O livro-raiz é metaforizado por uma imagem de uma árvore ou de uma raiz e apresenta como modelo de pensamento uma relação que segue a lógica binária “dentro/fora”, sendo “constituído pela interioridade de uma substância ou de um sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18). Seguindo a lógica desse pensamento, a diversidade é apagada, uma vez que o modelo mental de uma árvore aponta para um tronco principal, que pode, ainda, gerar raízes secundárias.

Já o sistema-radícula tem na raiz fasciculada a segunda figura do livro e opera na lógica de um enxerto, com “uma multiplicidade de imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento. Desta vez, a realidade natural aparece no aborto da raiz principal, mas sua unidade subsiste ainda como passada ou por vir, como possível” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14). Nesse caso, a multiplicidade até se faz presente, mas não se mostra múltipla, numa dimensão não-linear. “A maior parte dos métodos modernos

para fazer proliferar séries ou para fazer crescer uma multiplicidade valem perfeitamente numa direção, por exemplo, linear, enquanto que uma unidade de totalização se afirma tanto mais numa outra dimensão, a de um círculo ou de um ciclo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

É nesse sentido que o autor elege o sistema rizoma, que com “haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15) e confere o caráter relacional, heterogêneo/múltiplo e imprevisível que devem reger esses processos. “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” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Ao defenderem a perspectiva do rizoma como modelo epistemológico, Deleuze e Guattari apontam para o que seriam os seis princípios: o da **conexão**, referente à conectividade dos diversos pontos do rizoma, sem submissão entre os elementos; o da **heterogeneidade**, que contempla o caráter heterogêneo/diversificado desse pensamento; o **princípio da multiplicidade**, caracterizado por linhas que mantêm uma correlação constante entre o dentro e o fora, num processo em constante multiplicidade, dada a sua natureza transformadora, possível em múltiplas conexões; o da **ruptura a-significante**, que implica nas possibilidades de quebras no momento que se desterritorializa, e reconstituições/reconstruções/recombinações quando territorializa suas linhas segmentadas, de modo que, como propõem os autores de modo metafórico, o livro não é a imagem do mundo, antes disso, ele faz rizoma com o mundo, numa “evolução a-paralela” de cada uma das partes; o princípio da **cartografia**, numa aproximação com o mapa, com suas múltiplas entradas e saídas, aberto a modificações possíveis considerando transformações possíveis de um cenário; e o da **decalcomania**, numa clara alusão à possibilidade do rizoma ser confundido com a raiz quando o primeiro perpassa esse último, ou seja, acaba sendo necessário desconsiderar a dicotomia que se faz entre mapa e decalque, já que, como afirmam Deleuze e Guattari (1995, p. 24), “no coração de uma árvore, no oco de uma raiz ou na axila de um galho, um novo rizoma pode se formar”. De forma mais precisa, o mapa pode ser decalcado quando se admite uma aproximação entre rizoma e raiz. Quanto ao decalque, mesmo sendo inexato dada a sua natureza assimétrica, ainda assim poderá reproduzir o mapa, também quando se admite o aproximar do rizoma com a raiz.

Verifica-se claramente uma aproximação entre os pensamentos do rizoma propostos por Deleuze e Guattari, e a perspectiva proposta por Glissant para uma compreensão e cooperação mútua das culturas diversas no sentido de estabelecer uma “totalidade-mundo” originada a partir do “caos-mundo”, muito embora o autor esclareça que o livro pelo qual ele

teria se baseado para desenvolver o que ele viria a chamar de poética do caos⁵⁶ tenha sido a obra *Dos ritmos aos caos*, do francês *Des rythmes au chaos*, escrito pelos cientistas Pierre Bergé, Yves Pomeau e Monique Dubois-Gance.

Para o autor, o caos-mundo pode ser concebido a partir do

o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea. Portanto, a definição ou a abordagem que proponho dessa noção de caos-mundo é bem precisa: trata-se da mistura cultural, que não se reduz simplesmente a um *melting-pot*, graças à qual a totalidade-mundo hoje está realizada. Minha primeira apreciação sobre o caos-mundo será sobre o que poderíamos chamar de uma condição temporal da cultura, da relação entre as culturas (GLISSANT, 2005, p. 98).

Crioulização, identidade relação e “caos-mundo” para obter uma “totalidade-mundo” são termos, portanto, relacionais e estão todos embebidos pela imagem do rizoma, que ao contrário da ideia de raiz única que se desenvolve em sentido vertical, aniquilando as raízes menores, segue de forma horizontal, indo ao encontro de outras raízes, sem eliminá-las.

Um outro aspecto que deve ser destacado nessas relações diz respeito às continuidades temporais, que no mundo contemporâneo são imediatas e isso reflete diretamente nos processos culturais, mesmo que os tempos ainda se estabeleçam distintamente. David Harvey (1989, p. 240) observa que

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia ‘global’ de telecomunicações e uma ‘espaçonave planetária’ de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas – e à medida em que os horizontes temporais se encurtam até ao ponto em que o presente é tudo que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais.

Os tempos são diferentes, mas as influências e transformações são muito aproximadas, o que é verificado por Glissant (2005) como uma espécie de contração, não deixando de ser uma contradição, a exemplo da situação descrita por ele quanto a um camponês originário da China e que vive há milênios num vasto contexto de espaço-tempo. Mesmo vivenciando as consequências drásticas da revolução chinesa, ele é envolvido pela influência e pelo desejo do

⁵⁶ O próprio Glissant considera que a estruturação do seu pensamento em torno da problemática do caos esteja presente na sua trajetória desde a seu primeiro livro escrito em prosa *Soleil de la conscience* (Sol da consciência) até *Poétique de la Relation* (Poética da Relação) (GLISSANT, 2005).

refrigerante Coca-Cola, os mesmos sentimentos que se fazem presentes em Nova York, Miami ou Londres, muito embora a experiência seja vivenciada de maneira completamente diferente.

De forma exemplar, Joachim (2008, p. 135), numa verificação dos estudos de Paul Ricoeur em torno do processo de “mundialização”, assinala provocativamente uma série de questionamentos:

[...] para quê ser **um** diferente do **outro**? Não é muito mais simples ser tudo igual em tudo e em todos os lugares? A homogeneização não é uma considerável harmonia estética? Francamente, não há motivo para que cada qual seja privado do mesmo conforto, dos mesmos eletrodomésticos, dos mesmos Celulares, dos mesmos carros, das mesmas casas, das mesmas roupas, e não gozam dos mesmos lazeres, não assistem aos mesmos filmes e programas de televisão, não se encantam com as mesmas músicas, não lêem os mesmos *best-sellers*, debaixo do mesmo céu e sobre a mesma terra tornada a aldeia global – louvado seja Deus, Marshall Mc Luhan!.

Ou seja, um processo amplamente conhecido como homogeneização cultural que tem a capacidade de espalhar pelo globo ideias, produtos e serviços a culturas diversas de forma semelhante, o que pode ser verificado dentro da dinâmica do discurso do consumismo global, como vai pontuar Hall (2005, p. 74-76):

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de ‘identidades partilhadas’ – como ‘consumidores’ para os mesmos bens, ‘clientes’ para os mesmos serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. [...] No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas (HALL, 2005, p. 74-76).

Pensando nessa ‘contaminação’ proporcionada pelo intenso movimento provocado por essas reduções de fronteiras ao longo do globo terrestre, Glissant (2005) chama a atenção para o que seriam contrações, de fraturas, contradições que nos introduzem imediatamente em um dos elementos essenciais da ciência do caos: a noção de sistema determinista errático, defendido pelo autor a partir da lógica da imprevisibilidade em relação aos contatos culturais.

Assim, 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 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. [...] E percebemos que em matéria de relações de culturas, ou seja, desses espaços-tempos que as comunidades segregam em torno de si e enchem de projetos, de conceitos e frequentemente de inibições, a regra é a impossibilidade de previsão (GLISSANT, 2005, p. 101-102).

Faz-se necessário, portanto, compreender que a base dessa imprevisibilidade reside na condição do diálogo e não do monólogo, do diálogo e não da ausência dele, dessa condição de fricção entre coisas distintas, “entulhos” de anuência ou “entulhos” de sofrimento que se localizam entre o céu e a terra quando trata-se da relação entre as culturas da humanidade, o que vai refletir no pensamento, na mentalidade e capacidade de reação de cada uma das partes de todo o sistema-mundo.

[...] E, conseqüentemente, o negativo do sofrimento é constitutivo de identidade tanto quanto a anuência natural, alegre ou conquistadora. Estamos na presença de sistemas de relação que são completamente erráticos. O que constitui o ‘Todo-o-mundo’ não é o cosmopolitismo, que é uma transformação negativa da Relação. O que constitui o ‘Todo-o-mundo’, é a própria poética dessa Relação, que permite sublimar, em pleno conhecimento de si e do todo, o sofrimento e a anuência, o negativo e o positivo, ao mesmo tempo (GLISSANT, 2005, p. 105-106).

Na constituição desse sistema “Todo-o-mundo” cunhado sob a lógica de uma poética da relação, mais uma vez, encontra-se a percepção rizomática, pontuada de forma não menos poética no já citado *Mil Platôs*, no que se constitui como a síntese da tese dessa obra de Deleuze e Guattari.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. 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. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995. p. 38).

Tais questões estão de acordo com as considerações de Miranda (1996), que visualiza a importância da noção de rizoma na obra de Deleuze e Guattari no instante em que a

proposta implica numa espécie de subversão de uma imagem dogmática do pensamento consequente de hierarquizações, categorias estáveis como identidade, consciência e poder, em prol de uma outra concepção de pensamento, percebida por ela enquanto puro movimento criador.

É o que aponta também Glissant (2005), num sentido complementar quanto às concepções de pensamento. Regido pelo aspecto improvável que se origina a partir da concepção dos rastros e resíduos, o autor propõe uma reformulação ao que ele chama de “pensamentos de sistema” ou “sistemas de pensamento”, com todas as culturas imprimindo subjetividades entre elas. Subjetividade compreendida na dimensão dos estudos guattarianos (1992, p. 19), ao considerar, provisoriamente, que trata-se do “conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”.

Esses processos de subjetivações também estão bem presentes a partir da metáfora do rizoma, como explicam Deleuze e Guattari:

O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. [...]. O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] unicamente definido por uma circulação de estados de todo tipo de devires (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

Na sua condição “desmontável”, “conectável”, “reversível”, “modificável”, aberto a circulação “de todo tipo de devires”, a metáfora do rizoma se estabelece como aquela que melhor caracteriza os processos de subjetivação, evidenciando uma mudança de eixo paradigmático da verticalidade essencial dos processos para uma transversalidade relacional e conectiva. Para Miranda e Soares (2009, p. 412), a noção de rizoma na obra de Deleuze e Guattari adquire uma importância capital, “posto que seja a subversão de uma imagem dogmática do pensamento que procede por hierarquizações, categorias estáveis (identidade, consciência, poder) em prol de outra concepção de pensamento, que é puro movimento criador”.

É em *Caosmose* (1992) que Guattari aprofunda a temática da subjetividade, tratada ao longo de suas obras e artigos, à medida que reafirma o caráter de produção da subjetividade a partir de uma heterogênesse, de paradigmas estéticos, em oposição a uma apreensão científica ou idealista (SOUZA, 2008). Ou seja, para além de reducionismos, que concebiam a

subjetividade enquanto elemento imutável, isenta das interferências sociais e dos inúmeros vetores que perpassam as relações dos sujeitos com o meio, com os símbolos, enfim com os diversificados universos componentes do cosmos, os estudos guattarianos vão além na medida em que concebe a subjetividade enquanto um processo heterogenético e polifônico (BAKHTIN, 2003), numa produção efetuada através de complexos instrumentos, tais como: o meio social, o meio ambiente, o estético, as máquinas em suas múltiplas possibilidades, os sistemas políticos e referenciais. Por esse enfoque, inovadoras interfaces sobre a subjetividade são elencadas na medida em que se evitam posicionamentos modelizantes, universalistas e essencialistas, em prol de uma compreensão que qualifica o sujeito, antigo sinônimo de subjetividade ontológica, como

tão somente duração, persistência no tempo de um conjunto de afirmações e crenças decorrentes dos hábitos que qualificam o indivíduo e lhe conferem não ‘a identidade’, mas ‘uma identidade’, por definição provisória, que será passível de mudança tão logo mudem as experiências que conformam seus hábitos (MIRANDA; SOARES, 2009, p. 413).

No conjunto de suas elaborações, Guattari aborda com frequência os vários tipos de máquinas que, a partir de suas interações (maquínicas), passam a agenciar novos modelos, novas subjetividades. Como explica Souza (2008, p. 88)

A teoria guattariana se utiliza da expressão ‘produções maquínicas’ tanto para máquinas territorializadas, ou tecnológicas, quanto para as máquinas desterritorializadas, invisíveis, que são as relações sociais, os sistemas de modelização da subjetividade, produções estéticas, existenciais, semióticas, religiosas, psicológicas, políticas, etc. Assim como as máquinas são produzidas através de agenciamentos mecânicos de produção, a subjetividade é produzida por agenciamentos coletivos de enunciação.

As observações articuladas de *Caosmose* funcionam como um farol ao nos levar a compreender os agenciamentos proporcionados às subjetividades em diferentes níveis: pelas máquinas tecnológicas territorializadas, que são as máquinas concretas cuja materialidade, ou o uso dela, desencadeiam novas produções subjetivas; pelas máquinas tecnológicas desterritorializadas, que acontecem sempre que uma máquina concreta se torna veículo de significados imateriais produtores de subjetividade; pelos agenciamentos articulados através dos universos incorporais, com as máquinas híper-desterritorializadas, propulsoras de

agenciamentos coletivos de enunciação no nível imaterial, na esfera das relações sociais, dos valores, da moral, da ética, da estética.

O autor propõe também, particularmente sobre as “máquinas estéticas”, uma amplitude quanto às concepções das produções artísticas, na medida em que percebe a urgência, no que se refere à confecção de “afetos e perceptos mutantes”, de uma “nova suavidade” geradora de agenciamentos de desejo estético, focos de devires e heterogeneidades. Mesmo não reduzindo o poder criador dessas singularizações à ambiência artística, Guattari alerta que

É evidente que a arte não detém o monopólio de criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina auto-poiética. [...] O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estados de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas (GUATTARI, 1992, p. 135-137).

Guattari sinaliza, portanto, para o fato de que as híper-desterritorializações estéticas apresentam-se como “os núcleos de resistência dos mais consequentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equívoco generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade” (GUATTARI, 1992, p.115). E nesse reconhecer para a verdadeira alteridade, o autor aponta a arte menos como “a existência de artistas patenteados”, do que a configuração de toda “uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias” (1992, p.115), na contramão da indústria de base que se configura enquanto produtora das laminações produzidas a partir do Capitalismo Mundial Integrado.

Fica evidenciado o quão movediço é o terreno para tratar de tais concepções, com abordagens distantes de serem compreendidas como simplistas. Um caminho, no entanto, parece ganhar vez e voz nesse coquetel contemporâneo: o diálogo, a relação mútua e horizontal entre as diferenças e as resultantes possíveis, imprevisíveis, que se originam nesse percurso. É essa a dimensão que o trabalho de Nóbrega expressa, numa aproximação das diferenças ao estabelecer as linhas de tempo cultural “Mátria” e “Pátria”, que seguindo essa

lógica se encaminha para o que o artista compreende como “Frátia”, estabelecendo uma perspectiva mais fraterna de relação.

Ao lançar esse esboço, Nóbrega vai além da prática frequente em se estabelecer dicotomias entre os circuitos culturais. Ele unifica, estreita, partilha. E nesse impulso *múltiplo* transpassa algumas restrições colocadas, inclusive, pelo próprio armorial, ao estabelecer como projeto a realização de uma arte erudita a partir das raízes populares da cultura brasileira, o que não deixa de evidenciar, mais uma vez, essa mesma dualidade, muito embora seja necessário atentar para o período complexo em que surge o Movimento Armorial, com conflitos e interesses que extrapolavam a esfera cultural, o que talvez tenha exigido de Suassuna uma postura menos flexível. De forma complementar a isso, a própria concepção do ser “Castanho” a partir das raças formadoras da cultura brasileira, juntando-se ao negro, índio e branco a influência ibérica a partir da participação moura/árabe, como propunha Suassuna, implica em algumas escolhas, afastamentos de aspectos “estranhos” a essa formação, inclusive no que se refere às questões estéticas presentes nas obras armorialistas (COSTA, 2011), como já foi amplamente exposto no primeiro capítulo.

As concepções propostas por Nóbrega ao longo desse capítulo evidenciam, mais uma vez, uma dupla mudança. Uma primeira que nos leva a compreender a concepção artística plural que seu trabalho atual imprime, *múltipla e heterogênea*, para além do projeto armorial; e, em consequência, o momento pós-armorial do movimento, *decalque*⁵⁷ apontando para um novo arranjo em torno de algumas referências, à época, não concebidas por Suassuna dentro do arcabouço armorial, como será verificado a partir da análise do espetáculo *Húmus*.

E nesse sentido de pluralidade devem ser percebidas também as relações que passam a ser estabelecidas no interior das sociedades com as diversas produções artísticas na contemporaneidade, numa perspectiva de rearticulação dessas manifestações culturais. No caso do presente estudo, os avanços de consciência e esperança somam-se, portanto, às realizações de Nóbrega, que apontam para uma reflexão contínua em torno de seus projetos, num sentido ampliado de movimento, tendo no seu mais recente trabalho, a Companhia Antonio Nóbrega de Dança, através do espetáculo *Húmus*, um compêndio esclarecedor da dimensão que sua trajetória expressa e dos caminhos novos que vão se inaugurando a partir do semear de novas sementes.

⁵⁷ Complementar a um outro princípio, o da cartografia, o princípio da decalcomania considera uma relação de aproximação entre o rizoma e a raiz. Na tese ora apresentada, consideramos a necessidade de visualizar o pós-armorial a partir do próprio armorial, verificando assim as descontinuidades dentro de uma lógica rizomática.



CAPÍTULO 4
DO HÚMOS À FLOR: SEMEANDO, FERTILIZANDO E
FLORESCENDO

4. DO HÚMUS À FLOR: SEMEANDO, FERTILIZANDO E FLORESCENDO

Primeiro espetáculo da Companhia Antonio Nóbrega de Dança, *Húmus* teve sua estreia no Auditório do Ibirapuera, em São Paulo, com quatro apresentações entre os dias 17 e 19 de maio de 2013. O espetáculo contou com a direção artística de Luciano Fagundes, figurinos de Eveline Borges, e cenário e iluminação de Marisa Bentivegna, com uma trilha musical assinada por Nóbrega e Leonardo Gorosito, esse último também responsável pela direção musical. Um aspecto que chama a atenção em relação aos trabalhos anteriores de Nóbrega é sua ausência física de cena, uma vez que *Húmus* marca a estreia do artista como diretor e coreógrafo, naquilo que ele considera, como já foi pontuado em momento anterior, sua “efetivação artística de pensamento”.

Na verdade, o próprio significado da expressão “húmus” nos encaminha para uma primeira impressão em torno do espetáculo, já que a palavra se relaciona a decomposição de restos de animais e vegetais, contribuindo para o enriquecimento do solo. Como explica Nóbrega (2013), a palavra húmus é uma expressão latina e quer dizer terra, aspecto esse da vida relacionado ao homem. É dessa forma que o espetáculo *Húmus* remete ao lodo fértil, cristalizado nas margens dos rios depois das enxurradas. Enxurrada que junto ao material orgânico, sedimenta as plantas, gera vida.

É seguindo esse processo próprio da natureza que *Húmus* se apresenta dividido em três momentos: semeando, fertilizando e florescendo. A seguir, como em uma viagem, essas paisagens vão se revelando aos poucos. O descortinar segue a ordem natural do espetáculo, da forma mais linear possível para uma melhor compreensão, sem deixar, no entanto, de fazer as pausas. São as paradas na viagem que nos permitem revisitar as paisagens passadas, construídas aqui a partir dos personagens, dos versos cantados, dos passos, ritmos e coreografias das danças, e do tocar dos instrumentos, sempre na expectativa do próximo trecho da estrada. Em cada parada, outras cenas, novas cenas. Passado, presente e futuro que andam juntos. Eis o espetáculo.

4.1 – O semear das matrizes populares

Do escuro surge a primeira personagem. Em cena, o bailarino Luciano Fagundes caminha a passos lentos interpretando o que seria a Mãe Terra, uma referência ao “universo

mãe”, mito primordial identificado com o espírito da terra, do parto, que dá a luz e nutre a vida. Vemos assim uma personagem um pouco envelhecida (Figura 1), que descalça, anda no seu caminhar lento, com dificuldades, curvada, ajudada por um cajado que a cada passo é apoiado no chão, impulsionando o passo seguinte. A vestimenta é formada por ramos de plantas com flores e folhas, que grudados ao corpo se apresenta como o espectro da natureza.



Figura 1 – Personagem de abertura do espetáculo, uma referência ao universo criador
Fonte: COMPANHIA Antonio Nóbrega de Dança, *Húmus*, 2013⁵⁸.

Na sequência, à medida que a personagem de abertura sai de cena, um trovão maior, seguido de outros menores, é o anunciar da chuva. A água caindo irriga, escorre e permite a planta nascer. Um nascimento representado a partir da imagem que surge, com os bailarinos em posição invertida, de cabeça para baixo, lentamente movendo suas pernas (Figura 2). São as plantas e galhos que se movem, mostram vida, como se estivessem saindo da terra. Dessa forma, percebemos a natureza em movimento, com sons provenientes dessa mesma natureza, com os barulhos de sons noturnos. São seres evidenciados a partir de notas sequenciais de uma gaita, de latidos e uivos que se distanciam cada vez mais, sons esses obtidos através da cuíca, com toques intercalados de um berimbau e de uma alfaia. Tal ambientação é criada a partir do tema de abertura do espetáculo, um tema popular recriado pelo músico Antônio José Madureira.

⁵⁸ A fonte identificada nesta primeira figura corresponde a todas as outras utilizadas ao longo do trabalho. Desse modo, daqui em diante, só informaremos a fonte no caso do uso de figuras que não sejam do espetáculo *Húmus*.



Figura 2 – Bailarinos em posição invertida representam o semear das matrizes populares

Começa a se formalizar o semear das matrizes populares, um primeiro encontro do *Húmus*, a enxurrada que traz consigo todo o material bruto. É o que podemos verificar a partir dos momentos que se sucedem a essa abertura inicial. Já com os bailarinos saindo lentamente da posição invertida, o tocar de um sino é o chamado para os primeiros batuques, toques de terreiro que remetem ao universo devocional, religioso, afro-brasileiro (Figura 3).

Em círculo, eles fazem uma movimentação de terreiro que remete aos calundus, nome dado aos cultos africanos que deram origem ao que hoje ficou conhecido como Candomblé. Segundo Silva (2005), esse é o nome utilizado mais frequentemente para as religiões de origem africana que se estabeleceram no Brasil até o século XVIII. Juntamente a outros nomes como batuque ou batucajé, os calundus designavam de forma imprecisa uma série de danças coletivas, cantos e músicas acompanhados por instrumentos percussivos, além da invocação de espíritos, sessão de possessão, cura mágica e adivinhação.

De forma mais sintetizada, Silva (2005, p. 45-46) explica que

Por essas descrições dos calundus é possível perceber que já no início do século XVIII esses cultos estavam minimamente organizados em torno de seus sacerdotes (chamados por ‘calundu’ ou ‘calundeiro’ [...] ‘feiticeiros’ [...]). Eram cultos que englobavam uma grande variedade de cerimônias misturando os elementos africanos (atabaques, transe por possessão, adivinhação por meio de búzio, trajes rituais, sacrifício de animais, banhos de ervas, ídolos de pedra, etc.) aos elementos católicos (crucifixos, anjos

católicos [...], sacramentos como casamento) e superstições populares de origem europeia (adivinhação por meio de espelhos, almas que falam através dos objetos ou incorporadas nos vivos, etc.). [...] No Brasil, os primeiros calundus estiveram confinados aos espaços das fazendas. Só podiam ser realizados na escuridão e solidão das matas e roças ou nos próprios espaços contíguos à senzala – o terreiro, permanentemente vigiado pelos capatazes para evitar a fuga dos escravos.

No espetáculo, esse universo do terreiro vem evidenciado através de uma iluminação precária (Figura 3), com uma sensação melancólica, com a presença marcante de dois toques: o obaluaê⁵⁹, mais cadenciado e plástico, com movimentos mais leves, acompanhados por atabaques, tambores e um sino; e o xangô⁶⁰, toque mais frenético e ritmado, executado ao som de atabaques, tambores e do gongô, com movimentos mais bruscos e fortes do que o toque anterior, fazendo dos bailarinos cavalos dessas figuras.



Figura 3 – Bailarinos fazem menção aos terreiros através dos toques obaluaê e do xangô

Segue dessa forma o desfile de manifestações do universo popular. Depois de passar pela dança de terreiro, seguimos os passos do cavalo-marinho, folguedo que faz parte do Ciclo Natalino, característico da Zona da Mata de Pernambuco, com a coreografia da Dança

⁵⁹ Obaluaê é um dos mais temidos Orixás, sendo considerado o senhor da terra, da saúde e da doença (SANTOS, 2010).

⁶⁰ Relacionado ao Orixá Xangô, muito cultuado em Pernambuco, e que tem seu nome relacionado à justiça, à administração e ao poder (SILVA, 2005).

dos Arcos (Figura 4). Os arcos com fitas coloridas remetem ao arco-íris, ao encontro que essa ‘ponte’ promove entre o céu (sobrenatural) e a terra (natural), numa ligação clara entre o mundo profano com a dimensão sagrada. A Dança dos Arcos é também, como afirma Santos (2008, p. 66), “inspirada diretamente nas danças ibéricas em homenagem a São Gonçalo, e a temas da natividade”.



Figura 4 – Bailarinos executam a Dança dos Arcos, ponto alto do cavalo-marinho

Ao som da rabeça, ganzá, reco-reco, alfaia e pandeiro, instrumentos tocados pelos bailarinos “toadeiros” que fazem a orquestra, os participantes cruzam-se constantemente em movimentos individuais e em grupos com os arcos se entrelaçando, conferindo um efeito de movimento e destaque à dança.

Na condução desse momento do espetáculo, a bailarina Fláira Ferro é a solista responsável por entoar um cântico de domínio público, bastante frequente nos folguedos populares, tendo os versos repetidos pelos participantes da brincadeira.

Senhora dona da casa/
Senhora dona da casa/
Olhos de pedra redonda/
Olhos de pedra redonda/

Daquela pedra mais fina/
 Daquela pedra mais fina/
 Onde o mar combate as ondas/
 Onde o mar combate as ondas/

Êa...

Aqui viemos cantar/
 Aqui viemos cantar/
 Como se canta na corte/
 Como se canta na corte/

Meus senhores e senhoras/
 Meus senhores e senhoras/
 Nós lhe damos boa noite/
 Nós lhe damos boa noite/

Êa...

Senhora dona da casa/
 Senhora dona da casa/
 Olhos de pedra redonda/
 Olhos de pedra redonda//.

São cânticos da tradição oral, coletivizados, que se espalharam pelas regiões nordestinas, com variações diversas a partir das regiões e da variedade dos grupos. Cantada pela solista e repetida pelos participantes, a toada faz parte dessa aglutinação dos reisados, envolvendo o público presente na brincadeira, seja ao pedir licença para começar a brincadeira e, ao final, cantando a despedida.

A suíte de danças continua com a apresentação de um caboclinho. Popularmente chamada de “cabocolinhos”, trata-se de uma dança guerreira de representação indígena, de cunho religioso propiciatório de boas caçadas e colheitas. Ao som de melodias, escalas e tonalidades exóticas retiradas a partir de uma gaita, com a presença de um caracaxá⁶¹, caixa, tambor, alfaia, atabaque e das preacas⁶² tocadas pelos bailarinos, a coreografia evolui com agilidade a partir de dois momentos específicos, determinados pela mudança de ritmo⁶³: o “perré”, com ritmo mais lento (Figura 5) e o “guerra”, mais agitado, com movimentos mais intensos, rápidos, como que fizessem menção ao próprio nome.

⁶¹ Instrumento de origem africana, trata-se de uma espécie de chocalho, com características semelhantes ao ganzá, sendo esteticamente diferente.

⁶² Um composto de arco e flecha, cuja haste da flecha, quando esticada e disparada, provoca um som característico do arco indígena.

⁶³ Um outro momento próprio do caboclinho é o “Baião”, que não se faz presente no espetáculo *Hímus*.



Figura 5 – Em círculo, os bailarinos dançam o “perré”, ritmo que faz parte do caboclinho

O momento que segue representa uma folia de reis, mais uma manifestação do Ciclo Natalino. De origem portuguesa, trata-se de uma festa católica ligada à comemoração do Natal (BENJAMIN, 1989). Se na sua execução normalmente se faz uso da viola, acordeom, gaita, reco-reco e flauta, no espetáculo *Húmus* aparecem somente instrumentos percussivos, nesse caso, o prato, a caixa e a alfaia.

Assim como nessa manifestação, o palhaço ou marungo, também chamado de Bastião (Figura 6), vai abrindo passagem para o cortejo com passos acrobáticos da capoeira, fazendo brincadeiras e mugangas com os participantes. A figura de Bastião faz-se bastante presente em vários dos espetáculos populares, sempre na companhia de seu parceiro Mateus. Seja no bumba-meu-boi, no cavalo-marinho ou na folia de reis, esses personagens aparecem com os rostos pintados de preto⁶⁴, fazendo parte do núcleo cômico dos espetáculos, juntamente a figura da Catirina, de modo que são uma representação da forte presença negra na nossa cultura.

⁶⁴ Sobre essa tinta preta, algumas versões explicam que as máscaras negras são produzidas com as cinzas da cana queimada (CASTRO, 2005). Já a pesquisadora Brandão (1976), informa que, em algumas ocasiões, a tinta utilizada é a tisa de panela queimada. De forma complementar a isso, Brito (*apud* Santos, 2008) explica que essas máscaras se originaram a partir da máscara negra dos Arlecchino e Pulcinella da *Commedia dell'arte*.



Figura 6 – Fazendo uso de uma máscara, o marungo vai abrindo passagem para a folia

Como afirma Santos (2008, p. 81), esses personagens são “representantes dos escravos negros, fugidios, espertos, malandros, trapaceiros, mas sempre com ênfase na violência sofrida por anos pelos senhores de engenhos pernambucanos”. Já em Bueno (2004), Mateus e Bastião surgem descritos de forma aproximada, mesmo em manifestações diferentes. Se nos autos de bois e folia de reis esses personagens são vistos como “trabalhadores deslocados que aceitam qualquer serviço, podem fazer ou aprender de tudo um pouco” (BUENO, 2004, p. 61), nos cavalos-marinhos e bois de reis eles surgem “com caras pintadas de preto, como negros que podem trabalhar para o Capitão, se forem pagos. Sua fala é a interiorana, de vaqueiros matutos” (BUENO, 2004, p. 61).

Como observamos anteriormente, assim como o Pedro Quengo e João Grilo do romanceiro, o Benedito e o Negro Preguiçoso do mamulengo, Mateus e Bastião são variantes dessa tipologia de personagens picarescos, o que pode ser verificado também com o Tonheta, de Antonio Nóbrega, o que nos interessa diretamente neste estudo. Na verdade, inicialmente, Tonheta era o sobrenome do Mateus criado por Antonio Nóbrega, o Mateus Tonheta, o que nos encaminha para o processo de recriação e do uso de temáticas extraídas do contexto popular, duas das referências da estética armorial.

Seguimos o passeio pelo espetáculo *Húmus* com um cortejo de maracatu nação (Figura 7), cuja origem, da forma que conhecemos hoje, remete à instituição dos reis negros, antes já

conhecida na França e Espanha, no século XV, e em Portugal, no século XVI⁶⁵ (SILVA, 1988).



Figura 7 – Artistas apresentam o maracatu nação, também chamado de baque virado

O intenso batucar das alfaias, juntamente a caixa, ganzá, gongô e um xequerê, também conhecido como agbê⁶⁶, ditam o ritmo que aumenta de intensidade conforme a evolução do cortejo. Assim como acontece em toda essa primeira parte, os artistas tocam e dançam, sendo necessário destacar o papel desempenhado pelos bailarinos Roges Douglas e Claudia Stephany (Figura 8), que ao ocuparem a parte dianteira apresentam evoluções diferenciadas, dando destaque aos personagens rei e rainha, figuras mais importantes do cortejo, já que a coroação desses personagens é o motivo para essa manifestação.

⁶⁵ Se constituindo como uma manifestação da cultura popular brasileira, surgiu no país durante o período escravocrata, muito provavelmente entre os séculos XVII e XVIII, em Pernambuco. Conforme Silva (1988), a presença da corte de reis negros faz parte das narrativas de viajantes. Em alguns desses documentos constam relatos da existência de coroações de soberanos do Congo e de Angola na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, da Vila de Santo Antônio do Recife, a partir do ano de 1674.

⁶⁶ De origem africana, esse instrumento é constituído por uma cabaça envolvida numa rede de malha, tendo os fios dessa malha envoltos por sementes (CONCEIÇÃO; CONCEIÇÃO, 2010).



Figura 8 – Do lado esquerdo, rei e rainha do maracatu abrem o cortejo com evoluções

Aos poucos, os batuqueiros vão se dispersando e deixando o palco, permanecendo novamente os bailarinos Roges Douglas e Claudia Stephany para mergulhar no universo do coco, ritmo que tem influência do batuque africano e das danças ou bailados indígenas (VOLPATO, 2006), cuja origem não é consenso entre os estudiosos. Ayala (1999), por exemplo, prefere relacionar a influência africana a partir da verificação de elementos como a dança da umbigada, o uso de instrumentos exclusivamente percussivos e da presença do canto das estrofes por um solista, seguido do refrão cantado pelos participantes⁶⁷.

Ainda seguindo os percursos iniciais do coco, Vilela (2003) apresenta a versão de que a manifestação teve sua origem no quilombo dos Palmares, quando os negros utilizavam o coco de duas formas: do fruto maduro retiravam a polpa e do seco retiravam a amêndoa, denominada coconha.

Eles se sentavam no chão, colocavam o coco duro sobre uma pedra e batiam com outra até que ele se rachasse. A grande quantidade de pessoas a realizar essa tarefa ao mesmo tempo, criava um ritmo peculiar. Enquanto isso,

⁶⁷ Tais características aproximam-se também do jongo, uma manifestação muito presente no sudeste brasileiro, caracterizada pela presença de um solista que canta, obtendo na sequência a resposta dos demais presentes num coro, além de ser composta basicamente por instrumentos de percussão e de contar com a presença de um casal ao centro, que dançam passos característicos. Tais aspectos aparecem em outras brincadeiras, a exemplo do samba de roda e do samba de partido-alto (MELO, 2011).

algumas pessoas principiavam a cantar ou sapatear. Então, a brincadeira era sempre renovada e virou um costume, nascido do convívio entre as pessoas durante a realização das tarefas cotidianas. Com o tempo, o ruído natural do coco foi substituído pelo som de palmas com as mãos encovadas, dançado por pares de casais dispostos em roda, trocando umbigadas entre si e com os casais vizinhos (VILELA, 2003, p. 18).

Independente da origem, o certo é que ao longo dos anos o coco foi passando por diversas transformações, com várias modalidades sendo disseminadas no Nordeste brasileiro, principalmente entre os estados de Alagoas, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Dessa forma, do coco praieiro, passando pelo coco de roda, coco solto, topado, pagodes de entrega, remado, falado, tranqueado, dobrado, chegando até o coco da amarração variada e balamentos, também chamados de emboladas (AYALA, 1999; VILELA, 2003), verifica-se que as fronteiras entre esses estilos são quase indivisíveis, sendo possível verificar variações, inclusive, entre as diversas comunidades.

Em *Húmus*, no entanto, verificamos as características centrais dessa manifestação (Figura 9). Desde a presença tão somente de instrumentos percussivos, como as alfaias e o ganzá executados por Rubens Oliveira, Priscila Paciência e Alisson Lopes, respectivamente, tendo o ritmo acompanhado pelas batidas de pé dos bailarinos Roges Douglas e Claudia Stephany; passos específicos dessa manifestação, como a dança da umbigada; além do cantar de um desses cânticos da tradição oral por um solista, nesse caso executado por Fláira Ferro, com refrão repetido pelos demais participantes:

Solista

Com quem é que eu danço hoje/
Danço com você menina/

Participantes

Com quem é que eu danço hoje/
Danço com você menina/

Solista

As estrelas do céu correm/
Eu também quero correr/
Elas correm atrás da lua/
Eu atrás do bem-querer//.

A cantiga acima faz parte do universo popular, com temas extraídos desse mesmo universo. Nesse caso específico, o amor, o festejo, a presença de elementos da natureza, como

as estrelas, o céu e a lua, temáticas recorrentes do cancionero popular, o que nos remete a mais um dos aspectos da tríade armorial.



Figura 9 – Bailarinos se revezam entre o canto, a música e a dança para apresentar o coco

Aos poucos, de forma quase imperceptível, forma-se mais um momento no espetáculo, com o coco dando lugar a um samba de parêla, ou parêla, como é conhecido mais popularmente essa espécie de batuque. No palco, dessa vez, as bailarinas Fláira Ferro, Lucimere dos Santos, Silvana de Jesus e Michelle Rodrigues dançam conforme a tradição, com a participação somente de mulheres (Figura 10), que aos pares fazem a marcação rítmica com as mãos. Sobre esse tipo de manifestação, Santana (2008, p. 146-148) explica que

O Samba de Parêla é um folguedo dançado especificamente por mulheres de meia-idade, que usam um figurino composto de saia rodada com blusa branca e tamanco de madeira. Cantam um samba de roda, marcando o ritmo com as mãos. Embora tenha o formato atual de grupo folclórico, as suas integrantes falam de uma festa que “sempre aconteceu, desde que a primeira mulher deu à luz”, e que comemora o clímax do ciclo reprodutivo. Em outras versões, o samba era dançado por ocasião das festas juninas, na comemoração do São João. [...] No caso do samba, o que aparece é uma ligação com o mundo externo à família: informa-se à comunidade que mais uma criança chegou, e quem cumpre o papel desta anúncio são outras mulheres, fechando um ciclo de celebração da fertilidade.

Ou seja, temos mais uma série de elementos que fazem menção ao universo da cultura popular, com o contexto das festas juninas e as comemorações alusivas aos ciclos reprodutivos.



Figura 10 – No samba de parrelha as mulheres comemoram o clímax do ciclo reprodutivo

Uma outra observação vai no sentido de que em mais essa manifestação, predominam exclusivamente os instrumentos percussivos, como o ganzá, pandeiro, atabaque, tambores e alfaia, além da presença de mais uma cantiga. Dessa vez, coube a Douglas Clemente o papel de solista, enquanto os versos eram repetidos pelos participantes:

Solista

Vamo vadiar êê/
Vamo vadiar/

Participantes

Vamos vadiar êê/
Vamos vadiar/

Solista

É no clarão da lua/
Na beira da praia/
Na roda da saia/

Vamos vadiar/

Participantes

E no clarão da lua/
Na beira da praia/
Na roda da saia/
Vamos vadiar//.

Verificamos aqui mais uma cantiga da tradição oral, que assim como no coco, um solista faz o chamamento para, na sequência, os demais participantes repetirem os versos, cujas abordagens temáticas são extraídas do universo popular, com o predomínio de elementos desse mesmo contexto, com referências a essa ambientação, do clarão da lua e da beira da praia, à roda da saia.

O espetáculo prossegue com uma referência a um maracatu de baque solto, também conhecido por maracatu de orquestra, de trombone, ou maracatu rural, como ficou mais conhecido (Figura 11). Segundo a pesquisadora e antropóloga norte-americana Katherine Royal, que aqui no Brasil ficou conhecida por Katarina Real, estudiosa especializada no carnaval de Recife, o maracatu de baque solto pode ser associado a fusão de elementos de vários folguedos populares existentes no interior de Pernambuco, a exemplo do pastoril e ‘bairanas’, cavalo-marinho, caboclinhos, folia de reis, além de incorporar toadas de maracatus-nações, ou ‘aruendas’ (REAL, 1990).

Em *Húmus*, os bailarinos Alisson Lopes, Douglas Clemente, Cassiano Takaoka, Roges Douglas, Valdinei Ribeiro e Rubens Oliveira assumem o papel de caboclos de lança e ingressam no palco num ritmo tenso, frenético, portando, cada um deles, um bastão, que representa a lança dos caboclos, também chamada de guiada (Figura 11).

Dessa forma, num ritmo intenso e cheio de evoluções, os caboclos vão tomando conta de todo o espaço, revelando assim a característica de uma dança guerreira.



Figura 11 – Bailarinos fazem passos característicos do maracatu de baque solto

São diversas as referências ao cortejo. Depois desse primeiro momento, os caboclos de lança, formados em duas trincheiras (filas), seguem os comandos do mestre de cabocaria, conhecido também por boca de trincheiras (Figura 12).



Figura 12 – À frente das filas, os bailarinos Douglas e Alisson são os mestres de cabocaria

Dessa forma, cada trincheira é puxada pela figura do mestre de cabocaria, representado em *Húmus* pelos bailarinos Douglas Clemente e Alisson Lopes (Figura 12).

Novamente, nessa passagem do espetáculo, existe um predomínio dos instrumentos de percussão, a exceção do apito do cantador. Nesse sentido, os instrumentos presentes nessa passagem pelo maracatu de baque solto são o ganzá, a cuíca, a caixa, o tambor, a alfaia, o gongô, além do já citado apito. Assim como nas demais passagens do espetáculo, trata-se, na verdade, de uma menção ao universo do maracatu rural, uma vez que não faz uso de todos os elementos presentes nos cortejos. No caso dos instrumentos, por exemplo, faz parte da composição fixa desse tipo de manifestação a presença de trombone e piston, instrumentos de sopro que compõem, junto aos instrumentos percussivos, a orquestra.

Uma outra referência importante é quanto a música. Sob o comando do mestre cantador, figura que dita o ritmo da brincadeira, são alternados os momentos dedicados a poesia e a música. No espetáculo, esse papel é dividido entre Leonardo Gorosito e Luciano Fagundes. O primeiro é mestre cantador ao soprar um apito, ditando assim o início e o fim de cada momento de toque da orquestra.

O segundo incorpora esse personagem a partir do momento em que, ao soar do apito, a orquestra para de tocar e ele, o mestre cantador Luciano Fagundes, declama versos, que podem ser decorados ou de improviso. Em *Húmus* esses versos são decorados, assim declamados pelo mestre cantador Luciano Fagundes:

Mestre Cantador

Meu samba vem de um rio de água barrenta/

Participantes

Meu samba vem de um rio de água barrenta/

Mestre Cantador

Muito mestre vem e tenta/

Atravessá-lo de nado/

E só no ano passado/

Se afogou mais de quarenta//.

Verificamos aí o trecho de abertura da música *Meu rio de samba*, do pernambucano Siba, em parceria com o poeta Barachinha, mestre de maracatu de baque solto de Nazaré da Mata (PE), presente no disco *Siba e a Fuloresta do Samba* (2002). O verso faz parte da modalidade marcha, com quatro versos⁶⁸. Uma toada que traz novamente os elementos da

⁶⁸ Sendo cantado de improviso ou decorado, a esse tipo de maracatu são atribuídas quatro modalidades de cantoria: marcha, com quatro versos; samba curto, entre quatro e seis versos, sendo o de seis versos o tipo mais

natureza. A água barrenta, o rio, a vida. A tentativa de atravessar esse rio, o afogamento, a morte. É claramente uma disputa, que evidencia e enaltece um cantador e seus versos, já que seu samba vem de um rio de água barrenta. Por ser barrento, é denso, insinua o perigo. Na sequência um alerta: “Muito mestre vem e tenta/ atravessá-lo de nado/e só no ano passado/se afogou mais de quarenta//”. Ou seja, poucos conseguiram sair ilesos do desavio com o cantador desses versos. Tal situação é algo comum na figura dos cantadores, quando lançam desafios, sempre com objetivo de ameaçar e/ou ridicularizar possíveis adversários numa cantoria.

Em seguida, o tocar do berimbau anuncia a chegada da capoeira⁶⁹ em *Húmus*. Em cena, os bailarinos Rubens Oliveira, Roges Douglas, Douglas Clemente, Alisson Lopes, Cassiano Takaoka e Valdinei Ribeiro são os capoeiristas que apresentam num primeiro momento a capoeira angola (Figura 13) para, em seguida, exibirem a capoeira regional (Figura 14).

Conforme Anjos (2003), os dois estilos se desenvolveram em Salvador, tendo sido a regional desenvolvida com base na angola. Muito embora alguns considerem que como não existia o estilo regional, a capoeira angola seria apenas capoeira mesmo, não havendo distinção dentro da modalidade. Segundo a pesquisadora, sob o ponto de vista técnico, as diferenças se resumem basicamente quanto ao ritmo do jogo e às variações dos tipos de movimentos aplicados, que segue uma movimentação básica que as caracteriza (ANJOS, 2003).

Mas, de uma forma mais geral, a partir desse universo apresentado em *Húmus*, percebe-se na capoeira angola uma maior cadência rítmica e, conseqüentemente, dos movimentos, que são realizados mais próximos do solo, além do constante jogo de malícia

comum; samba comprido, geralmente contendo dez versos, mas com possibilidades de variar para doze, quatorze, dezesseis, dezoito ou vinte versos; e o galope, normalmente escrito em seis versos. Seja como for, a modalidade acaba sendo mais conhecida em função da toada do que pela quantidade de versos, a que eles chamam de pés (ENCARTE CULTURAL BRINCANTES, 1998b).

⁶⁹ Com uma origem até certo ponto controversa, estudiosos se revezam em apontar dados mais concretos sobre o início dessa manifestação. Uma das teses frequentemente abordadas consta nos estudos de Câmara Cascudo (1967), que considera a região Sul de Angola como sendo berço primeiro da capoeira, resultado de um tipo de cerimonial realizado na aldeia dos Mucopes. Denominado “Éfundula”, esse cerimonial fazia parte das comemorações pela chegada da puberdade das meninas, que agora mulheres, poderiam se casar e procriar. A disputa por essas mulheres seriam realizadas através de uma luta chamada *n’golo* ou dança da zebra, também conhecida como “bássula” na Luanda, em que se utilizavam as pernas e os pés nos embates. Segundo Cascudo, estaria aí a origem mais primitiva da capoeira. Para além de registros mais precisos quanto a sua origem, a certeza é de que em solo brasileiro a capoeira encontrou um espaço propício para o seu desenvolvimento e consolidação, sobretudo devido ao período escravocrata brasileiro, que se estendeu do século XVI até meados do século XIX. Nesse período, conforme explica Gilberto Freyre (1943) a partir dos estudos realizados por Nina Rodrigues, os navios aportavam nos principais centros comerciais brasileiros da época, como Recife, Salvador, São Luiz e Rio de Janeiro, com seus porões repletos de escravos vindos de variadas regiões e tribos africanas, como Guiné, Serra Leoa, Cabo Verde, Congo, Gabão, Benguela, Cabinda, Moçambique, Angola e Congo.

entre os dois capoeiristas. O ritmo é ditado pelo toque do berimbau, seguido pelo atabaque, pandeiro e gongô.



Figura 13 – Bailarinos incursionam pelo universo da capoeira angola

Nesse momento, a capoeira angola é executada ao som da música *Apanha a laranja menino* (COMPANHIA PERNAS PRO AR, 2014, p. 21), cantada por Luciano Fagundes, com a participação em coro pelos demais participantes, que configura os chamados cantos das chulas e corridos (LOPES, 1992, p. 36). Luciano Fagundes assume o papel de cantador, abrindo o ritual com um cântico em forma de lamento, conhecido como ladainha. Assim, o ecoar do grito “iê” é o sinal para se fazer o silêncio, seguido do entoar da ladainha pelo capoeirista/mestre Luciano Fagundes, que toca o berimbau principal, também chamado de berra-boi ou gunga (INVENTÁRIO PARA REGISTRO E SALVAGUARDA DA CAPOEIRA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL, 2014).

Cantador

Apanha a laranja menino/
Apanha a laranja do chão/
Defenda seu reino sozinho/
Com a força do seu coração/

Coro

Apanha a laranja menino/
Apanha a laranja do chão/

Defenda seu reino sozinho/
Com a força do seu coração//.

Apanha a laranja menino é uma quadrinha de domínio público bem presente nas rodas de capoeira angola. A ladainha, assim como diversos cânticos dessa manifestação, faz referência a natureza, representada num fruto, a laranja. O gesto de apanhar a laranja no chão é também chamar a atenção para a necessidade do menino, desde muito cedo, e na condição de negro, sobretudo, defender seu reino sozinho, tendo como força maior, seu coração.

Aos poucos, o ritmo vai aumentando. A melodia que se escuta agora é tão somente preenchida pelos toques do berimbau, atabaques, pandeiro e gongô, nos envolvendo na atmosfera da capoeira regional (Figura 14). Essa, por sua vez, se apresenta com a sucessão de movimentos mais rápidos, com golpes secos e uso frequente de acrobacias aéreas, com a manutenção do jogo malicioso entre os participantes.



Figura 14 – Capoeira regional é apresentada a partir de uma maior intensidade rítmica

De uma forma linear, considerando as aproximações entre as manifestações, *Húmus* passa da capoeira para o frevo (Figura 15). Na verdade, pesquisas diversas apontam para a presença de capoeiristas nos desfiles das bandas de música de Recife desde a segunda metade do século XIX, que teriam influenciado na incorporação de passos ao ritmo pernambucano.



Figura 15 – Simulando um grande contingente de pessoas, bailarinos dançam frevo-de-rua

Segundo esse percurso, faz-se necessário verificar as observações do pesquisador José Ramos Tinhorão (1986, p. 138):

[...] Os estudiosos do frevo pernambucano, embora discordando em vários pontos quanto a pormenores de sua história, são unânimes em concordar que as origens do passo (nome atribuído às figurações improvisadas pelos dançarinos ao som da música) se prendem à presença de capoeiras nos desfiles das ruas mais famosas bandas de músicas militares do Recife da segunda metade do século XIX: a banda do 4º Batalhão de Artilharia, chamado o Quarto, e a da Guarda Nacional, conhecida por Espanha (TINHORÃO, 1986, p. 138).

Na verdade, os capoeiristas seguiam à frente dos desfiles, abrindo passagem, fazendo gingas, saltando, fazendo caretas, soltando assobios, pilhérias e portando espetos ou chuchos⁷⁰ com o objetivo de furar os bombos das orquestras rivais. Como observa a pesquisadora Rita de Cássia Barbosa de Araújo (1992), a rivalidade entre os grupos de capoeira se manifestavam de forma extrema pelo partidarismo em relação às bandas de música existentes em Recife, de modo que essas rivalidades tornaram-se parte da história e da cultura da cidade.

⁷⁰ Armas pontiagudas, elaboradas a partir de uma peça de ferro única, ainda hoje muito utilizadas nas rebeliões dos presídios pelos presos.

Quanto a sua música, o frevo acaba sendo resultado da fusão do maxixe, do tango brasileiro, da quadrilha, do galope e, principalmente, do dobrado e da polca-marcha, como bem observa novamente Tinhorão (1986, p. 138):

O frevo pernambucano figura, ao lado do maxixe carioca, entre as mais originais criações dos mestiços da baixa classe média urbana brasileira, no campo da música e da dança. [...] Criação de músicos brancos e mulatos, na sua maioria instrumentistas de bandas militares tocadores de marchas e dobrados, ou componentes de grupos especialistas em música de dança do fim do século XIX (polcas, tangos, quadrilhas e maxixes), o frevo fixou sua estrutura numa vertiginosa evolução da música das bandas de rua, de inícios da década de 1880 até os primeiros anos do século XX.

Dessa mistura de estilos e da intensidade do ritmo derivaram expressões como fervorescente, efervescente, ferver, frevedouro, frevorescente, efervescente e frever para designar o estado de agitação popular quando dos desfiles dos clubes carnavalescos. Mas, como revela o jornalista José Teles, de uma forma geral, os historiadores do frevo vão concordar que seu nome se originou a partir da

corruptela do verbo *ferver*, muito usada em Pernambuco para agitação, confusão, rebuliço. Entre o populacho ‘ferver’ sempre foi *frever*. E frevo, assim como forró e o próprio samba, a princípio designava uma situação, não um gênero musical. Um samba era uma reunião festiva, ou uma confusão, assim como forró queria dizer uma festa, e ‘frevo’, tanto um aglomerado, uma confusão, quanto a ‘onda’ que acompanhava as orquestras nos carnavais do início do século (TELES, 2000, p. 42).

E é nesse clima que o frevo é apresentado na primeira parte de *Húmus*, no tradicional frevo-de-rua⁷¹, uma menção aos primeiros registros dessa manifestação (Figura 15), fechando

⁷¹ Convencionou-se dividir o frevo em frevo-de-rua, puramente instrumental; frevo-canção, que é derivado da ária, executado também por uma orquestra instrumental, mas com a presença de cantores; e frevo-de-bloco, executado por uma orquestra de pau e cordas. No que se refere ao frevo-de-rua especificamente, segundo a terminologia utilizada pelos músicos, esse estilo pode se subdividir em *frevo-de-abafó*, *frevo-coqueiro*, *frevo-ventania*. Também conhecido como *frevo-de-encontro*, no *frevo-de-abafó* predomina o uso de notas longas dos metais com o objetivo de dificultar a audição do som das orquestras rivais quando do encontro entre duas agremiações durante o carnaval. O *frevo-coqueiro* se formaliza como uma variante do *frevo-de-abafó*, com a diferença de predominarem notas curtas e agudas e com andamento rápido, dando destaque para o naipe de metais, ou seja, trompetes e trombones. Ainda quanto a nomenclatura *frevo-coqueiro*, estudiosos e arranjadores argumentam também quanto ao desenho formado pelas notas na pauta musical, com cachos de notas acima do

assim esse momento inicial do espetáculo. A partir unicamente de instrumentos de percussão, como a caixa e uma alfaia, os bailarinos trazem essa atmosfera das origens do frevo, com movimentos mais intenso, agressivos até entre eles, com gritos, empurrões, como em meio a uma multidão que segue em sentidos contrários, como sugere o jornalista e escritor Leonardo Dantas Silva ao descrever esse cenário: “O apertão do frevo, neste descomunal amplexo de toda uma multidão que se desliza, se cola, se encontra, se roça, se entrechoca, se agarra” (SILVA, 2000, p. 103). Temos aí, portanto, uma referência aos primeiros registros dessa manifestação, exceto pela ausência dos instrumentos de sopro, o que reflete a intenção de apenas fazer uma menção ao estilo nesse momento do espetáculo.

Ao longo de 18’10” (dezoito minutos e dez segundos), em sua primeira parte, *Húmus* apresenta uma suíte de danças populares, mergulhando no universo de manifestações diversas, como os calundus, o cavalo-marinho, o caboclinho, a folia de reis, o maracatu, o coco, o samba, a capoeira e o frevo. Como vimos, são referências claras ao contexto popular, o que evidencia *conexões* com temáticas relacionadas ao romanceiro popular e com as matrizes necessárias para as elaborações armoriais. São, antes de tudo, passagens diluídas, fazendo emergir o aspecto diversificado das manifestações populares, com os artistas no palco tocando e dançando, cantando cânticos do universo tradicional, cantos coletivizados.

Também se verifica o predomínio de instrumentos de cunho popular, com destaque para os membranofones alfaia, pandeiro, tambor, atabaque e caixa; e para os idiofones gongô e ganzá; sem deixar de mencionar a presença dos cordofones rabeca e berimbau, dos aerofones gaita e apito, e de outros idiofones utilizados com menos frequência na apresentação, como as preacas, agbê, caracaxá e cuíca (Apêndice A). Nesse contexto, verificamos uma *conexão* mais sutil com a estrutura baseada no “terno” de Metre Ovídio, como se estabelecia o Quinteto Armorial, considerando a presença da gaita e sua natural aproximação com o pífano, muito embora isso só ocorra na passagem dos caboclinhos; e da rabeca, também presente em apenas um momento, no trecho do cavalo-marinho. A zabumba do “terno” está representada nos diversos membranofones já citados, ficando ausente, nesse primeiro momento, apenas a viola sertaneja, no que seria uma *ruptura a-significante* se relacionarmos à estrutura proposta por Suassuna para o Quinteto Armorial.

Em relação ao Quinteto, deve-se atentar para mais uma importante *conexão*. Trata-se da presença do músico Antônio José Madureira já no tema de abertura do espetáculo, fazendo

pentagrama, e com a haste para baixo, o que faz lembrar um coqueiro. Já no *frevo-ventania* ganha destaque as palhetas da orquestra, quer dizer, os saxofones, ficando numa tonalidade intermediária entre o grave e o agudo (ENCARTE CULTURAL BRINCANTES, 1998c; FREVO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DO BRASIL, 2014; SPOK, 2007).

uma recriação de um tema popular. Sendo personagem importante do grupo criado por Ariano Suassuna, Madureira, além de exercer o papel de coordenador do quinteto, como mencionamos no primeiro capítulo, inseriu na estrutura do grupo, a pedido de Suassuna, a viola-sertaneja, considerada essencial pelo criador do movimento devido a sua relação com universo do romanceiro popular nordestino.

De forma complementar a essas questões, as temáticas poéticas exploram as formas poéticas do romanceiro popular nordestino, com destaque para as quadrinhas de domínio público e para a marcha do maracatu. Faz-se presente também as referências às temáticas regionalizadas próprias dos folhetos de cordel, com a frequência de temas como “amor”, “natureza” e o “reino”. É o que acontece, respectivamente, com as cantigas do coco e do samba de parêla, como pode ser verificado na análise realizada. Devemos destacar aqui a presença da temática “reino” na capoeira de angola e “corte” na dança do cavalo-marinho.

Como vimos no primeiro capítulo do presente trabalho, o tema “reino” se constitui como herança do romanceiro popular nordestino, considerando sua forte ligação com a tradição popular. Aqui já não percebemos tão intensamente o aspecto das referências armorialistas, já que não são citadas obras e artistas armoriais. Mas, podemos considerar os aspectos mencionados anteriormente como fontes *cartográficas*⁷² para as elaborações armoriais, já que as formas do romanceiro popular e os folhetos é que permitem essa convergência mais estreita entre obras e artistas. É o que acontece com a citação do personagem marungo, também chamado de Bastião, referência clara a uma tipologia picaresca de personagens frequentes do romanceiro, o que reflete um processo de recriação nesse espetáculo, além de se utilizar temas extraídos do contexto popular, se constituindo em duas das referências armoriais de criação.

Estão postas aqui matrizes populares, inicialmente expostas intencionalmente de forma desorganizada, num caldo bem heterogêneo e de forma bem diluída, o que nos remete ao semear que dá nome a essa primeira parte de *Húmus*. É nesse sentido que verificamos também outros aspectos, como o figurino dos dançarinos, de cor neutra, mantido ao longo de toda a primeira parte do espetáculo, visando essa neutralidade mesmo em relação ao contexto do espetáculo, já que a intenção é trazer o universo da cultura popular dissolvido, sem destacar a exuberância das formas e cores próprias dessas manifestações. Essa perspectiva se repete também em relação ao cenário, já que as faixas que emolduram o palco são os únicos

⁷² O princípio da cartografia pressupõe uma aproximação com o mapa, com suas múltiplas entradas e saídas, base, portanto, para a construção de novos significados. Desse modo, “[...] o mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). Em *Húmus*, tal princípio se reflete enquanto as bases do pensamento armorial, tomadas aqui enquanto mapa.

elementos que fazem essa composição do cenário, permanecendo fixas na parte superior e cumprindo uma dupla função: a primeira, ao se constituir enquanto mais uma menção bastante diluída do contexto popular, numa representação simbólica dos universos das fitas, muito presentes nos espetáculos populares; e em segundo lugar, ao cumprir a função de recurso cênico ao serem baixadas da segunda parte do espetáculo em diante para esconder os instrumentos utilizados pelos bailarinos ao longo da parte inicial do espetáculo. O mesmo acontece quanto a iluminação, que ao não fazer uso de nenhum recurso espetacular, se constituindo enquanto uma iluminação chapada, lusco/fosco, sépia, um pouco precária até, busca estabelecer a relação com as práticas populares mais naturalizadas dessas manifestações, além de remeter a um tempo pretérito, como um álbum de retratos.

4.2 – Fertilizando as matrizes populares

A enxurrada das matrizes populares nutre o segundo momento do espetáculo. E esse volumoso fluxo de água serve como fertilizante, *cartografia* para a sequência do espetáculo. É a matéria bruta que se junta, se mela, se transforma num lodo fértil, momento em que os bailarinos já começam a mostrar uma relação brincante com esse material bruto, transformado em passos, saltos e ‘mugangas’. Agora eles não mais cantam, nem tocam instrumentos.

E assim eles saem do universo heterogêneo, da exuberância de expressões que permeia os espetáculos populares, passando para um trabalho de ressignificação desse mesmo universo. É o que pode ser percebido já no primeiro momento dessa segunda parte do espetáculo, com a bailarina Priscila Paciência (Figura 16) fazendo movimentos do universo do maracatu rural. Se no primeiro momento do espetáculo o maracatu foi apresentado de forma a fazer uma menção ao universo popular, aqui ele passa a ser mais diluído no contexto do próprio maracatu rural, numa dimensão coreográfica.



Figura 16 – Priscila Paciência abre a segunda parte do espetáculo, recriando um maracatu

Dessa forma, já não mais se identificam claramente as figuras dos caboclos de lança, não apenas pela ausência do bastão, relacionada a lança usada pelos caboclos (Figura 11), mas também pela não identificação dos mestres de cabocaria vistos anteriormente, já que os bailarinos não assumem o comando das trincheiras (filas), muito embora sejam observados movimentos característicos dessa manifestação. Ao invés disso, eles ocupam todo o espaço do palco, fazendo movimentos coreografados (Figura 17), alguns numa clara *conexão* com o universo do maracatu rural, outros numa dimensão mais contemporânea de dança, conferindo um caráter mais *heterogêneo* ao espetáculo.

Da mesma forma, também não aparece evidenciado o personagem do mestre cantador, que na primeira parte do espetáculo teve suas funções divididas entre Leonardo Gorosito, que com um apito ditava o início e o fim de cada momento de toque da orquestra; e Luciano Fagundes, que ao soar do apito, com a pausa da orquestra, declamava versos. O soar do apito até surge durante a execução de um maracatu, mas não cumpre a função do soar do apito do mestre cantador, já que não interfere na execução e andamento da música.

A partir desse momento do espetáculo a música adquire novos contornos, também porque deixam de ser tocadas pelos artistas no palco, passando a ser reproduzida a trilha sonora do espetáculo. A primeira é *Baque Solto*, um maracatu de autoria do músico pernambucano José Alves Sobrinho. Executada em ritmo acelerado, mantendo os contornos de uma dança guerreira, apresenta, em sua maioria, instrumentos percussivos, como a caixa, a

cuíca, o ganzá, o tambor, a alfaia e o gongô. Entre os instrumentos de sopro, além do já citado apito do cantador, uma novidade em relação a primeira parte do espetáculo é a presença dos metais trombone e trompete, numa clara *conexão* com esse universo, uma vez que tratam-se de instrumentos característicos das orquestras de maracatu rural. Nessa composição também se faz uso de um saxofone fazendo algumas variações, o que não é comum nas orquestras.



Figura 17 – Bailarinos realizam coreografias recriando o universo do maracatu rural

Na sequência, ao som da música *Urucungo*, de Leonardo Gorosito, nos é apresentada uma capoeira. O nome da música por si só já é bem sugestivo e merece algumas observações. O músico Antonio Carlos Nóbrega, por exemplo, apresenta o instrumento (Figura 18) na capa do disco *Madeira que cupim não rói* (1997), e ressalta o que seria uma “perquirição etnomusicológica” para explicar as origens do urucungo. No encarte do mesmo álbum, o artista afirma que esse instrumento representa o “elo perdido” entre o berimbau e a rabeca, da mesma forma que a rabeca fica entre o violino moderno e o mesmo urucungo.

Já na obra *Candeias em espelho d’água* (1990), Marly T. G. Perecin, em seu glossário, descreve o urucungo como “o mesmo que berimbau, instrumento musical” (1990, p. 348). Talvez por ser o “elo perdido”, seguindo a sugestão de Nóbrega, em alguns lugares do Brasil o urucungo é associado ao berimbau. É o que pode ser percebido através da descrição atenta do pesquisador Artur Ramos, no seu *As culturas negras no novo mundo* (1946, p. 341) ao

destacar que o “[...] urucungo, também chamado gôbo, bucumbumba e berimbau-de-barriga, é o mesmo rucumbo dos Lundas. Hoje, na Bahia, os negros capoeiras (de Angola) usam o berimbau ou gunga”, afirma ele para em seguida, destacando os estudos do pesquisador Edilson Carneiro sobre o berimbau, confirmar que “[...] É, como se vê, uma variante do *urucungo* ou *berimbau-de-barriga*” (RAMOS, 1946, p. 342).



Figura 18 – Nóbrega posa com o urucungo
Fonte: NÓBREGA, Antonio Carlos, *Madeira que cupim não rói*, 1997.

E é dessa maneira que a música de Leonardo Gorosito é apresentada em *Húmus*, já que traz na sua essência a capoeira. Chama a atenção o fato dos toques característicos do berimbau que inicia essa passagem do espetáculo serem substituídos por um violão e uma viola, com a utilização de harmônicos⁷³ pela viola no início da execução, atribuindo uma textura diferenciada à música, em uma cadência acompanhada por outros instrumentos na sequência, como o pandeiro, o berimbau e o atabaque.

Em cena, o bailarino Alisson Lopes, inicia movimentos específicos da capoeira a partir da ginga (Figura 19), movimento presente em todas as vertentes de capoeira, no que alguns consideram como uma homenagem à rainha guerreira Nzinga, de Angola.

⁷³ Técnica que consiste em tocar as cordas soltas para, logo na sequência, encostar levemente o dedo no traste do instrumento, aproveitando o vibrar das cordas para promover um som mais suave de uma nota.



Figura 19 – O bailarino Alisson Lopes inicia o trabalho de recriação em torno da capoeira

Conhecida pela sua habilidade nas negociações com os portugueses e africanos, negociando de um lado para o outro, como um pêndulo e com a malícia característica dos capoeiristas, a presença da rainha Nzinga ficou registrada na memória dos escravos trazidos da África, tendo em seu nome uma hipótese para a origem do movimento da ginga, primordial na execução da capoeira (GLASGOW, 1982).

Aos poucos, o palco vai sendo tomado pelos bailarinos e o universo da capoeira passa a ser recriado. Desse modo, os movimentos característicos agora atendem a uma ordem coreográfica, não sendo mais clara a distinção entre uma capoeira angola e outra regional. A coreografia a seguir (Figura 20), por exemplo, coloca os bailarinos Roges Douglas e Alisson Lopes destacados à direita através de um contraste na iluminação, recriando passos da capoeira adaptados à coreografia, enquanto um outro grupo de bailarinos realizam, paralelamente, movimentos sincronizados da capoeira, numa sequência coreográfica.



Figura 20 – Em grupos, bailarinos realizam coreografia a partir de passos da capoeira

Na sequência, aos pares, os bailarinos dançam juntos, acompanhando o movimento da ginga lentamente (Figura 21).



Figura 21 – Bailarinos recriam a capoeira, atribuindo outros sentidos a essa manifestação

Como se os dois fossem apenas um, segue a coreografia, numa lógica de complementaridade, de diálogo e harmonia a partir de movimentos de uma manifestação que teve ao longo da história seu nome relacionado a práticas ilegais, sendo, muitas vezes, os seus praticantes, perseguidos com violência extrema pela polícia (INVENTÁRIO PARA REGISTRO E SALVAGUARDA DA CAPOEIRA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL, 2014).

Quem assume o solo no espetáculo na sequência é a bailarina Michelle Rodrigues, trazendo novamente a atmosfera dos calundus para o palco. Ao som de cânticos tradicionais próprios desses cultos, com o predomínio de instrumentos percussivos, a exemplo do atabaque, tambor, alfaia e marimba⁷⁴, ela inicia uma coreografia (Figura 22) com movimentos que remetem a práticas de invocação de espíritos, o que é na verdade uma das designações dos calundus.



Figura 22 – Universo das danças de terreiro é recriado na segunda parte do espetáculo

Nesse momento, diferente da primeira passagem do espetáculo, esse ritual não é coletivizado, já que cumpre uma função coreográfica iniciada pela bailarina Michelle Rodrigues. Mas, logo esse cenário se modifica, com a participação de outros bailarinos

⁷⁴ Instrumento percussivo de origem africana muito parecido com o xilofone, feito com lâminas de madeira, normalmente dispostas numa fileira única, alinhadas em uma estrutura também de madeira. A marimba tem seu som extraído a partir de toques com um bastão contra as lâminas, produzindo uma sonoridade suave e agradável (CONCEIÇÃO; CONCEIÇÃO, 2010).

(Figura 23), que não se apresentam em círculos, como foi exposto anteriormente, o que revela, mais uma vez, a intenção de ressignificar uma manifestação, se apropriando de elementos desse universo, mas dispendo-os de modo a conferir um outro tipo de pensamento, um outra emoção a partir dessa performance. O mesmo acontece com as referências aos dois toques obaluaê e xangô, próprios desse universo, algo que foi verificado também no primeiro momento do espetáculo.



Figura 23 – Bailarinos ressignificam os calundus a partir do toque obaluaê

Se o primeiro momento dessa passagem do espetáculo é marcado por um ritmo mais lento, cadenciado, iniciado com a performance da bailarina Michelle Rodrigues ao som do toque obaluaê, o instante seguinte é marcado pela intensidade do xangô (Figura 24). Ao som de tambores impetuosos, os bailarinos executam movimentos mais intensos, frenéticos, num ambiente agitado, que pode ser associado a um ritual de possessão, quando os “deuses eram recebidos no êxtase do transe” (SILVA, 2005, p. 54), algo também relacionado aos calundus. Um aspecto que chama a atenção nesse momento do espetáculo (Figuras 23 e 24) é o efeito provocado pela iluminação ao projetar o que seria uma folhagem, dando a impressão de uma floresta ao fundo, algo bem aproximado da realidade dos calundus, já que por serem associados a práticas diabólicas pela igreja (SILVA, 2005), acabavam sendo praticados na escuridão das matas, roças e senzalas, sob a vigilância dos capatazes.



Figura 24 – Bailarinos impressionam ao coreografar o que seria um transe por possessão

Nesse sentido, temos os bailarinos assumindo o papel de escravos calanduzeiros no que seria uma floresta, banhados por uma lua de sangue revelada através de uma iluminação específica, revelando nessa coreografia muito da história dessas manifestações (Figura 25). As últimas cenas dessa passagem revelam mais uma vez esse lado da exploração e do trabalho escravo que teve início no Brasil a partir das primeiras décadas do século XVI e se estendeu até os fins do século XIX (SILVA, 2005), quando os bailarinos, ao som de toques aterrorizantes, espaçados e graves de uma alfaia processada digitalmente através de efeitos como o *reverb*⁷⁵, fazem movimentos coreografados com as mãos (Figura 25), como se estivessem batendo em algo com um instrumento de trabalho braçal, como uma marreta, numa clara menção ao trabalho escravo.

⁷⁵ Efeito utilizado em processamento de áudio, simula o espaço acústico no qual o som é produzido, promovendo um efeito de reverberação, uma espécie de eco.



Figura 25 – Bailarinos coreografam movimentos que remetem ao trabalho escravo

Aos poucos, o universo das danças de terreiro vai dando lugar ao frevo, que dessa vez aparece, ao contrário do primeiro momento do espetáculo, de forma ressignificada, com os bailarinos em cena dispostos dentro de uma ordem coreográfica (Figura 26).



Figura 26 – Bailarinos recriam o universo do frevo dentro de uma sequencia coreográfica

Se antes se via um contingente de pessoas que se aglomeravam num pequeno espaço, uma massa de pessoas dançando frevo aos empurrões e gritos, no que parecia ser uma disputa por um mesmo espaço no chão, numa clara referência ao carnaval de rua mesmo, agora os bailarinos se apresentam bem distribuídos no palco. A alternância entre movimentos rápidos e lentos, com passos que vão sendo executados pelos bailarinos, individualmente ou em grupos, oferece uma plástica maior aos movimentos, que parecem, em alguns momentos, que vão sendo executados em câmera lenta, proporcionando assim uma outra condição do ponto de vista performático.

Ao som da música *Frevo-mana*, do maestro Spok, o frevo vai sendo recriado coreograficamente, com o uso de um figurino que não remete a exuberância das cores naturais das indumentárias que vestem os passistas que dançam o ritmo pernambucano, acompanhados sempre pelas sombrinhas. Ao contrário, o predomínio de tons mais sóbrios, discretos, faz parte dessa intenção de ressignificar o frevo, de levar para um outro espaço, numa outra disposição coreográfica. Essa intenção perpassa por toda essa segunda parte do espetáculo, como é possível verificar novamente no universo do frevo, com o solo dos bailarinos Alisson e Fláira (Figura 27).



Figura 27 – Na coreografia, Alisson se esquia de bochecho⁷⁶ desferido por Fláira Ferro

⁷⁶ Golpe de defesa ou contra-ataque traumatizante utilizado na capoeira para se defender de um outro golpe, a cabeçada. Consiste em cruzar os braços na altura do tórax para, em seguida, abri-los rapidamente visando atingir o rosto do outro capoeirista (MESTRE BIMBA, 2002).

Mais uma vez, dentro de um contexto coreográfico, os movimentos dos dois bailarinos, acompanhados por um solo dos metais, simulam o que seria uma disputa, como se um quisesse atingir o outro com golpes de capoeira. Golpes que viraram passos e passaram a integrar o repertório de movimentos próprios do frevo.

Chama a atenção no processo de recriação dessa manifestação o já citado *Frevo-mana*, do maestro Spok, com a presença de instrumentos próprios das orquestras de frevo, como a caixa, o pandeiro, o surdo, o trombone, o trompete e o saxofone, e outros instrumentos que não estão presentes normalmente nas orquestras de rua, mas passam a compor as orquestras que se apresentam nos palcos com frequência, como a guitarra, o contra-baixo e a bateria.

Um outro aspecto que merece ser destacado quanto ao *Frevo-mana* é o fato de ser ele uma versão instrumental no estilo frevo-de-rua do tema *Ó mana deix'eu ir* (CATÁLOGO VILLA-LOBOS, 2009). Uma canção de domínio público resgatada do folclore nordestino, cuja origem é um tanto quanto incerta, já que sua referência mais conhecida data de 1935, como informa o catálogo *Villa-Lobos: sua obra* (2009)⁷⁷. Nesse documento, consta a presença dessa canção como sendo *Itabaiana*, que juntamente a outras doze canções baseadas no folclore brasileiro, integra o ciclo de Canções Típicas Brasileiras. Nesse catálogo, o tema *Itabaiana*, que na *Bachianas Brasileiras n.4* recebe o nome de *Ária (Cantiga)*, é apresentado como sendo “um tema sertanejo de origem indígena da Paraíba” (CATÁLOGO VILLA-LOBOS, 2009, p. 185).

Por outro lado, a pesquisadora Ana Carolina Manfrinato, em seu estudo *Bachianas Brasileiras N.4, de Heitor Villa-Lobos: um estudo de intertextualidade* (2013), aponta para o fato da existência anterior de uma peça também chamada *Itabaiana*, tendo como tema *Ó mana deix'eu ir*, de José Vieira Brandão. A estudiosa, em seguida, a partir de uma análise detalhada das partituras, considera que “ficou-nos a impressão de que a *Ária (Cantiga)* foi criada a partir de *Itabaiana*” (MANFRINATO, 2013, p. 56). A observação de Manfrinato quanto a *Ária (Cantiga)* ter sido criada a partir de *Itabaiana* encontra respaldo e sentido a partir das observações do pesquisador Luceni Caetano da Silva (2013). Esse último afirma que coube a Ambrosina Soares de Sá, mais conhecida como Santinha de Sá, esposa do professor e maestro paraibano Gazzzi Galvão de Sá, o papel de documentar o tema no interior da Paraíba e entregar a Villa-Lobos. Outros, porém, atribuem ao próprio Gazzzi de Sá a

⁷⁷ Sendo apontada como um registro do folclore nordestino, a versão cantada da música aparece em diversas interpretações. Milton Nascimento, Teca Calazans, Dominginhos, Maria João, Pena Branca e Xavantinho, Alceu Valença e Elba Ramalho são alguns dos nomes que gravaram ou fizeram menção à música em seus trabalhos. Um outro importante registro desse tema foi a versão de Othamar Ribeiro, presente no filme *Aruanda*, dirigido por Linduarte Noronha, em 1960.

responsabilidade pela apresentação desse material ao mesmo Villa-Lobos, que tornou-a tema da sua *Bachianas Brasileiras n.4*.

Para além dessas questões, sendo uma canção de domínio público e, portanto, sem autoria reconhecida, utilizamos a seguir a letra do que compreendemos ser o registro inicial⁷⁸ para fazer as observações relevantes ao uso dessa música na trilha sonora do espetáculo *Húmus*, já que ao longo dos anos a canção foi recebendo outras versões, mantendo-se do original, muitas vezes, apenas o refrão (*Ó MANA deix'eu ir*, 2014).

Ó, mana, deix'eu ir/
ó, mana, eu vou só/
ó, mana, deix'eu ir/
para o Sertão do Caicó./

Cristo nasceu/
Sacristão bateu no sino/
Com a força do divino/
A luz do sol apareceu/

Ó, mana, deix'eu ir/
ó, mana, eu vou só/
ó, mana, deix'eu ir/
para o Sertão do Caicó/

Minha baiana/
diga para aonde vai/
baiana volte pra trás/
não tá vendo eu lhe chamar/

Valha-me Deus/
perante Nossa Senhora/
veja a santa trajetória/
com o seu Menino Deus/

Ó, mana, deix'eu ir/
ó, mana, eu vou só/
ó, mana, deix'eu ir/
para o Sertão do Caicó/

Estou dançando/
com aliança no dedo/
e eu aqui só tenho medo/
do mestre Zé Mariano/

Ó, mana, deix'eu ir/
ó, mana, eu vou só/
ó, mana, deix'eu ir/

⁷⁸ Vale destacar que a letra completa da música não foi encontrada em nenhuma fonte impressa. Dessa forma, para fazer a devida citação, foi feita uma transcrição da música cantada pelo Grupo Tandaradei, sob a direção de Theresia de Oliveira, em 1986.

para o Sertão do Caicó//.

Vemos aqui mais uma referência ao contexto popular, tanto na forma quanto no conteúdo. Com variações de toada e coco, a canção apresenta temas como o Sertão, a religiosidade a partir do uso de termos como divino, Menino Deus e Nossa Senhora; o sacramento do matrimônio, além de aspectos da natureza, como a luz do sol. São, portanto, temas recorrentes no romanceiro popular nordestino. Tais aspectos evidenciam uma *conexão* com duas das bases armoriais.

A segunda parte do espetáculo é finalizada com uma recriação do samba de gafieira. Duas observações merecem ser feitas a respeito dessa passagem. Considerando a ausência desse estilo na primeira parte do espetáculo, a recriação do samba de gafieira é colocada numa perspectiva conceitual, o que compreendemos aqui como uma concessão poética, apesar do autor Marco Antônio Perna, no seu *Samba de Gafieira: a história da Dança de Salão Brasileira* (2005), verificar uma relação muito próxima entre a origem do samba de gafieira e os contextos populares, o que nos leva a traçar um caráter *heterogêneo* e de *multiplicidade* em relação aos princípios armoriais. Oriunda da palavra francesa “gaffe”, do português gafe (DICIONÁRIO LAROUSSE, 2005), o samba de gafieira faz alusão aos salões e bares cariocas do começo do século XX, onde a classe operária fazia suas festas e comemorações.

De forma complementar a isso, Muniz Sodré, na sua obra *Samba: o dono do corpo* (1998), faz menção a esse contexto popular do samba de gafieira ao relacioná-lo ao maxixe, sendo, nesse caso, uma forte influência de ritmos africanos, como o próprio maxixe, além do batuque e lundu; sem deixar de considerar outras influências, como a polca, de origem europeia; a *habanera*, oriunda de Cuba; e o tango, ritmo originário da Espanha que se consolidou na Argentina. E nos ingredientes desse caldeirão com todas essas influências, acrescente a “ginga” (ZENICOLA, 2005), aspecto essencial do samba de gafieira que confere ao ritmo um traço de brasilidade em “sua capacidade de improviso e de excepcionalidade. Nesta abertura, a ginga mantém o acesso permanente ao novo e à reconstrução do que historicamente tem sido construído” (ZENICOLA, 2005, p. 12).

Tal aspecto observado por Zenicola (2005) pode ser relacionado a uma questão bastante presente nas danças populares brasileiras, que diz respeito a presença de uma unidade de tempo chamada de síncope, como observa Nóbrega (2014a) ao considerar que “é responsável por essa dinâmica de movimentação que existe na dança popular brasileira, que faz com que a dança não seja aprisionada sempre ao tempo forte, ao tempo tônico da música. São danças que se valem de acentuações, de pulsos rítmicos”.

Na verdade, as observações de Nóbrega são extensivas à música e evidenciam uma diferença fundamental que marca a paisagem, a natureza, a constituição da dança e da música brasileira, já que, como explica Sodré (1998), a presença da síncopa no Brasil é “rítmico-melódica”. O autor evidencia o papel fundamental exercido pelas formas rítmicas na preservação da cultura negra, já que, nesse caso, “a riqueza rítmica relega a segundo plano a melodia”, enquanto que no caso da Europa, a síncopa seria mais frequente na melodia. Dessa forma, os escravos teriam conseguido infiltrar uma concepção “temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas” (SODRÉ, 1998, p. 25). Ou seja, seria uma tática de falsa submissão, já que os escravos acatavam o sistema tonal europeu, mas o desestabilizava ritmicamente a partir da deslocação dos acentos presentes na sincopação.

A esse respeito, Nóbrega, no seu espetáculo *Naturalmente*, explica que

Quando comecei os estudos e aprendizados das danças, eu percebi que elas tinham alguma coisa em comum. Essa percepção me levou a constatar que havia na maneira dos dançarinos se movimentar um certo jeitão peculiar que se refletia em molejos, sacolejos, meneios, saracoteios, negaças, e comecei então a tentar descobrir o que essas palavras queriam dizer. Ao longo dos anos, então, observando e estudando mais cuidadosamente, fui percebendo que esses comportamentos eram reflexo da música que animavam essas danças. Ora, uma música, significativamente marcada pela presença de contratempos ou tempos fracos e sincopados, só podia levar aqueles trejeitos, aqueles típicos ou peculiares comportamentos. [...] A síncope é isso mesmo. É uma alteraçãozinha rítmica que foge a regularidade do tempo que a música Ocidental, pelo menos, está mais ligada. E a música nossa, principalmente, a nossa rítmica, está povoada de tempos sincopados (NÓBREGA, 2010).

Dessa forma, juntamente às bailarinas Maria Eugênia e Marina Abib, o artista explica a presença da síncope numa coleção de ritmos diversos, a exemplo do maracatu, do choro e do samba de parrelha, ritmo esse que ele diz ter tomado conhecimento no Quilombo da Mussuca, localizado em Sergipe.

Uma segunda observação segue no sentido de que a inclusão do samba de gafieira nesse estágio de *Húmus* cumpre a função de transição da segunda parte, *Fertilizando*, para a terceira e última parte do espetáculo, *Florescendo*, uma vez que o processo de recriação vai além do universo de cada estilo, como foi verificado até aqui. Dessa forma, dentro da coreografia, os passos do samba de gafieira vão sendo alternados e/ou substituídos por movimentos de várias danças, como o maracatu rural, o caboclinho e o frevo, o que nos leva a compreender uma dimensão de *ruptura a-significante*, seguindo a lógica dos princípios do rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

No espetáculo, para trazer o ambiente do samba de gafeira, considerando suas origens que, como vimos, remetem ao subúrbio carioca, a coreografia segue uma narrativa breve, uma pequena história de encontros e desencontros amorosos (Figura 28), tendo como personagem protagonista o bailarino Rubens Oliveira, que na coreografia se revela o galã da história.



Figura 28 – Da esq. para a dir., Roges, Lucimeire, Douglas, Rubens, Silvana e Alisson

De camisa vermelha, ao centro, o personagem Rubens se revela um conquistador malandro, que tenta ao longo de toda a coreografia conquistar as diversas damas do salão. No entanto, uma das damas resiste às investidas do conquistador. São os desencontros amorosos. Conforme podemos verificar acima, o galanteador Rubens Oliveira, acompanhado de perto por uma das tantas pretendentes do salão, a bailarina Silvana de Jesus, tenta conquistar a bailarina Lucimeire dos Santos, que acompanhada por outros dois personagens que a disputam, interpretados pelos bailarinos Roges Douglas e Douglas Clemente, ignora a presença de Rubens. Fechando esse círculo de amores não correspondidos, o bailarino Alisson Lopes acompanha de perto a bailarina Silvana de Jesus, que só tem olhos para o galã (Figura 28).

Aspecto já mencionado anteriormente, em *Húmus* o samba de gafeira é passagem para o terceiro e último momento do espetáculo, com um intenso processo de apropriação de movimentos de estilos diferentes em um mesmo desenho coreográfico. É o que podemos ver

na sequência (Figura 29), com os bailarinos Cassiano Ricardo, Priscila Paciência, Valdinei Ribeiro e Claudia Stephany.



Figura 29-À direita, Valdinei entra em cena fazendo o passo de frevo “passeando na pracinha”

Aos pares, enquanto o casal Cassiano Ricardo e Priscila Paciência, à esquerda, fazem movimentos que vão do samba de gafieira ao frevo, mesmo considerando o tipo diferente vivenciado pelo bailarino Cassiano Ricardo, que faz o papel cômico de um japonês dançando de forma desengonçada, do lado direito os bailarinos Valdinei Ribeiro e Claudia Stephany entram em cena fazendo movimentos característicos do frevo.

Num outro exemplo (Figura 30), as bailarinas, acompanhadas de perto pelos olhares atentos dos pretendentes, fazem movimentos que remetem ao samba de parrelha, manifestação apresentada na primeira parte do espetáculo. Novamente aqui, percebemos o processo de recriação do universo da gafieira a partir de uma outra manifestação, o samba de parrelha, dança que, como já foi verificado anteriormente, segue a tradição de ter a participação somente de mulheres, que fazem a marcação rítmica com as palmas. Dessa forma, o processo de recriação vai além de cada estilo, o que faz dessa passagem do espetáculo a porta de entrada para o momento seguinte, o *Florescendo*.



Figura 30 – Bailarinas recriam o universo da gafieira com passos do samba de parrelha

A segunda parte do espetáculo termina com os bailarinos convidando algumas pessoas da plateia para dançar, promovendo uma grande brincadeira e momento de interação com o público. Assim vai finalizando o momento *Fertilizando* do espetáculo, com a apresentação de um samba de gafieira ao som da música *Brincando na Gafieira*, de Edson Alves. Da composição instrumental dessa música fazem parte instrumentos como o contra-baixo, guitarra, bateria, pandeiro e acordeom, além do tamborim, cavaquinho, trombone, trompete, clarinete e saxofone.

Ao longo de 19'44" (dezenove minutos e quarenta e quatro segundos), esse momento de *Húmus* apresenta um trabalho de ressignificação dos espetáculos populares numa dimensão coreográfica. Se essa segunda passagem do espetáculo reflete aproximações em relação aos princípios armoriais, aponta também para algumas descontinuidades.

Apesar de trabalhadas numa outra dimensão, as constantes *conexões* com danças populares, como o maracatu, a capoeira, os calundus e o frevo-de-rua nos encaminham para uma verificação do universo armorial. Chama a atenção, no entanto, a presença de uma samba de gafieira nessa parte do espetáculo. Como já foi dito anteriormente, nesse caso, por um lado, a gafieira foi utilizada numa perspectiva conceitual, sendo sua aplicação compreendida, portanto, como uma concessão poética. Numa outra perspectiva, sua utilização serve como uma espécie de cartão de visitas para o terceiro e último momento do espetáculo, com uma utilização do repertório de movimentos que extrapola cada estilo. Tal iniciativa apresenta o

caráter *múltiplo* e *heterogêneo* em relação ao projeto armorial, o que evidencia um movimento de *ruptura a-significante*, refletindo assim claramente numa descontinuidade em relação aos propósitos armoriais.

Por outro lado, o tema *Ó mana deix'eu ir*, originado de cantos coletivizados no interior paraibano que recebeu o nome de *Itabaiana*, e que depois foi incorporada por Villa-Lobos ao seu repertório na sua *Bachianas Brasileiras n.4*, estabelece uma clara relação com o romanceiro popular nordestino e com as temáticas relacionadas a esse romanceiro, configurando-se, assim, traços claros de *conexões* com uma armorialidade possível.

Marcas essas que se repetem, até certo ponto, quando verificamos os instrumentos de base popular, como os membranofones alfaia, pandeiro e atabaques; os idiofones ganzá, gongê, marimba e caxixi; os cordofones viola e berimbau; e o aerofone apito. Não deixam de ser *conexões*, apesar de uma frequência baixa na trilha musical do espetáculo (Apêndice B). Outros instrumentos, distanciados da proposta do Quinteto Armorial, revelam descontinuidades e apontam novamente para os aspectos da *heterogeneidade* e *multiplicidade* dentro do espetáculo. É o caso dos membranofone/idiofone bateria; e dos aerofones trombone, trompete, clarinete e saxofone.

Nesse sentido, um outro aspecto já comentado de forma abreviada e que merece destaque na presente análise é o uso de uma alfaia processada digitalmente através do uso de *reverb*, fazendo com que o som do instrumento se prolongue, conferindo um efeito de eco. Tal observação nos leva a acrescentar aqui uma outra categoria proposta pelo sistema Hornbostel-Sachs de classificação, a dos eletrofones. Tal constatação nos encaminha novamente para os aspectos da *heterogeneidade* e *multiplicidade*, chegando ao princípio do *decalque* no instante em que o uso dessa alfaia remete a um contexto específico, nesse caso internalizado dentro de uma manifestação popular, os calundus, evidenciando o princípio da *cartografia*.

Complementando as observações em torno do segundo momento do espetáculo, do ponto de vista do cenário apontamos aqui para a saída do universo das fitas, bem presentes nos espetáculos populares, algo verificado na primeira parte do espetáculo em dois momentos: no cenário mantido durante o *Semeando* e na Dança dos Arcos. No caso do cenário, foi verificado também sua função cênica, que ao ser baixado completamente se constituía enquanto um recurso que retirava de cena os instrumentos tocados pelos artistas. Desse modo, o cenário se apresenta neutro em relação aos momentos subsequentes de *Húmus*, o que evidencia o interesse em trazer para o primeiro plano o aspecto coreográfico do espetáculo.

Da mesma forma, o figurino não revela uma intenção diferente, apesar da mudança em relação à primeira parte, com o uso mais frequente de cores, substituindo assim as tonalidades neutras utilizadas anteriormente, exceto na capoeira, que repete a mesma indumentária. Mais uma vez, a exuberância das cores e dos adereços que predomina nos espetáculos populares encontra-se dissolvida, se constituindo apenas enquanto uma menção ou, talvez, num distanciamento proposital para dar ênfase ao aspecto coreográfico.

A iluminação, por sua vez, se divide ao longo dessa segunda parte do espetáculo entre as tonalidades mais quentes e a mesma iluminação lusco/fosco que predominou no *Semeando*, não havendo contraste de iluminação, já que todos os movimentos, de todos os bailarinos, são expostos a uma mesma incidência de luz, o que faz prevalecer o aspecto coreográfico como um todo. Nesse quesito, destacamos o efeito proporcionado pela iluminação vermelha ao projetar folhagens ao fundo, como se os bailarinos estivessem fazendo seus calundus no que seria uma floresta, algo próximo à realidade dos escravos, como foi possível verificar. Uma projeção que, junto ao contexto em que se revela, proporciona uma carga emocional maior junto ao público, remetendo ao período da escravidão.

4.3 – Do húmus vem a flor

O título acima é metafórico para a concepção do espetáculo. O momento florescer é dádiva do húmus, que chega da cheia, da enxurrada, semeia o solo, fertiliza a vida e faz nascer a flor. Como explica o próprio Nóbrega (2014a), “húmus é uma palavra que eu tomei de empréstimo a partir daquele acontecimento que existia no Egito Antigo, em que quando o Rio Nilo, nas suas enchentes, quando as águas subiam e desciam, deixavam um solo fértil, muito nutritivo e era lá onde eles plantavam o papiro”. Se tivemos o momento da enxurrada com uma suíte das matrizes populares, seguido da fertilização com o decantar do húmus, chegamos ao momento *Florescendo* do espetáculo, com o nascimento do papiro.

O espetáculo vai ganhando novos contornos coreográficos, com vocabulários das danças sendo aplicados numa nova visão de organização, numa intensa celebração entre universos distintos, o que já vinha sendo anunciado no samba de gafeira, passagem da segunda para a terceira parte do espetáculo. É o que verificamos já na primeira passagem de *Florescendo*, que inicia com uma versão instrumental da música *O Velho Francisco*, de Chico Buarque. Nela, os bailarinos executam movimentos diversos de estilos distintos, que vão se apresentando diluídos na coreografia, concebida aqui enquanto expressão não verbal, que diz

por meio da experiência corporificada, seja no espetáculo em si ou por intermédio do mesmo (CSORDAS, 2008).

Em um dos momentos dessa passagem do espetáculo, por exemplo, percebemos os bailarinos divididos em três grupos, executando movimentos diversos (Figura 31), com destaque para os bailarinos Valdinei Ribeiro, Priscila Paciência e Rubens Oliveira, destacados à direita, que realizam um movimento aproximado à “meia-lua”⁷⁹ da capoeira, proporcionando uma outra sensação, um novo desenho coreográfico permitido através da reunião entre elementos diferentes.



Figura 31 – À direita, bailarinos fazem movimento da capoeira dentro da coreografia

A escolha da música *O Velho Francisco* para compor a trilha sonora do espetáculo também é algo que nos chama a atenção, já que a coreografia estabelece, em algum nível, uma relação com a própria letra da música, algo que fica mais perceptível ao final, como veremos na sequência, partindo inicialmente da letra d’*O Velho Francisco*:

Já gozei de boa vida / Tinha até meu bangalô / Cobertor, comida, roupa lavada / Vida veio e me levou. / Fui eu mesmo alforriado / Pela mão do

⁷⁹ Movimento em que o capoeirista, partindo da ginga, estende a perna em direção ao companheiro, fazendo um semicírculo, partindo do lado externo para o lado interno do corpo (ANJOS, 2003).

Imperador / Tive terra, arado, cavalo e brida / Vida veio e me levou. / Hoje é dia de visita / Vem aí meu grande amor / Ela vem toda de brinco, vem todo domingo / Tem cheiro de flor. / Quem me vê, vê nem bagaço / Do que viu quem me enfrentou / Campeão do mundo em queda de braço / Vida veio e me levou. / Li jornal, bula e prefácio / Que aprendi sem professor / Freqüentei palácio sem fazer feio / Vida veio e me levou. / Hoje é dia de visita / Vem aí meu grande amor / Ela vem toda de brinco, vem todo domingo / Tem cheiro de flor. / Eu gerei dezoito filhas / Me tornei navegador / Vice-rei das ilhas da Caraíba / Vida veio e me levou. / Fechei negócio da China / Desbravei o interior / Possuí mina de prata, jazida / Vida veio e me levou. / Hoje é dia de visita / Vem aí meu grande amor / Hoje não deram almoço, né / Acho que o moço até nem me lavou. / Acho que fui deputado / Acho que tudo acabou / Quase que já não me lembro de nada / Vida veio e me levou (BUARQUE, 1987).

A letra da música remete às reminiscências de um idoso doente que narra suas aventuras, andanças e acontecimentos históricos da sua vida, de negro alforriado a vice-rei das ilhas da Caraíba, histórias que transitam entre a realidade e fantasia. Ao longo da música, os relatos e delírios são interrompidos pelo refrão “vida veio e me levou”, que aponta para o implacável da vida, a morte. Tal imagem pode ser verificada no trecho final dessa passagem de *Húmus*, numa aproximação visível entre a coreografia e a letra d’*O Velho Francisco* (Figura 32).

A partir desse momento, a coreografia assume um tom mais trágico verificado na letra da música. Se a figura do idoso moribundo ganha maiores detalhes descritivos a partir da sua adaptação para o romance *Leite Derramado* (2009), também de Chico Buarque, em que o enredo parte das lembranças do narrador-protagonista centenário, Eulálio Montenegro d’Assumpção, no leito de um hospital, em *Húmus*, o bailarino Valdinei Ribeiro assume o papel do velho Francisco, o mesmo Eulálio d’Assumpção do *Leite Derramado*, que deitado no chão já não apresenta a mesma vitalidade inicial, tendo seus movimentos cada vez mais lentos (Figura 33).



Figura 32 – Bailarino Valdinei Ribeiro assume o papel do *Velho Francisco* em *Húmus*

Aos poucos, os movimentos do bailarino Valdinei Ribeiro vão diminuindo até pararem por completo (Figura 33), numa clara referência ao desfecho “vida vem e me levou” da música.



Figura 33 – Bailarinos sobre o corpo de Valdinei, numa menção ao “vida vem e me levou”

Ao fazer uso da música *O Velho Francisco* e de uma proposta coreográfica mais abrangente, emerge novamente os aspectos da *heterogeneidade* e da *multiplicidade* em *Húmus*. O que não é diferente no que se refere ao estilo da música, que remete a uma estética afro-latina a partir da mistura de ritmos, como a presença de uma salsa, alternando com um maracatu. Se no caso da salsa, compreendemos novamente as dimensões *heterogêneas* e *múltiplas*, o maracatu não deixa de ser uma *conexão*, muito embora não prevaleça ao longo de toda a execução da música. Quanto aos instrumentos, verificamos o predomínio dos percussivos, como a caixa, a alfaia, o tambor, o atabaque, e o xilofone, além do violão.

Se compreendemos o momento anterior a partir da relação com a letra *O Velho Francisco* como uma espécie de despedida, numa menção ao texto “vida vem e me levou”, a passagem que segue do espetáculo promove exatamente o que seria a continuidade, a vida numa outra dimensão, com a chegada aos céus (Figura 34).



Figura 34 – Luciano Fagundes segue em direção à luz lateral e pede as bênçãos ao Senhor

Ao som da *Sonata*⁸⁰ *para Violino e Cravo em Mi Maior*, de J. S. Bach, o bailarino Luciano Fagundes executa esse solo, novamente fazendo uso de todo um arsenal de

⁸⁰ O termo sonata diz respeito a uma forma musical que se formaliza a partir de três seções: exposição, desenvolvimento e reexposição. Pode designar também uma obra musical para um ou dois instrumentos, elaborada em vários movimentos distintos (SANTIAGO, 2014).

movimentos próprios do universo popular, a exemplo do cavalo-marinho, do frevo e da ginga da capoeira, mas reaplicados numa outra dimensão coreográfica.

É o que percebemos já no trecho de encerramento dessa passagem do espetáculo. Recepcionado pelo bailarino Valdinei Ribeiro, que agora assume o papel de um anjo, o bailarino Luciano Fagundes segue na mesma direção do feixe de luz, e chega até o anjo Valdinei com movimentos do frevo, a exemplo do passo “bêbado” ou “segura, senão eu caio”⁸¹ (Figura 35), enquanto Valdinei apresenta uma diversidade de movimentos da capoeira, como a ginga (Figura 35) e a “cocorinha”⁸².



Figura 35 – Em cena, Luciano e Valdinei fazem uso de vocabulários diversos das danças

Deve-se destacar nesse momento do espetáculo o uso da *Sonata para Violino e Cravo em Mi Maior*, de J. S. Bach, que caracteriza o barroco na música, ao que alguns estudiosos consideram ser o segundo momento da música barroca, já mais independente do texto e, portanto, mais simbólica (MASSIN; MASSIN, 1997). Dessa forma, verificamos o predomínio da família das cordas que passa a desempenhar um peso importante no núcleo das orquestras, substituindo a família das violas. É o que verificamos nessa versão de *Húmus*, com a presença

⁸¹ Passo muito utilizado nas coreografias do ritmo pernambucano, o “bêbado” ou “segura, senão eu caio” consiste em deixar o corpo cambaleante, fazendo movimentos para frente e para trás, alternando com o movimento dos braços.

⁸² Movimento defensivo da capoeira que consiste em ficar na posição de cócoras, com um dos braços elevados para proteger o rosto, enquanto a outra mão é apoiada no chão (ANJOS, 2003).

exclusiva de instrumentos que têm seus sons extraídos através das cordas, como o violino, o violoncelo e o cravo. Esse último acaba por desempenhar uma função importante no sentido de preencher as harmonias, impulsionando a música para frente do começo ao fim, enriquecendo a tessitura e mantendo a unidade da orquestra. Trata-se do cravo contínuo.

Uma outra característica marcante desse período visualizada nessa versão é o contraste, num diálogo constante entre brilhantes filetes de sons a partir de blocos sonoros distintos (SANTIAGO, 2014), como nesse caso é possível ser verificado através do violino e do cravo. Vemos, nesse caso, passagens constantes do nível forte para o nível piano, com retornos mais bruscos ao forte, variando com frases suaves repetidas e alternadas com o nível forte, conferindo assim um efeito de eco.

A presença da *Sonata para Violino e Cravo em Mi Maior* na trilha do espetáculo nos leva a estabelecer uma relação natural com o seu contexto, que como já foi pontuado, se situa em torno das obras barrocas, se estabelecendo de forma relacional à estética armorial de criação, que considera a incorporação de elementos barrocos uma marca importante do inconsciente musical brasileiro. Tal relação é natural se nos reportarmos aos primeiros anos do movimento. Como vimos no primeiro capítulo desse estudo, essa relação se fez presente já na ocasião do lançamento oficial do próprio movimento através da Orquestra Armorial de Câmara, que executou, na primeira parte do programa, obras barrocas dos compositores pernambucanos José de Lima e Luís Álvares Pinto. Da mesma forma, no ano seguinte, quando da apresentação de estreia do segundo quinteto criado por Suassuna, do qual Nóbrega fazia parte, o barroco novamente esteve presente no programa, que era dividido em três partes, sendo as duas primeiras destinadas à música barroca europeia e a música barroca brasileira, respectivamente. Já a terceira parte foi destinada à música armorial, com as composições “Improviso”, “Repente Armorial” e “Chamada”, de Antônio José Madureira; e outras duas peças armoriais de José Generino de Luna.

Essa relação dos artistas armoriais com o barroco seria concebida pela aproximação com o “tronco ibérico” da cultura brasileira, visualizada nas suas pesquisas a partir da incorporação de elementos barrocos na música nordestina, a exemplo da embolada e do martelo. Tais questões expostas nesse momento do espetáculo nos levam a estabelecer uma nova *conexão* com o armorial, que nos encaminha para o aspecto *cartográfico*.

Outro importante registro armorial consta no repertório, com a presença da música *Nau*, de Antônio José Madureira, personagem frequente na trajetória do movimento desde a sua origem, como foi visto na primeira parte do presente estudo. A composição, que também se faz presente no disco *O Marco do Meio-Dia* (2000), de Antonio Nóbrega, reflete o balanço

das ondas do mar, numa referência aos povos que singraram o Atlântico numa longa travessia, até aportarem no Brasil e juntarem-se aos índios.

Executada em ritmo ternário, o que quer dizer que ritmicamente não está tão presente no universo da música popular brasileira, adquirindo contornos de uma valsa ligeira, a música tem seu instrumental formado pelos membranofones caixa, pandeiro e alfaia; do aerofone flauta; e dos cordofones violino, violoncelo, bandolim, violão e viola de arco. Faz-se importante observar a presença da viola nessa composição, um aspecto de *conexão*, uma vez que foi a viola um dos instrumentos inseridos na segunda formação do Quinteto Armorial a pedido de Ariano Suassuna, o que foi possível através do mesmo Antônio Madureira, como já foi exposto aqui.

Com uma coreografia de Maria Eugênia e da Marina Abib, essa passagem do espetáculo continua explorando a dança em sua diversidade, de modo que não se percebe as origens dos movimentos, mas pequenos fragmentos espalhados dentro de uma composição coreográfica maior, com os bailarinos executando movimentos de várias danças (Figura 36).



Figura 36 – Bailarinos fazem uso de movimentos de diversas danças na coreografia de *Nau*

A figura acima nos serve de exemplo para compreendermos a grau de complexidade empreendido nos desenhos coreográficos dessa passagem de *Húmus*, com movimentos extraídos dos mais variados contextos, dialogando uns com os outros, numa comunhão de

linguagens de dança. Vemos, por exemplo, nas laterais do palco, bailarinos executarem passagens pelo frevo dentro da valsa, como no caso acima, em que esses bailarinos lateralizados fazem o chamado “ferrolho” ou “dobradiça”⁸³, movimento bastante característico do frevo, enquanto os bailarinos centralizados, aos pares, fazem movimentos da dança de salão. Ou seja, um ritmo ternário, pouco tradicional no contexto popular, sendo preenchido coreograficamente por movimentos originados de um outro lugar.

É o que percebemos novamente na sequência, com os bailarinos divididos em dois planos diferentes (Figura 37). No primeiro plano, bailarinos executam o que seria um “martelo”⁸⁴ na capoeira, enquanto no segundo plano, bailarinas fazem menção ao universo dos calundus, numa atmosfera *heterogênea e múltipla* a partir das diversas referências acessadas.



Figura 37 – Universo da capoeira e dos calundus são mencionados durante a coreografia

A diversidade do vocabulário ganha novos contornos com a chegada da coreografia da música *Tropel*, de José Alves Sobrinho. As batidas ritmadas através do recurso de palmas eletrônicas, alternando com a intensidade de um tambor e um ganzá, trazem para o espetáculo

⁸³ Movimento alternado com os pés nas laterais do corpo apoiados pelo calcanhar, com o acompanhamento da bacia que deve ficar virada para cada lado, seguindo de forma alternada a direção dos pés.

⁸⁴ Esse movimento consiste em girar os quadris para o lado de dentro do corpo, enquanto que o pé da base realiza uma rotação externa, elevando uma das coxas com a perna flexionada, estendendo em direção ao companheiro, sendo necessário, ao final, fazer o movimento inverso, retornando a posição de partida (ANJOS, 2003).

o universo do *hip hop*⁸⁵ dentro do ritmo do cavalo-marinho, como se um estivesse sobreposto ao outro. Os bailarinos Lucimeire dos Santos e Douglas Clemente surgem no palco como membros de dois grupos rivais e iniciam uma batalha (Figura 38).



Figura 38 – Bailarinos Lucimeire e Douglas duelam em uma batalha coreográfica

Como é característico do *hip hop*, os duelos são uma marca desse tipo de dança, uma vez que remetem ao próprio contexto em que surgiu, marginalizado, em espaços excluídos, onde predominavam as brigas entre as gangues rivais, num amplo ambiente de violência (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001). Dessa forma, Lucimeire dos Santos e Douglas Clemente, destacados através de um contraste de iluminação, são “*b-boys*”⁸⁶ dos seus grupos, fazendo um combate. Uma disputa em que são levados em consideração a criatividade,

⁸⁵ Manifestação cultural surgida no final da década de 1960, nos Estados Unidos, que logo se espalhou pelo mundo, exercendo grande influência na formação dos adeptos, jovens em sua grande maioria. Em uma tradução literal, o termo vem da expressão inglesa “*hip*”, que significa movimentar os quadris, e “*hop*”, que quer dizer saltar, e teria sido criada pelo DJ Afrika Bambaataa, no ano de 1968, para dar nome aos encontros entre dançarinos de *break*, *DJs* (disc-jóqueis) e *MCs* (mestres-de-cerimônias) nas festas de rua realizadas no bairro do Bronx, Nova York (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001).

⁸⁶ São três as manifestações artísticas que compõe a base ideológica do *hip hop*, que são a dança, a música e as artes plásticas. Essas atividades vão se constituindo através de quatro elementos presentes nessa manifestação: os já mencionados *MCs*, que são responsáveis por fazer a transmissão das mensagens junto ao público; os *DJs*, que tem como papel criar e recriar músicas; os *Breaking Boys* (*b-boys*), que têm sua origem nas antigas festas de *hip hop*, quando garotos marcavam seus passos de danças de uma forma quebrada, ou seja, na quebra da música, daí a expressão “*break*”, originando os “*b-boys*”; e, por fim, o grafite, que se utiliza das artes visuais para abordar questões ideais relacionadas a essa manifestação (SOUZA, 2010).

velocidade e qualidade dos movimentos, além dos “*freezes*”, que são as pausas feitas ao final de cada série de combinações como desafio ao oponente, uma espécie de congelamento que é utilizado como forma de provocação, mantendo o clima de rivalidade entre os oponentes. É o que continuamos vendo na sequência (Figura 39), ainda com os bailarinos Lucimeire e Douglas, destacados através de um contraste de iluminação, no que será um confronto coreográfico entre dois grupos rivais.



Figura 39 – Lucimeire faz um *freeze*, enquanto Douglas realiza o que seria um *footwork*⁸⁷

Na sequência, já integrados aos seus grupos, tem início um combate entre o que seriam duas gangues rivais, levando em consideração a origem da dança (Figura 40). Ao todo, seis bailarinos dividem o palco, com movimentos sincronizados, passos de *hip hop*, dos *top rock*, passando pelos *footwork* e *freezes*, chegando até os *powermoves*, que naturalmente são coreografados dentro do ritmo do cavalo-marinho, que também tem seus movimentos apresentados de forma dialogada aos passos do *hip hop*.

⁸⁷ Os praticantes dessa dança consideram três ou quatro partes como sendo principais na apresentação de um *b-boy*: o *top rock*, que é a dança vertical, feita em pé; o *footwork*, que são trabalhos feitos com os pés, com movimentos de chutes no ar; os *freezes*, considerados os principais momentos da apresentação, com poses dos *b-boys* que normalmente duram entre dois e três segundos e antecedem uma nova combinação de movimentos; e os *powermoves*, saltos feitos dentro da harmonia da dança (HIP HOP E SEUS ESTILOS, 2015). Em alguns casos, a esses estilos de movimentos já citados, são acrescentados outros, muitas vezes como desdobramentos dos anteriores.



Figura 40 – Grupos duelam em busca das melhores sequências para vencer o combate

Como já foi visto nas duas passagens anteriores, enquanto o grupo da esquerda formado pelos *b-boys* Silvana de Jesus, Douglas Clemente e Alisson Lopes fazem um *freeze*, com destaque para o *b-boy* Alisson (o primeiro agachado da direita para a esquerda), que estende a mão na direção do outro grupo num claro exemplo de provocação, o grupo rival, formado pelos *b-boys* Lucimeire dos Santos, Rubens Oliveira e Roges Douglas, faz movimentos do cavalo-marinho, estabelecendo assim uma relação híbrida entre dois contextos distintos em sua origem.

Aos poucos, os grupos são desfeitos e a atmosfera de disputa vai dando lugar a um espaço de celebração com todos os bailarinos no palco (Figura 41) fazendo poses em meio a pequenos intervalos, nos revelando movimentos de vários estilos, num desfile de linguagens dissolvidas dentro da construção coreográfica. Às palmas eletrônicas entrecortadas pelo tambor e pelo ganzá que ditaram o ritmo dessa passagem de *Húmus*, são incorporados o violino, o violoncelo, o acordeom, a flauta, o violão, a viola e o triângulo.

Temos o ritmo do cavalo-marinho, com variações de *hip hop*, numa sobreposição constante entre esses estilos, o que nos coloca diante dos aspectos da *heterogeneidade* e *multiplicidade* em relação ao projeto armorial, considerando a inserção de um elemento novo diante das bases mais essencialistas propostas pelo movimento e pelo próprio Ariano Suassuna, o que reflete claramente numa descontinuidade.



Figura 41 – Bailarinos finalizam coreografia de *Tropel* com movimentos variados

Uma batida forte e lenta da alfaia, seguida pelos toques ásperos de uma rabeca, convida os bailarinos para o centro do palco, no que será a passagem final do espetáculo (Figura 42).



Figura 42 – Reunidos no centro, bailarinos formam uma flor no momento final de *Húmus*

Os solos de um bandolim, acompanhados pelo violão, viola, alfaia, caxixi, caixa e pandeiro anunciam que estamos diante do momento *Vale do Jucá*, uma ciranda composta pelo músico pernambucano Siba. É a hora da chegada, a confraternização final, o desabrochar da flor (Figura 42) a que se propõe o momento *Florescendo*, com os bailarinos sendo as pétalas do desenho que vai ganhando forma. O clima de confraternização próprio das cirandas, do encontro, da reunião, refletido nesse momento do espetáculo pode ser verificado na própria letra da música *Vale do Jucá*, que será aqui relacionada, muito embora a versão apresentada em *Húmus* seja instrumental. Vejamos, portanto, o que diz a composição de Siba:

Era um caminho /
quase sem pegadas /
onde tantas madrugadas /
folhas serenaram /

Era uma estrada /
muitas curvas tortas /
quantas passagens e portas /
ali se ocultaram /

Era uma linha /
sem começo e fim /
e as flores desse jardim /
meus avós plantaram /

Era uma voz /
um vento, um sussurro /
relampo, trovão e murro /
nos que se lembraram /

Uma palavra /
quase sem sentido /
um tapa no pé do ouvido /
todos escutaram /

Um grito mudo /
perguntando aonde /
nossa lembrança se esconde /
meus avós gritaram /

Era uma dança /
quase uma miragem /
cada gesto, uma imagem /
dos que se encantaram /

Um movimento /
um traquejo forte /
traçado, risco e recorte /
se descortinaram /

Uma semente/
no meio da poeira /
chão da lavoura primeira /
meus avós dançaram /

Uma pancada /
um ronco, um estralo /
um trupé e um cavalo /
guerreiros brincaram /

Quase uma queda /
quase uma descida /
uma seta remetida /
as mãos se apertaram /

Era uma festa /
chegada e partida /
saudações e despedida /
meus avós choraram. /

Onde estará /
aquele passo tonto /
e as armas para o confronto /
onde se ocultaram /

E o lampejo /
da luz estupenda /
que atravessou a fenda /
e tantos enxergaram /

Ah! se eu pudesse /
só por um segundo /
rever os portões do mundo /
que os avós criaram. //

A letra *d'O Vale do Jucá* (SIBA E A FULORESTA, 2002) nos coloca diante dos encontros e desencontros da vida, da busca por um sentido maior, das referências primeiras, de algumas tradições talvez, as lembranças de um tempo pretérito a partir dos antepassados, representados na figura dos “avós”. Algo bem próprio da cultura oral, como bem nos conta o poeta e escritor Braulio Tavares (2005, p. 105), ao considerar que “[...] um aspecto notável da cultura oral é o fato de que seus maiores guardiões são os velhos, e esses velhos preservam essa cultura porque a absorveram na infância”. Em relação a isso, como diz o próprio Siba, “o Vale do Jucá fica em qualquer lugar dentro de você” (NATURA MUSICAL, 2015), numa referência às lembranças não esquecidas, mantidas na memória.

No caso do espetáculo, a ciranda surge como uma espécie de música revisão, uma retrospectiva, mas sendo sobreposta por ritmos diversos em toda a sua execução, refletindo a atmosfera proporcionada por *Húmus*, com a paulatina inserção de outros instrumentos, como

os atabaques e o gongô. Faz-se necessário observar que apesar de um instrumental variado, constatamos a presença do *terno* que caracteriza a ciranda (FRANÇA, 2011). Se tradicionalmente esse conjunto é formado a partir de um bombo, que pode ser substituído por uma zabumba ou um surdo, além da caixa e do ganzá, essa versão de *Vale do Jucá* traz o terno formado pelo idiofone ganzá, e os membranofones caixa e alfaia, esse último em substituição ao bombo, utilizado mais frequentemente nas rodas de ciranda.

De mãos dadas, os bailarinos começam a ciranda, inicialmente com a variação de passos desse ritmo, num clima de completa harmonia, ingrediente principal das cirandas (Figura 43).



Figura 43 – Bailarinos formam uma roda e de mãos dadas iniciam coreografia final

A dança circular *Vale do Jucá* vai ganhando novos contornos, com a sobreposição de outros ritmos, como o cavalo-marinho e os calundus que ressurgem novamente através do toque xangô. É o que podemos verificar na sequência (Figura 44), com o bailarino Douglas Clemente destacado à esquerda através de um contraste de iluminação fazendo menção aos calundus, enquanto o grupo maior de bailarinos, também destacados por um contraste a partir de um efeito de iluminação, seguem a coreografia em torno da ciranda, dessa vez, com os bailarinos mais agrupados, fazendo o movimento com braços entrelaçados aos ombros. E é

esse o tom que prevalece em toda essa passagem do espetáculo, com os vários estilos sendo exibidos, numa referência as diversas passagens presentes no espetáculo.



Figura 44 – Universo dos calundus e cirandas dividem espaço em passagem de *Húmus*

A suíte de danças continua com um maracatu nação, passando pelo frevo, voltando para um maracatu de baque solto, passando pelo *hip hop*, cavalo-marinho e capoeira. Tais aspectos podem ser verificados novamente na passagem seguinte (Figura 45), com o bailarino Roges Douglas, ao centro, fazendo movimentos específicos da capoeira, seguidos de passos de frevo, enquanto que os outros bailarinos continuam com a tradicional dança de roda, dessa vez dispersos no palco, numa construção coreográfica diferente.

É seguindo esse percurso que as variações vão ficando cada vez mais frequentes, fazendo com que esse amontoado rítmico se apresente de forma contínua, com os bailarinos se mostrando, por vezes, extasiados, entorpecidos diante do intenso florescer de sensações. Na verdade, esse trecho final é simbólico dentro da concepção de *Húmus*, uma vez que acaba por trazer nuances dos três momentos do espetáculo.



Figura 45 – Bailarinos ‘cirandeiam’, enquanto Roges passeia entre a capoeira e o frevo

Verifica-se, assim, um grau de complexidade maior do ponto de vista coreográfico, com os bailarinos fazendo movimentos dos gêneros presentes ao longo do espetáculo, às vezes dispersos, às vezes em grupo (Figura 46). É o desfecho do espetáculo, que vai chegando ao final num nível rítmico intenso, com variações frequentes e sobreposição entre os estilos.



Figura 46 – Bailarinos fazem movimentos frenéticos, com uma constante variação de ritmos

Aos poucos, as luzes vão se dispersando como num entardecer a esconder a flor do *Húmus*, com a paisagem do cenário escurecendo, permanecendo os bailarinos a compor a cena, mantendo as variações rítmicas (Figura 47).



Figura 47 – Bailarinos chegam ao momento final de *Húmus* exibindo a diversidade de ritmos

Com o palco tomado pela completa ausência de luz, um *flash* dispara e exhibe os bailarinos paralisados, novamente em posição invertida, com a presença da personagem inicial, destacada por um contraste de iluminação, interpretada pelo artista Luciano Fagundes (Figura 48), numa referência ao universo “Mãe Terra”. É o final de *Húmus*. Um fim verificado já no início, com a presença da mesma personagem, que caminha em passos lentos, como que anunciando, dando origem através do húmus que resulta das cheias, que provém das chuvas, que chega dos céus, pelas mãos da natureza.

Uma observação que merece ser destacada aqui é que essas duas passagens de *Húmus* são referências anteriores e fazem parte da obra de Nóbrega, mais precisamente do espetáculo *Figural*, apresentado ao público em 1990, como já foi mencionado.



Figura 48 – Finalizando o espetáculo, bailarinos em posição invertida e personagem “Mãe Terra”

É o que podemos verificar na sequência (Figura 49), com o artista em posição invertida, mesma postura apresentada pelos bailarinos na abertura e encerramento de *Húmus*, numa menção a natureza e aos seres antepassados.



Figura 49 – Nóbrega em posição invertida, numa das primeiras passagens do espetáculo *Figural*

Fonte: NÓBREGA, Antonio Carlos, *Figural*, 1990.

Dessa forma, nessa passagem de *Figural*, Nóbrega veste-se de todo um gestual para trazer a cena movimentos inspirados na natureza, na fauna e na flora, e no que seriam povos antepassados, tribos mais provavelmente. O mesmo processo acontece também a partir da presença da personagem descrita por Nóbrega como sendo a “Mãe Terra” (Figura 50), numa referência ao “mito primordial” (NÓBREGA, 2014a).



Figura 50 – Nóbrega incorpora a personagem “Mãe Terra”, no espetáculo *Figural*
Fonte: NÓBREGA, Antonio Carlos, *Figural*, 1990.

Assim como é representado em *Húmus*, pelo bailarino Luciano Fagundes, também em *Figural* a personagem apresenta as mesmas características, andando com dificuldades, sempre impulsionada por um cajado, e com o corpo coberto por uma vestimenta composta por ramos de plantas, numa alusão ao espectro da natureza.

Tanto os bailarinos em posição invertida, quanto a personagem aqui já descrita, estando presentes em *Figural*, e sendo retomados em *Húmus*, nos levam claramente a estabelecer uma *conexão* entre os espetáculos, dessa vez, verificando, inclusive, um possível processo de recriação presentes nas obras armoriais, um dos princípios das bases criadoras dessa estética, e aqui percebidos na dimensão do princípio da *cartografia* proposto por Deleuze e Guattari (1995).

Por outro lado, verificamos que *Figural* também nos conduz a outras associações que divergem das bases propostas pelo movimento criado por Suassuna, num processo de descontinuidade como temos argumentado aqui. Uma dessas descontinuidades podem ser

percebidas a partir da presença da música *Cheek to cheek*, de Irving Berling, na trilha sonora de *Figural*. Trata-se de um clássico da música norte-americana que ficou conhecido mundialmente a partir de versões de cantores como Louis Armstrong, Ella Fitzgerald e Frank Sinatra. Em *Figural*, a música conduz os movimentos espalhafatosos de um casal de dançarinos, formado pela figura do dançarino interpretada por Nóbrega e sua parceira, uma boneca de pano (Figura 51).



Figura 51 – Nóbrega e sua boneca de pano dançam ao som da música *Cheek to cheek*
Fonte: NÓBREGA, Antonio Carlos, *Figural*, 1990.

A boneca, presa ao corpo do artista, passeia por todo o salão com movimentos muito sincronizados e exagerados, o que torna essa, uma das passagens mais divertidas do espetáculo. Evidencia-se, assim, novamente, os princípios da *multiplicidade* e da *heterogeneidade* expressas na obra de Nóbrega já nos anos 90, retratando mais uma vez o aspecto diversificado do seu trabalho, como temos verificado ao longo de sua trajetória e que nos encaminha para uma atualização em torno do que seu trabalho expressa na atualidade.

Desse modo, passados 19'77" (dezenove minutos e setenta e sete segundos), sem maiores modificações do ponto de vista dos componentes da cena em relação às observações anteriores, chega ao final o momento *Florescendo* de *Húmus*, perfazendo um total de 57'30" (cinquenta e sete minutos e trinta segundos) de espetáculo. Nessa passagem, verificamos uma utilização mais ampla de diferentes códigos de dança, num conclave de estilos distintos em função de uma outra visão de organização coreográfica, o que nos leva a perceber um diálogo

ampliado permitido a partir de um processo de criação coreográfica para além dos estilos, de uma estética afro-latina verificada a partir d'*O Velho Francisco*, passando por uma sonata, uma valsa, *hip hop*, chegando a manifestações mais conhecidas do universo popular, como a ciranda, o frevo, a capoeira, os calundus e o cavalo-marinho.

E é dessa forma que as aproximações e distanciamentos para com as práticas armoriais de criação vão sendo erigidas. As *conexões* são visíveis e nos servem aqui como os mapas do princípio da *cartografia*, a exemplo da presença de uma obra barroca na trilha do espetáculo, nesse caso a já citada *Sonata para Violino e Cravo em Mi Maior*, que como vimos implica no ideal armorial de incorporação desse estilo ao inconsciente musical brasileiro; além da presença da música *Nau*, de Antônio José Madureira, personagem frequente na trajetória do movimento desde a sua origem, e da utilização da viola, instrumento considerado fundamental por Suassuna, incorporado à segunda formação do Quinteto Armorial.

O princípio da *conexão* volta a ser observado em *Vale do Jucá*, que se apresenta dentro do conjunto de temáticas regionalizadas, com sua menção à memória e sua relação com o contexto popular, além da presença da rabeca, instrumento que compõe a estrutura baseada no “terno” de Mestre Ovídio, assim como o já citado violino, muito embora a frequência dos dois instrumentos seja em apenas uma no caso da rabeca e duas no caso da viola. Nesse sentido, outros instrumentos de base popular puderam ser verificados, com destaque para os membranofones caixa, alfaia e pandeiro; os idiofones caxixi e triângulo; os cordofones já citados rabeca e viola, além do violão; e o aerofone acordeom, presente apenas em uma oportunidade (Apêndice C).

Se identificamos algumas referências importantes, que apontam no sentido de algumas continuidades possíveis em relação ao projeto armorial, se apresentam ainda mais significativas nessa passagem do espetáculo os movimentos descontínuos, revelando novamente a perspectiva pós-armorial. É o que pode ser percebido a partir da verificação da categoria eletrofone (HORNBOSTEL; SACHS, 1961) através do uso do recurso das palmas eletrônicas que se fazem presentes na música *Tropel*, nos encaminhando ao encontro dos princípios da *heterogeneidade e multiplicidade*.

De forma ainda mais significativa, esse mesmo recurso nos leva a considerar o princípio do *decalque*, uma vez que as palmas eletrônicas que servem de base para a presença do ritmo do *hip hop*, em *Tropel*, servem também para compor a sobreposição rítmica com o cavalo-marinho. Retoma-se, assim, o princípio da cartografia, sem antes evidenciar um outro princípio, o da *ruptura a-significante*, que implica na reconstituição constante dos processos no rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Seria aqui o retornar às matrizes, caminho esse tomado aqui como o pós-armorial, que passa pelo armorial para construir novas paisagens e estabelecer referências inéditas, como, por exemplo, com o *hip hop*, presente em *Tropel* e na sequência rítmica após a música *Vale do Jucá*, encerrando o espetáculo; com a composição de um dos mais importantes nomes da MPB, Chico Buarque, através d’*O Velho Francisco*; ou, ainda, com momentos anteriores que aqui nos foi apresentado através da presença da música *Cheek to cheek*, de Irving Berling, ainda nos anos 90.

Como vimos, se tal aspecto nos encaminha para os princípios *heterogêneo* e *múltiplo* em *Húmus*, nos encaminha, conseqüentemente, a um outro princípio do rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995), o da *ruptura a-significante*, já que mesmo diante de uma ruptura a partir da inserção do *hip hop*, o conjunto é reestratificado através da sobreposição existente com o cavalo-marinho, num processo contínuo de desterritorialização e reterritorialização. Assim, nos é revelado o princípio da *decalcomania*, originado a partir das bases *cartográficas* que se fazem pelo viés armorial, nos encaminhando para um espaço de descontinuidades, o lugar pós-armorial em relação ao movimento, e uma revisão necessária que vai se engendrando em torno da obra e da trajetória do artista Antonio Nóbrega.

Ora, a presença do *hip hop* em *Húmus*, com seus caboclos *b-boys*, desenvolto a partir de movimentos identificados no universo *hip hop* como *top rock*, *footwork*, *freeses* e *powermoves*, e se quisermos voltar um pouco no tempo do espetáculo *Figural*, com a presença da já citada *Cheek to cheek*, devem ser percebidas como pontos nevrálgicos nessa construção, considerando o cunho nacionalista do Movimento Armorial e suas constantes posições contrárias à indústria cultural. Como afirma a pesquisadora Maria Goretti Oliveira (1991, p. 123), o armorial “surge como uma bandeira de resistência contra o servilismo cultural brasileiro perante os países hegemônicos, mais especificamente os Estados Unidos, sobretudo durante a década de 70, que foi marcada pelo início da industrialização da comunicação no Brasil”.

Não se trata aqui de perceber um “servilismo cultural brasileiro” a partir da menção a outros estilos, de uma apropriação como faz Nóbrega, que incorpora e traduz esses campos, de uma forma horizontal, dialogada, promovendo novas possibilidades a partir dessas relações que vão sendo construídas em sua obra, num processo de ressignificação constante, como afirma o artista ao considerar que da mesma forma que se pode criar algum tipo de diálogo, “[...] eu também tenho que ter cuidado, e aí tem um lado crítico meu que não aceita que a gente apenas receba também. Essa é a minha forma de receber o *hip hop*. Eu recebo reinterpretando. Eu recebo simplesmente citando” (NÓBREGA, 2014a).

Certamente, a própria trajetória do artista pode nos conduzir ao estágio em que se encontra atualmente a sua obra, o que pode ser percebido a partir de uma análise sua em torno de seu trabalho numa conversa com a crítica de dança, professora e coreógrafa Helena Katz, e o maestro Júlio Medaglia, registrada no seu *Naturalmente*.

Eu acho que a gente pode marcar alguns momentos dessa trajetória, dessa síntese. Primeiro momento, aprendizado, assimilação dos passos das diversas danças. Fiz isso com o passo de frevo, com o cavalo marinho, com o maracatu, etc., ao longo dos vários anos. Depois, devido a própria intimidade que eu ia tendo com esses passos, eu senti necessidade de me expressar criando diálogos entre passos de determinadas danças com passos de outras danças. Como se eu fosse dançar uma determinada música qualquer, juntando uns passos x do caboclinho com os passos x do maracatu. O segundo momento. Terceiro momento, eu comecei a ver que eu poderia fazer umas ligações mais intensas, mais profundas, mais estruturais, como eu estou chamando hoje (NÓBREGA, 2010).

Essas ligações mais intensas, profundas e mais estruturais a que o artista se refere, vislumbradas nas passagens *Semeando*, *Fertilizando* e *Florescendo* de *Húmus*, são, em parte, o que nos leva, por um lado, a uma atualização crítica e teórica em relação ao que seu trabalho expressa atualmente, e por outro, a uma atualização da cena armorial através do pós-armorial. São relações que vão sendo geradas a partir de novos diálogos, combinações inéditas que resultam da comunhão entre as diferenças, na revelação de uma unidade fruto da diversidade “Frátia”.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Em direção ao pós-armorial

Entre o ser e o devir. Eis que o armorial surge e passados mais de quarenta anos da solenidade ocorrida na igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, em Recife, que lançou em caráter oficial o movimento, novos caminhos se desenham em torno de uma configuração pós-armorial. Como nos sugere a professora e pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 293), sobre a relação entre o permanente e a transformação das obras armorialistas, “um movimento cultural não pode ser considerado um conjunto fechado, mas ao contrário, como uma exploração em campo aberto ou semi-aberto”.

Conforme a tese desenvolvida neste estudo, o pós-armorial não é cisão, ruptura, não é confronto, não busca romper, portanto, com o que já foi posto anteriormente sob a nomenclatura armorial. Ao contrário, caminha ao lado, propõe o diálogo e não o silêncio, busca uma aproximação e não a separação, ou se vai mais além, volta, em algum momento, para o lugar de origem, num constante reencontro. O armorial, a partir do “pós”, é mais plural, permite e se permite, é da ordem do imprevisível, posto que possibilita que elementos culturais mais heterogêneos possam ser colocados em relação, sem deixar, no entanto, de estabelecer a ponte com os postulados centrais do mesmo armorial.

Como foi possível verificar ao longo deste trabalho, está nas bases do projeto armorial de Ariano Suassuna a convergência entre artistas e obras a partir do uso privilegiado das formas poéticas do romanceiro popular nordestino, de uma íntima relação com as temáticas regionalizadas e, conseqüentemente, a perspectiva de integração das artes, uma das principais características da estética armorial de criação. Foi assim que o Movimento Armorial surgiu, oficialmente, pelos idos dos anos 70, reunindo nomes diversos, com o propósito de realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da cultura brasileira, o que se revelaria como sendo uma luta contra o processo de descaracterização da cultura brasileira.

Dessa forma, gerações de artistas foram se formalizando em torno da realização da arte armorial, que passou por fases distintas, bem demarcadas até certo ponto, sob as nomenclaturas “preparatória”, “experimental”, “romançal” e, mais recentemente, para alguns, o que seria a fase “arraial”. Em comum a todos esses momentos, a referência à obra popular nordestina como base necessária para as elaborações armorialistas. É nesse contexto, também em comum aos estudiosos e perante a crítica, que surge o nome de Antonio Carlos Nóbrega como rebento do armorial, fruto do Quinteto Armorial criado por Ariano Suassuna. Para alguns, um dos “filhos diletos do Movimento Armorial” (GUSMÃO, 1990).

Nesse sentido, a tese desenvolvida neste estudo parte em uma dupla direção. A primeira delas é a constatação de movimentos descontínuos revelados na obra de Antonio Nóbrega em relação ao projeto armorial, que ao promover novas configurações faz surgir outros espaços de diálogo, conexões inéditas a partir de territórios compreendidos como “estranhos” à estética do movimento, numa paisagem pós-armorial. Paisagem essa que nos encaminha para a segunda direção, já que são essas mesmas discontinuidades que revelam uma atualização em torno das possibilidades estéticas de obras vistas sob a égide do armorial.

É o que verificamos, por exemplo, a partir da proposta do grupo paranaense Rosa Armorial, que parte de um trabalho de pesquisa em torno do armorial, dando ênfase ao processo de recriação através de músicas do folclore paranaense e de compositores do sul do país. Ora, ao enfatizar elementos do folclore do Paraná nas suas músicas o grupo Rosa Armorial acaba por estabelecer relações outras, distintas daquelas compreendidas no cerne do movimento, como o uso das já citadas formas do romanceiro popular nordestino, aliadas às temáticas regionalizadas e, conseqüentemente, a ausência do conceito de integração das artes.

Para além dessas questões, apesar dos armorialistas considerarem a possibilidade de uso de uma linguagem própria, criativa por parte dos artistas, o que pode ser verificado no trabalho do grupo paranaense, um elo pode ser circunscrito entre eles: o uso de elementos da tradição nordestina. No caso do Rosa Armorial, tal aspecto se faz presente através da inclusão, no seu repertório, de artistas conhecidos do movimento, como os já citados Antônio Madureira, Guerra Peixe, Egildo Vieira e Lourival Oliveira, o que não se verifica, porém, na maior parte das suas elaborações, até pelo fato, claro, da proposta do grupo ser por trabalhar o armorial a partir de elementos do folclore paranaense.

Com efeito, é a paisagem primeira do pós-armorial, uma discontinuidade que impõe uma condição do “sendo” pós-armorial. Ou seja, se ao privilegiar os elementos da tradição nordestina a partir da cultura popular o armorial busca a manutenção de traços mais autênticos preservados das raízes culturais brasileiras, no que se revela como um movimento de resistência ao cosmopolitismo, o pós-armorial concebe essas nuances dentro de uma perspectiva dinâmica, considerando, inclusive, suas diferenças. Nessa aproximação com essas diferenças, seria considerar não mais o “ser”, como propõe Glissant (1997), mas o “sendo”, mesmo que ressaltemos, mais uma vez, o caráter relacional, o contínuo encontrar do “ser” armorial com o “sendo” pós-armorial.

Uma segunda paisagem pós-armorial começa a se formar em torno do que seria uma geografia armorial, restrita ao que Ariano Suassuna considerava ser o “coração do Nordeste”, mais especificamente, os estados de Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Estados irmãos que

estariam representados através de nomes como Francisco Brennand, Gilvan Samico, Maximiano Campos, Marcus Accioly, Miguel dos Santos, Raimundo Carrero, Ariano Suassuna, Ângelo Monteiro e Antônio José Madureira. Como temos visto até aqui, do “ser” armorial para o “sendo” pós-armorial implica nas aproximações naturais entre as diferenças que vão se construindo em torno de um movimento em campo aberto. É o caso, mais uma vez, do grupo Rosa Armorial e a inclusão do Paraná na rota do armorial.

Trata-se de um outro movimento descontínuo. É a segunda paisagem do pós-armorial que toma forma a partir de uma quebra dessa relação “temporal” e “espacial” relacionada aos artistas armoriais. Completando essa segunda paisagem, de forma singular diríamos, pelo fato de lhe ser atribuído por estudiosos e críticos a condição de “filho dileto” do armorial, consideramos o que temos chamado aqui de “exílio” de Antonio Nóbrega em relação a esse quadro “temporal” e “espacial” proposto aos artistas armoriais. Um “exílio” percebido a partir da sua saída de Recife para São Paulo ainda em 1983, quando passou a se exercitar em outros campos, novas possibilidades de desenvolvimento artístico, como foi o caso dos estudos em torno da dança clássica, no *Ballet Stagium*, e dança moderna, com a bailarina e coreógrafa Sônia Mota, além da apreensão do método de consciência corporal a partir dos estudos com o bailarino Klauss Vianna.

Um “exílio” que já dura 32 anos, motivado por uma busca constante de aperfeiçoamento e amadurecimento profissionais, por novas oportunidades de aprendizado, por realizações outras, a exemplo da criação e manutenção do Instituto Brincante desde o ano de 1992, também em São Paulo. Como consequência, um maior reconhecimento do público e da crítica, desenvolvimento de projetos diversos, divulgação do seu trabalho em todo o país, chegando a outros espaços, para além da esfera artística, como sua participação no Conselho da Cidade de São Paulo, órgão consultivo criado em 2013. Fica evidente a sua opção por se estabelecer em São Paulo. Não se trata de uma não resistência sua “à atração cultural e financeira das capitais do Centro-Sul” como seria a opção dos artistas armoriais (SANTOS, 1999), mas de buscar outras oportunidades para as suas realizações, divulgando seus trabalhos, ampliando seus conhecimentos e experiências, o que o coloca, por isso também, numa outra posição em relação aos artistas compreendidos dentro do universo armorial, merecendo, portanto, um outro olhar da crítica em torno do seu trabalho. Até mesmo, pelo alcance que sua obra passou a ter junto a mídia com o passar dos anos, fazendo com que ele se consolidasse como uma referência importante no cenário artístico brasileiro contemporâneo.

Esse “exílio” de Nóbrega é, portanto, o complemento da segunda paisagem pós-armorial, o que reflete uma quebra do quadro “temporal” e “espacial” atribuído aos armoriais. Como temos apontado aqui, tal posição, no entanto, não deve ser vista como uma espécie de oposição de Nóbrega em relação ao armorial, de rompimento para com uma experiência que o revelou o universo da cultura popular, o que pode ser compreendido a partir das próprias palavras do artista:

Há uma visão, penso eu, meio empedrada da minha obra que eu acho que isso veio muito do fato da minha ligação, tanto com Ariano quanto com Movimento Armorial. Eu sou, relativamente, o artista mais bem sucedido em termos de mídia, de popularidade, do que se poderia chamar armorial, não é? Os demais artistas, tirando Ariando Suassuna, que trabalharam com o Movimento Armorial ficaram nas suas cidades. É o caso do Madureira, de todos os integrantes do Quinteto. E isso provavelmente os impediu de ter um reconhecimento nacional um pouco maior. Eu vim para São Paulo, ganhei um pouco de conceito, mas ao mesmo tempo, fiquei sendo visto ainda como aquele dileto discípulo de Ariano, aquele músico armorial. E nunca me posicionei e não quis me posicionar até aqui, não tenho me posicionado em relação ao Movimento Armorial. Não gostaria, não tenho interesse nenhum em romper a minha filiação com o Movimento Armorial, porque realmente devo muito ao Movimento Armorial, mas por outro lado também eu tenho certas reservas em relação a certos conceitos que ao meu ver com os anos devem ser repensados [...] De lá para cá, eu venho resolvendo esses conceitos, tenho lido, tenho estudado, refletido, e tenho encontrado outras alternativas para nomear essa questão. Mas, isso não quer dizer que eu me oponha ao Movimento Armorial. Apenas eu reviso os seus conceitos e isso publicamente nunca coloquei, para não criar, talvez, de certa forma, falsos antagonismos, falsas querelas, e que não existem realmente. É apenas o desenvolvimento da própria atividade da reflexão (NÓBREGA, 2014a).

Como temos argumentado aqui, o “exílio” de Nóbrega e as experiências decorrentes dessa virada foram cruciais na sua carreira, levando o artista, inclusive, a revisar alguns dos conceitos trabalhados ainda na origem do movimento, no que seria um “desenvolvimento da própria atividade de reflexão”, como afirma ele próprio, o que o coloca numa condição ímpar de teórico da sua obra. Por outro lado, essa atividade de reflexão parece estar ausente na maior parte dos estudos e nas observações da crítica especializada em torno do seu trabalho, que, de fato, imprimem uma visão estática da sua obra, não considerando as mudanças latentes expressas com o passar dos anos. São as resultantes de processos anteriores que naturalmente geram outras estruturas, descontínuas em relação ao armorial, como temos observado aqui a partir do olhar cartográfico.

Em meio a essas reflexões, o próprio entendimento de Nóbrega quanto ao não estabelecimento de dicotomias entre os circuitos culturais, a não necessidade de polarizar as

culturas popular e erudita, mas compreendê-las enquanto duas vertentes civilizatórias, estabelecendo uma linha de diálogo entre o que ele compreende como duas linhas de tempo presentes na cultura brasileira: “Mátria” e “Pátria”. E a partir dessas duas linhas de tempo, o encaminhamento para o que o artista entende como “Frátia”, numa perspectiva mais fraterna de relação. Um caminho que revela sua preocupação em estabelecer um diálogo, uma relação mais horizontal entre as diferenças, seguindo a perspectiva do rizoma (DELEUZE, GUATTARI, 1995).

Um posicionamento, sem dúvida, bem diferente da proposta do armorial de realização de uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura, como podemos verificar a partir da reflexão proposta pelo próprio artista:

Então, a arte brasileira que não é erudita, mesmo sendo referenciada no universo popular não seria armorial? O que é uma arte erudita? Essa dicotomia entre arte popular e arte erudita, eu acho que ela não é muito exata. Popular é um conceito de extração sociológica. Um artista popular é um artista do povo, de um extrato socioeconômico/sociocultural. Erudito não, erudito não é uma palavra de extração sociológica. Erudito é um adjetivo. Então, são palavras que se contrapõem. Então não dá pra você dizer, diálogo disso com aquilo, porque mesmo na arte popular eu posso ter uma arte erudita. Ou seja, uma arte que requer erudição para ser entendida. Por exemplo, para a maioria das pessoas dos cursos de Letras do Brasil, saber o que é um galope à beira-mar requer muito mais erudição do que saber o que é um soneto. Todo aluno de universidade sabe o que é um soneto, mas duvido que algum saiba o que é um galope à beira-mar. [...] Então, esses conceitos, a meu ver, eles não estão mais de acordo, porque naquela época era a visão que a gente tinha para formular essa ideia. Nunca voltei a conversar sobre isso com Ariano. Aliás, uma única vez eu manifestei para ele um pouco do meu desconforto em usar essas palavras, em dicotimizá-las. E me recordo que Ariano falou que era o que ele no momento ainda dispunha para conceituar (NÓBREGA, 2014a).

A reflexão proposta por Nóbrega, mais que evidenciar que a arte popular também pode ser uma arte erudita, partindo do exemplo entre o soneto e o galope à beira-mar⁸⁸, aponta também para o seu estágio atual de compreensão em relação a alguns dos conceitos propostos pelo armorial e, por consequência, uma maneira própria de conceber o diálogo entre esses universos. É o que pode ser constatado, de certa forma, a partir das observações da bailarina Flaíra Ferro, em um dos vídeos

⁸⁸ Criado pelo cantador José Pretinho, sendo aprimorado, mais tarde, por João Siqueira de Amorim e José Virgolino de Souza, o galope à beira-mar é um estilo de rima construído para discorrer sobre a vida praieira, partindo da associação entre o impulso do galope do cavalo com o movimento oscilatório das ondas do mar e seu encontro com a praia. A sua estrutura parte da cadência executada em compasso ternário, e por três vezes seguidas, com o último em binário abreviado, passando a ideia de uma parada brusca do movimento do galope do cavalo, sendo composto por dez pés em hendecassílabo, obedecendo a rima da décima: ABBAADDCCD, finalizando com o refrão: na beira do mar (LEITE FILHO, 1985).

apresentados durante a realização do projeto ocupação Itaú Cultural realizado em 2013, numa homenagem a trajetória de Nóbrega:

E nesses trabalhos a gente tem aulas de balé clássico, tem treinamento de preparação física, tem aulas de diversas danças populares, dança afro, maracatu, caboclinho, cavalo-marinho, para poder ir estimulando e os bailarinos irem se apropriando das linguagens da dança brasileira. E na criação do espetáculo a gente pega esse vocabulário que a gente aprende nas aulas e recria e trabalha, levando para um terceiro lugar, que não é nem dança contemporânea, nem dança popular, é esse estado de negociação que é o que traz a novidade, talvez, do trabalho dele (FERRO, 2014).

Uma das bailarinas da Companhia de Dança Antonio Nóbrega, Flaíra Ferro expõe um pouco do aprendizado e das atividades a que os componentes do grupo foram submetidos na preparação para o espetáculo *Húmus*. A “novidade” a que ela se refere em relação ao trabalho de Nóbrega, que não é dança popular, nem contemporânea, é esse “terceiro lugar”, esse estado de negociação entre diferenças em que se reveste o “sistema-mundo” proposto por Nóbrega.

Como dois riachos, conforme a metáfora utilizada por Deleuze e Guattari (1995) para tratar da “filosofia da multiplicidade”, as reflexões de Nóbrega em torno dos conceitos de “Mátria” e “Pátria”, em seu caráter múltiplo, subtraindo do uno o valor dele mesmo para que não prevaleça uma dimensão superior, mas relacional, o conduziram a desaguar no “Frátia”, que é resultado da compreensão de que a unidade reside na diversidade, na pluralidade das relações, no esforço de compreender antes do “ser”, o “sendo”.

“Frátia”, portanto. Eis a moldura colocada à terceira paisagem do pós-armorial, mais próxima, mais rizomática, descrita aqui através dos princípios cartográficos estabelecidos a partir do semear, fertilizar e florescer do espetáculo *Húmus*. No caminho para essas verificações, o método cartográfico proposto por Deleuze e Guattari (1995), no que se convencionou chamar de “filosofia da multiplicidade”, cuja imagem pode ser compreendida a partir do rizoma, descrito através de seis princípios norteadores do presente estudo: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia e decalcomania (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Como temos visto, o tecido que constitui o armorial também constitui o pós-armorial. Verificamos isso a partir das *conexões* estabelecidas no espetáculo, que podem ser percebidas através das temáticas regionalizadas presentes nas cantigas de tradição oral ao longo do espetáculo, cânticos coletivizados que se espalharam pelas regiões nordestinas, como é o caso do tema *Ó mana deix’eu ir*, originado no interior paraibano e que recebeu o nome de

Itabaiana. Da mesma forma, as *conexões* se fazem presentes com algumas das formas do romanceiro popular nordestino, com destaque para as quadrinhas de domínio público e para a marcha do maracatu.

Um outro importante elemento de *conexão*, que diz respeito ao estreitamento entre artistas e obras, pode ser percebido em *Húmus* através da presença de passagens do espetáculo *Figural*, realizado pelo próprio Nóbrega, e da figura de Antônio Madureira, uma referência importante do armorial e que até hoje mantém um trabalho voltado para os postulados centrais do movimento. No espetáculo, Madureira aparece em duas ocasiões, no tema de abertura e na parte final, com a música *Nau*.

Outra *conexão* importante revelada foi a relação até certo ponto sutil com a estrutura baseada no “terno” de Metre Ovídio, como se estabelecia o Quinteto Armorial, através da presença de instrumentos como a rabeca, a gaita e sua natural aproximação com o pífano, e a viola. O mesmo aspecto pode ser observado em relação às danças populares, como o maracatu, a ciranda, o caboclinho, a capoeira, o coco, os calundus e o frevo-de-rua. Por fim, uma outra *conexão* significativa que deve ser ressaltada é a presença de uma obra barroca na trilha do espetáculo, nesse caso a já citada *Sonata para Violino e Cravo em Mi Maior*, que como vimos implica no ideal armorial de incorporação desse estilo ao inconsciente musical brasileiro.

Em *Húmus*, a trilha do pós-armorial começa a se evidenciar a partir dos princípios da *heterogeneidade e multiplicidade*. Verificamos suas incidências através de diversos aspectos, a exemplo da identificação da categoria eletrofone proposta pelo sistema Hornbostel-Sachs (1961) de categorização dos instrumentos musicais ao identificarmos o uso de recursos processados digitalmente, como é o caso da alfaia com efeito de *reverb* nos calundus e do uso do recurso das palmas eletrônicas que se fazem presentes na música *Tropel*. Tais aspectos também foram observados a partir da presença de um samba de gafieira, através da música *Brincando na Gafieira*, de Edson Alves; e da música *O Velho Francisco*, executada dentro de uma estética afro-latina a partir da mistura de ritmos, como a presença de uma salsa.

Os aspectos da *heterogeneidade e multiplicidade* surgem também a partir de uma menção ao espetáculo *Figural*, com a presença do clássico da música norte-americana *Cheek to cheek*, de Irving Berling, na trilha sonora do espetáculo. Voltando a *Húmus*, o *heterogêneo* e o *múltiplo* aparecem de forma mais contundente a partir das referências ao *hip hop* na música *Tropel* e na sequência rítmica após a música *Vale do Jucá*. Como vimos, são os caboclos *b-boys*, cujos movimentos identificados no universo do *hip hop* como *top rock*, *footwork*, *freezes* e *powermoves*, são redimensionados na medida em que são dissolvidos

dentro do universo do cavalo-marinho. *Hip hop* e cavalo-marinho juntos, numa sobreposição de ritmos.

A partir do percurso estabelecido aqui, como consequência dos princípios da *heterogeneidade* e da *multiplicidade* em relação ao projeto armorial é que surge o aspecto da *ruptura a-significante*, que mesmo diante das descontinuidades verificadas na *heterogeneidade* e *multiplicidade*, considera a possibilidade de reestratificação do conjunto através da qualidade movente própria do rizoma, como vimos claramente a partir da sobreposição entre os estilos *hip hop* e o cavalo-marinho. Como já bem exposto aqui, desse exercício de reterritorialização e desterritorialização constantes é que se revela o princípio da *decalcomania*, que se origina nas bases *cartográficas* postas pela perspectiva armorial, nos levando para uma terceira via, a paisagem “Frátia”, descontínua em relação ao armorial, constituindo a fase pós-armorial.

As verificações em torno dessa cena pós-armorial devem continuar, podem ser ampliadas a partir de várias outras manifestações artísticas em que as artes armoriais foram e são desenvolvidas e que aqui precisamos resistir para não empreender um movimento de contemplá-las ainda nesta tese, sob o risco de torna-la irrealizável, considerando os prazos estabelecidos para a realização do presente estudo. Algumas dessas possibilidades se apresentaram ao longo da pesquisa, como uma análise mais detalhada em torno do trabalho do grupo Rosa Armorial, que como verificamos aqui surge como resultado dessa cena pós-armorial.

Outras possibilidades não mencionadas mais diretamente ao longo da pesquisa, como é o caso do Grupo Grial de dança em seus “deslocamentos armoriais” (MARQUES, 2008), também revelam pontos de instabilidade do armorial nos dias atuais, ou seja, as descontinuidades que reafirmam, mais uma vez, o pós-armorial. Algo revelado ainda em experiências no *design*, como o *Armorial Design Group*. Criado em 2014 pelos *designers* Rodrigo Almeida, Zanini de Zanini, Sérgio Matos e Rodrigo Ambrósio, o grupo tem como proposta trabalhar o artesanato como *design*, um conceito que evidencia contrastes significativos com a proposta armorial de criação, até mesmo pelo fato de que esses profissionais estão sujeitos às necessidades do mercado e interesse dos clientes.

Seja na literatura, na música, na dança, nas artes plásticas, na pintura, no teatro, na arquitetura ou mesmo no *design*, para ficar somente nessas áreas em que já foram feitos registros de obras armoriais, os movimentos descontínuos vão existir. Do “ser” armorial para o “sendo” pós-armorial. Se o primeiro caminho foi percorrido, outros percursos devem nutrir essa nova cena.

Eis o pós-armorial, que é herança do armorial, passa por ele no momento em que faz uso das temáticas regionalizadas, associadas aos folhetos e à literatura oral e popular, e quando promove o estreitamento entre artistas e obras. E vai além quando estabelece novas referências, diminui as fronteiras, promove o diálogo, traz para si, e explode em novas ramificações “Frátias”, mais subjetivas, da ordem de um constante devir, voltando sempre ao cabo que a liga, como sugere a lógica do princípio cartográfico.



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=13527&sid=305>>. Acesso em: 22 ago. 2014.
- AGUIAR, Lisiane Machado; ROSÁRIO, Nísia Martins do. **Pluralidades metodológicas: a cartografia aplicada às pesquisas de audiovisual**. Revista Comunicación, n. 10, v. 1, p. 1262-1275, 2012.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.
- ALMEIDA, Argus Vasconcelos de. **Saberes e práticas de cura no “Lunário Perpétuo” de Gerônimo Cortez (1555 - 1615) e sua influência no Nordeste Brasileiro**. Olinda: [S. l.], 2012.
- ALMEIDA, Rosane. **Instituto Brincante**. São Paulo, 22 jan. 2013. Entrevista exclusiva realizada no Instituto Brincante para o autor deste trabalho.
- ALVES SOBRINHO, Antônio. **Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1955-1964)**. 1993. 125f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993.
- A MÚSICA Armorial: do Experimental à fase Arraial. Direção de Ana Paula Campos Lima. Recife: DCS-UNICAP / CENTER Produções, 2004. 1 DVD (21 min.), son., col.
- ANJOS, Eliana Dantas dos. **Glossário terminológico ilustrado de movimentos e golpes da capoeira: um estudo término-linguístico**. 2003. 223f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ANTONIO Nóbrega. Disponível em: <<http://www.antonionobrega.com.br/index.php>>. Acesso em: 20 jan. 2014.
- _____. **Mátria: uma outra linha de tempo cultural**. Disponível em: <<http://www.antonionobrega.com.br/matria.php>>. Acesso em: 31 jan. 2014.
- _____. **Nascimento do Brincante VII: Tonheta e o velho Faceta**. Disponível em: <<http://www.antonionobrega.com.br/blog.php?id=73>>. Acesso em: 25 jan. 2014.
- _____. **Tonheta**. Disponível em: <<http://www.antonionobrega.com.br>>. Acesso em: 27 jan. 2004.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. **Festas: máscaras do tempo (entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife)**. 1992. 423f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1992.
- AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In: **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 13, n. 35, jan./abr. 1999. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000100020&script=sci_arttext>.

Acesso em: 28 out. 2014.

BACCARELLI, Milton (org.). **Tirando a máscara**: teatro pernambucano, 20 anos de repressão. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe – Cepe, 1994.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓZIA, Liliana da. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BASTOS, Cristiano. Agreste Psicodélico: a trilha em busca das origens de Paêbirú, o disco maldito de Lula Côrtes e Zé Ramalho, hoje o vinil mais caro do Brasil. **Rolling Stone**, ed. 24, set. 2008. Disponível em: < <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/24/agreste-psicodelico#imagem0>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

BENJAMIN, Roberto da Câmara. **Folguedos e danças de Pernambuco**. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1985.

BERND, Zilá (org.). **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003.

BEZERRA, Eugênia. Nóbrega arrisca novo passo: bailarino e músico pernambucano funda companhia de dança e experimenta papéis de diretor e coreógrafo. **Jornal do Commercio**, Recife, 16 maio 2013, Caderno C, p. 8.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BITTENCOURT, Rita L. de Freitas. O comparatismo à beira do fim: tensões do híbrido poético. In: SCHMIDT, Rita T. (org.). **Sob o signo do presente: intervenções comparatistas**. Porto Alegre. Editora UFRG. 2010, p. 137-148.

BITTER, Daniel. Da polifonia poético – visual nas artes armoriais. In: **Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA**. UFRJ; ano VII, n. 7. p. 20 – 27; Rio de Janeiro, 2000.

BIZZOCCHI, Aldo. **O clássico e o moderno, o erudito e o popular na arte**. In: Líbero. São Paulo, v.2, n.3/4, p.72-76, 1999.

BORBA FILHO, Hermilo. Depoimento. In MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de (orgs.) **Arte popular e dominação**: o caso de Pernambuco: 1961-1977. Recife: Editora Alternativa, 1978.

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

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006.

BRANDÃO, Théo. **Folguedos Natalinos - Bumba-Meu-Boi**. Coleção Folclórica da UFAL, nº21. Maceió: Museu Théo Brandão, 1976.

BRASIL em festas. Disponível em: <<http://www.brasilemfestas.art.br/todasasfestas.html>>. Acesso em: 17 ago. 2014.

BRASIL MUSICAL. **Dominguinhos e Mozar Terra**. São Paulo: Tom Brasil Produções Musicais, p. 1995. 1 CD.

BRUM, Argemiro J. **O desenvolvimento econômico brasileiro**. 20. ed. Ijuí: UNIJUÍ, 1999.

BRUNEL, P.; PICHOS, CL.; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Francisco**. São Paulo: BMG Ariola Discos, p. 1987. 1 disco sonoro.

BUENO, André Curiati de Paula. **Palhaços da cara preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos bumba-bois e folias-de-reis – MA, PE, MG**. 2004. 212f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BURKE, P. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

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

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

CADENGUE, Antônio. Educação pela máscara: recortes de uma genealogia de Antônio Nóbrega. **Folhetim Teatro do Pequeno Gesto**, [São Paulo], n. 5. P. 44 – 59, set./out. – nov. /dez. de 1999.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro/São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. Noticias recientes sobre la hibridación. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, RESENDE, Betariz (orgs.). **Arte latina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 60 – 82.

CARDOSO, Bruno Aragão. **A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro**. 2012. 109f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CARVALHAL, Tania Franco. Encontros na travessia. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 7, Porto Alegre: ABRALIC. 2005, p. 169-182.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CATÁLOGO VILLA-LOBOS: SUA OBRA. Disponível em: <http://www.museuvillalobos.org.br/ingles/bancodad/VLSO_1.0.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CAVANI, Julio. Veneza aplaude viagem sertaneja: viajo porque preciso, volto porque te amo, dirigido pelo pernambucano Marcelo Gomes e pelo cearense Karim Aïnouz foi exibido para mais de 500 especialistas. **Diário de Pernambuco**, Recife, 5 set. 2009, Viver, p. D1.

COMPANHIA Antonio Nóbrega de Dança. Disponível em: <<http://antonionobrega.com.br/ciadedanca/>>. Acesso em: 26 maio 2014.

_____. **Húmus**. Direção de Antonio Carlos Nóbrega. São Paulo: [s.n.], 2013. 1 DVD (58 min.), son., col.

COMPANHIA Pernas pro ar. Disponível em: <http://www.capoeira.de/musik2/CPPA_Cantigas.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2014.

CONCEIÇÃO, Antônio Carlos Lima da; CONCEIÇÃO, Helenise da Cruz. A construção da identidade afrodescendente. In: **Revista África e Africanidades**. ano 2, n. 8, fev. 2010. Disponível em: <<http://www.africaafricanidades.com.br>>. Acesso em: 28 out. 2014.

CORTÊS, Jerónimo. **Lunário e Prognóstico Perpétuo para todos os Reinos e Províncias**. Porto: Lello & Irmão – Editores: [s.d.].

COSTA, Luís Adriano Mendes. Jerônimo Cortêz e Antonio Carlos Nóbrega entre almanaques e lunários perpétuos. In: Marly Gondim Cavalcanti Souza; Agnaldo Rodrigues da Silva. (Org.). **Diálogo entre Literatura e outras artes**. 3ed. Cáceres - MT: UNEMAT EDITORA, 2014, v. 1, p. 153-170.

_____. Antonio Carlos Nóbrega em seu Lunário Perpétuo: um olhar intermediático. **Revista Ecos**: revista do Centro de Pesquisa em Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Cáceres-MT, v.15, ano 10, n. 2, p. 107-122, jul./dez. 2013.

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

_____. Instituto Brincante: “brincadeiras” rearticulando a tradição. In: **Anais do V Colóquio Internacional Cidadania Cultural**: Jovens nos Espaços Públicos e Institucionais da Modernidade. Campina Grande: EDUEPB, 2011b.

_____. Quaderna, João Grilo e a criação de identidades de um Nordeste no cinema. In: **XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** - Intercom, 2010, Campina Grande. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2010.

_____. A morte do Touro Mão de Pau e o conceito de integração das artes armoriais. In: Marly Gondim Cavalcanti Souza. (Org.). **Diálogo entre literatura e outras artes**. 1ed. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009, v. 1, p. 67-74.

_____. **Movimento Armorial**: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega. 131f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2007.

COUTINHO, Antônio. Advertência aos leitores. In: CORTÊS, Jerónimo. **Lunário e Prognóstico Perpétuo para todos os Reinos e Províncias**. Porto: Lello & Irmão – Editores: [s.d.]. p. 5 – 6.

CSORDAS, Thomas. **Corpo/Significado/Cura**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

CUNHA, E. da. **Os sertões** (Campanha de Canudos). 22. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERIVE, Jean. **Oralidade, literarização e oralização da literatura**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.

DICIONÁRIO Larousse francês-português, português-francês. 2. ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

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

DURANTE, Daniel Castilho. **Alteridade e reflexão intercultural**: seus objetivos no quadro das práticas artísticas em geral e da fala literária em particular. Revista SocioPoética. Campina Grande: EDUEP, v. 1, p. 15 – 25, 2007.

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

_____. Maracatu de Baque Solto. Recife: Jornal do Commercio, n. 4, 1998b, 4p.

_____. Frevo. Recife: Jornal do Commercio, n. 2, 1998c, 4p.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 28 set. 2013.

FERRO, Fláira. **Fláira Ferro – Ocupação Antonio Nóbrega (2013) – Parte 2/2**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jHyYQvjgUVw>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

FRANÇA, Déborah Gwendolyne. **Quem deu a ciranda a Lia?**: a história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980). 2011. 203f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

FREVO Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Disponível em: <[http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/foIbemCulturalRegistradoE.jsf?idBemCultural=0_\[d36%4018c5551n\]8%3Am208z%40s1\[v8%3Ax3331n\]8%3Am207%2F%24ghi*!CDE.%3B52g0_\[3y3p600001n\]8%3Am209](http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/foIbemCulturalRegistradoE.jsf?idBemCultural=0_[d36%4018c5551n]8%3Am208z%40s1[v8%3Ax3331n]8%3Am207%2F%24ghi*!CDE.%3B52g0_[3y3p600001n]8%3Am209)>. Acesso em: 9 nov. 2014.

FREYRE, Gilberto. A Geração de 65. **Diário de Pernambuco**. Recife, 1 jun. 1975, Caderno 1, p. 5.

_____. **Casa-Grande & Senzala**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Cultura popular na antigüidade clássica**. São Paulo: Contexto, 1989.

GASPAR, Lúcia. **Geração 65**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 6 nov. 2013.

GEERTZ, Clifford. **Ideology as a Cultural System**. Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/g/DRBR/geertz.html>>. Acesso em: 27 set. 2001.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

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

GLASGOW, Roy. **Nzinga – Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582 -1663**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. **Traité du tout-monde**. Paris: Gallimard, 1997.

- _____. Le Même et le Divers. In: **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981. p. 190-201.
- GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- GRUPO Grial de Dança. Disponível em: <<http://www.grupogrial.com.br/novo/interna.html>>. Acesso em: 16 nov. 2013.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GUSMÃO, F. de. Movimento Armorial, 20 anos depois. **Jornal do Commercio**, Recife, 9 dez. 1990, Caderno C, p. 6.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HARVEY, D. **The Condition of Post-Modernity**. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HIP HOP E SEUS ESTILOS. Disponível em: <<http://b-boysipatinga.webnode.com.br/tudo-sobre-b-boy/>>. Acesso em: 28 jan. 2015.
- HISTÓRIA das enchentes em Pernambuco. **Pernambuco.com**. Disponível em: <http://www.old.pernambuco.com/diario/2004/02/08/urbana9_2.html>. Acesso em: 28 jul. 2015.
- HORNBOSTEL, Erich M. von; SACHS, Curt. **Classification of Musical Instruments**. The Galpin Society Journal, v. 14, p. 3-29, 1961. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/842168?uid=3737664&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104065715707>>. Acesso em: 24 maio 2014.
- INSTITUTO C&A. Disponível em: <<http://www.institutocea.org.br/noticias/Detail-noticia.aspx?id=1469>>. Acesso em: 9 fev. 2014.
- INSTITUTO BRINCANTE. **Instituto Brincante: filosofia e prática: catálogo**. São Paulo, [2013?]. 20 p.
- INSTITUTO BRINCANTE. São Paulo, n. 1, p. 1 – 34, 2009.
- _____. Disponível em: <<http://www.institutobrincante.org.br/cursos/ver/46>>. Acesso em: 9 fev. 2014.
- INVENTÁRIO para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=3224>>. Acesso em: 16 nov. 2014.
- JOACHIM, Sébastien. **Dança e Literatura**. [orientação via correio eletrônico]. Mensagem recebida por <luisadriano@gmail.com> em 5 ago. 2014.
- _____. **Cultura & inclusão social: Ariano Suassuna, Paulo Coelho & outros fenômenos atuais**. Recife: Ed. Universitária da UEPE, 2008.
- _____. **O intercultural como base do diálogo entre nós e os outros**. Revista SocioPoética. Campina Grande: EDUEP, v. 1, 2007. Não paginada.
- KATZ, Helena. **E do húmus vem a flor**. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/interna.php?id=9>>. Acesso em: 07 jun. 2014. Não paginada.
- _____. Preciosa pesquisa dos passos populares: Com *Humus*, Antonio Nóbrega faz antropologia da sobrevivência cultural. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 maio. 2013, Caderno 2, p. C7.
- KUPER, Adam. **Cultura**. Bauru: EDUSC, 2002.

- LEITE FILHO, Aleixo. **Cartilha do cantador**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.
- LIMA, José Lezama. **La expresión americana**. México: FCE, 2005.
- LITERATURA como busca de redenção. **Diário de Pernambuco**. Recife, 15 jun. 2007, Caderno Especial, p. 2.
- LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**: partido alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- MADUREIRA, Antônio José. In: QUINTETO ARMORIAL. **Aralume**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, p. 1976. 1 disco sonoro. Texto de apresentação.
- MANFRINATO, Ana Carolina. **Bachianas Brasileiras N.4, de Heitor Villa-Lobos**: um estudo de intertextualidade. 2013. 112f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- MANZINI, E. J. **A entrevista na pesquisa social**. Didática, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.
- MARCHIORI, Marlene. **Cultura e comunicação organizacional**: um olhar estratégico sobre a organização. São Caetano: Difusão Editora, 2006.
- MARIA PAULA Costa Rêgo (coreógrafa). **Diário de Pernambuco**. Recife, 15 jun. 2007, Caderno Especial, p. 12.
- MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais**: da afirmação épica do popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial. 2008. 466f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MELO, Sara. **O ambiente cantado e contado pelos brincantes de coco de roda e ciranda da Paraíba**. 295f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- MESTRE BIMBA. **Curso de capoeira regional**. Salvador: JS Discos, p. 2002. 1 CD. Livreto.
- MIRANDA, Ana. **O Lunário Perpétuo**. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br>>. Acesso em: 29 set. 2013.
- MIRANDA, Luciana Lobo; SOARES, L. B. **Produzir subjetividades: o que significa**. Estudos e Pesquisas em Psicologia (Online), v. 9, n. 2, p. 408-424, 2009. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2/v9n2a10.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2014.
- MIRANDA, Luciana Lobo. **Produção de subjetividade**: por uma estética da existência. Dissertação (mestrado em Psicologia) – PUC-RJ, 1996.
- MORIN, Edgar. **O método 6: ética**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- _____. **O método 1: a natureza da natureza**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- MOURA, George. Um minucioso trabalho solitário. **Jornal do Commercio**, Recife, 11 dez. 1991, Caderno C, p.1.
- NATURA Musical. Disponível em: <<http://www.naturamusical.com.br/siba-fala-de-vale-do-juca>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

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

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

NÓBREGA, Antonio Carlos. **Sobre o espetáculo Húmus e sua trajetória**. São Paulo, 20 jun. 2014a. Entrevista exclusiva realizada na sua residência para o autor deste trabalho.

_____. **Cultura Livre por Antonio Nóbrega**. São Paulo. Rádio Cultura Brasil, 18 fev. 2014b. Entrevista a Roberta Martinelli.

_____. **Antonio Nóbrega em vida e obra**. São Paulo, 23 jan. 2013. Entrevista exclusiva realizada na sua residência para o autor deste trabalho.

_____. **Naturalmente: teoria e jogo de uma dança brasileira**. Direção de Walter Carvalho. São Paulo: SESC-SP, 2010. 1 DVD (79 min.), son., col.

_____. **Aula-espetáculo Sol a Pino**. Campina Grande, 21 ago. 2003. Entrevista coletiva concedida no Teatro Municipal Severino Cabral.

_____. **O Marco do Meio-Dia**. São Paulo: Brincante Produções, p. 2000. 1 CD.

_____. **Madeira que cupim não rói**. São Paulo: Brincante Produções, p. 1997. 1 CD.

_____. **Figural**. Direção de Antonio Carlos Nóbrega. Belo Horizonte: [s.n.], [1990?]. 1 DVD (82 min.), son., col.

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. **Danças populares como espetáculo público no Recife de 1970 a 1988**. 217f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1991.

Ó MANA deix'eu ir (arr. Gazzi de Sá). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4YsQDZqQYHY>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

O Nordeste.com. Disponível em: <<http://onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/>>. Acesso em 20 jan. 2014.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAGEAUX, Daniel-Henri. O comparatismo: entre tradição e renovação. In: _____. **Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada**. (org.) MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer; Frederico Westphalen/RS: URI; São Paulo/SP: Hucitec; Santa Maria/RS: UFSM, 2011, p. 19-42.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PERECIN, Marly T. G. **Candeias em espelho d'água**. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

PERNA, Marco. **Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira**. Rio de Janeiro: o autor, 2005.

PHAELANTE, Renato. **MPB Compositores Pernambucanos - Coletânea bio-músico-fonográfica: 100 anos de história**. Recife: Cepe Editora, 2010.

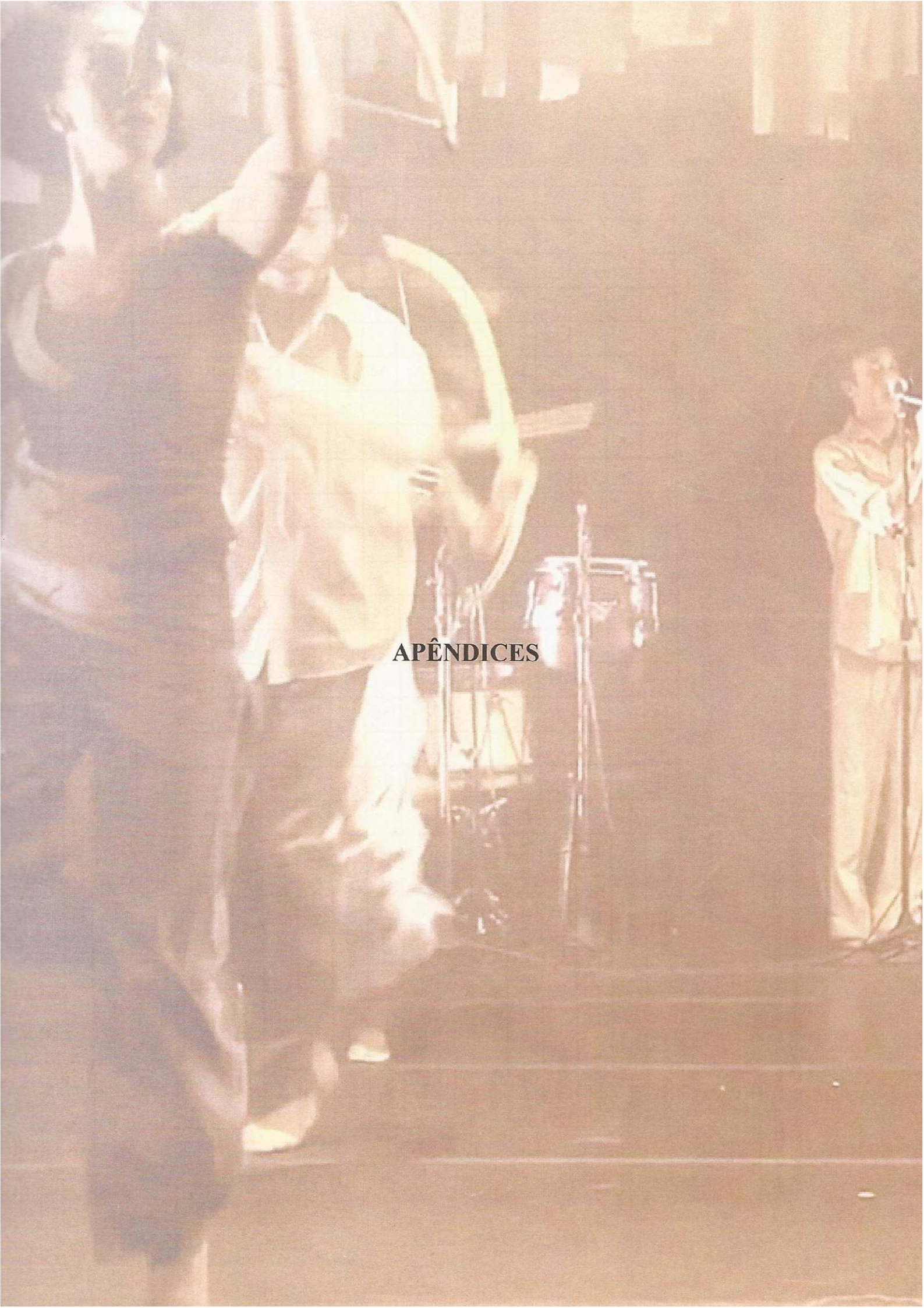
PINHEIRO, José Amálio de Branco. Por entre mídias e artes, a cultura. In: NORA, Sigrid. **Coleção Húmus**, n. 2. Caixias do Sul: Lorigraf, 2007.

PIRES FILHO, Jorge Costa. **Classificação de instrumentos musicais em configurações monofônicas e polifônicas**. 190f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

- P.Q.P. Bach. Disponível em: <<http://pqpbach.sul21.com.br/category/musica-armorial/>>. Acesso em: 13 nov. 2013.
- PRYSTHON, Ângela. **Entre mundos**: diálogos interculturais e o terceiro cinema contemporâneo. Revista SocioPoética. Campina Grande: EDUEP, v. 1, p. 143-149, 2007.
- QUEIRÓZ, R. de. **Quem é quem nas artes e nas letras no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores – Departamento Cultural e de Informações, 1966.
- RAMOS, Artur. **As culturas negras no novo mundo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/as-culturas-negras-no-novo-mundo/pagina/3/texto>>. Acesso em: 16 nov. 2014.
- REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. 2. ed. Recife: Massangana, 1990.
- REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. 459f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.
- ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip hop**: a periferia grita. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora Sulina, UFRGS, 2007.
- ROSA ARMORIAL. Disponível em: <<http://www.rosaarmorial.com>>. Acesso em: 30 mar. 2014.
- SACKMANN, S. A. **Cultural knowledge in organizationa**: exploring the collective mind. London: Sage, 1991.
- SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SALGADO, Ronaldo. **Entrevista com Ariano Suassuna**. Disponível em: <<http://www.blogueisso.com/2007/01/20/entrevista-com-ariano-suassuna/#more-1297>>. Acesso em: 9 set. 2007.
- SANTANA, Regina Norma de Azevedo. **Mussuca**: por uma arqueologia de um território negro em Sergipe D’El Rey. 196f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- SANTIAGO, Andréa da Silva. **Música barroca e sua interlocução com a psicanálise**. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revista04.html>>. Acesso em: 25 jan. 2015.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. **Ariano Suassuna**: seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974.
- SANTOS, Benjamin. Por uma história do teatro popular do NE. **Diário de Pernambuco**, Recife, 2 jun. 1980, Seção C, p. 1.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **O decifrador de brasilidades**. In: Cadernos de Literatura Brasileira, n. 10, IMS, Nov. 2000, p. 94-110.
- _____. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Os palhaços nas manifestações populares brasileiras**: bumba-meu-boi, cavalo-marinho, folia de reis e pastoril profano. 2008. 297 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.
- SANTOS, Nágila Oliveira dos. Orixás no divã: uma análise psicanalítica dos mitos de Nanã, Buruku, Obaluaê, Oxumarê e Euá. In: **Revista África e Africanidades**. ano 3, n. 9, maio. 2010. Disponível em: <<http://www.africaeaficanidades.com.br>>. Acesso em: 18 nov. 2014.
- SERTÃO aplaudido em Veneza: filme pernambucano de Marcelo Gomes e Karin Ainouz foi bem recebido, ontem, na Mostra Horizontes. **Jornal do Commercio**, Recife, 5 set. 2009, Caderno C, p. 1.
- SIBA E A FULORESTA. **Floresta do samba**. Recife/São Paulo: Produção Independente, p. 2002. 1 CD.
- SILVA, Leonardo Dantas. **Carnaval do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2000.
- _____. (Org.). **Alguns documentos para a história da escravidão**. Recife: Editora Massangana, 1988.
- SILVA, Luceni Caetano da. **Gazzi de Sá e o prelúdio da educação musical na Paraíba (1930 - 1950)**. 2 ed. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2013.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. 3 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.
- SIMAS, Luiz Antonio. **Livros do Brasil – O Lunário Perpétuo**. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/go/sites/forumeja.org.br>>. Acesso em: 5 out. 2013.
- SODRÉ, Muniz. **Samba: o Dono do Corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro: MAUAD Editora, 1998.
- SÔNIA RAMALHO. **Pressupostos regionalistas para um projeto literário nacional**: José Lins do Rego e Ariano Suassuna. Disponível em: <<http://soniaramalhodefarias.blogspot.com.br/2009/01/pressupostos-regionalistas-para-um.html>>. Acesso em: 25 jan. 2015.
- SOUSA, Moacir Barbosa; FILHO, Luís Maranhão. A fábrica de melodias. In: **VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – Rádio e Mídia Sonora**, 2009. Disponível em: <<http://www.insite.pro.br>>. Acesso em 15 ago. 2013.
- SOUZA, David Britto de. **A subjetividade maquínica em Guattari**. 2008. 125f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- SOUZA, Ivan Candido de. **Hip hop e Educação Física escolar: possibilidades de novas tematizações**. 2010. 109 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2010.
- SPOK, Maestro. **Modalidades do frevo**. In: Spok Frevo Orquestra. **Passo de Anjo Ao Vivo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p. 2007. 1 CD. Faixa 13.
- SUASSUNA, Ariano. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005a.
- _____. **Auto da Compadecida**. 35 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- _____. O movimento foi uma bandeira. In: **Continente Multicultural**, Recife: CEPE, v.2, n. 14, fev. 2002, p. 19-20.
- _____. **Poemas/Ariano Suassuna**. Seleção, organização e notas Carlos Newton Júnior. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.

- _____. **Aula Magna**. João Pessoa: Editora Universitária, 1994.
- _____. A Compadecida e o Romanceiro nordestino. In: **Literatura popular em verso**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- _____. **O Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.
- SZESZ, C. M. **Os almanaques populares: leituras e apropriações em Ariano Suassuna**. Disponível em: <<http://eeh2008.anpuhrs.org.br>>. Acesso em: 6 out. 2013.
- TAVARES, Braulio. **Contando história em versos: Poesia e Romanceiro popular no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. São Paulo: Art Editora, 1986.
- TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.
- VASSALO, Lígia. **O grande teatro do mundo**. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 10, IMS, Nov. 2000, p. 147-180.
- VILARINHO, Carlos Ferreira. **Quem derrubou João Saldanha**. Rio de Janeiro: LIVROSDEFUTEBOL.COM, 2010.
- VILELA, A. **O coco de Alagoas: origem, evolução, dança e modalidades**. 3 ed. Maceió: Museo Theo Brandão – UFAL, 2003.
- VOLPATO, R. 2006. Disponível em: <<http://www.rosanevolpato.trd.br/coco1.html>>. Acesso em: 28 de out. 2014.
- WALTER, Roland. Literatura comparada: diversidade, diferenças e fronteiras de identidades culturais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 9, 2005.
- WINKEL, Juliana. Brincante: o encontro do popular e do erudito a serviço da cultura e da educação. In: **Comunicação e Educação: revista do Curso de Gestão da Comunicação do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da USP**, São Paulo, ano 14, n. 3, p. 85 – 93, set./dez. 2009.
- WOOLF, Virginia. Literatura e pintura: Walter Sickert, uma conversa. In: *Revista Serrote*. Instituto Moreira Salles. n. 3. São Paulo. 2009. p. 196-207.
- XIDIEH, Oswaldo Elias. **Cultura popular**. In: - et al. Feira nacional da cultura popular. São Paulo: Sesc, 1976.
- ZENICOLA, Denise M. **Samba de Gafieira: performance da ginga**. 2005. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.



APÊNDICES

Temas musicais	Estilo																		
	Rabeca ⁸⁹	Gaita ⁸⁹	Sino	Caixa	Cuica	Ganza	Caracaxá	Pandeiro	Atabaque	Tambor	Gongô	Berimbau	Reco-reco	Alfaia	Apito	Agbê	Pratos	Preacas	Outros ⁹⁰
Abertura	X			X	X							X		X					X
Calundus			X						X	X	X								
Cavalo-Marinho	X					X		X					X	X					
Caboclinhos		X		X			X		X	X				X				X	
Folia de Reis				X										X			X		
Maracatu				X		X					X			X		X			
Coco						X								X					
Samba						X		X	X	X				X					
Maracatu				X	X	X				X	X			X	X				
Capoeira								X	X		X	X							
Capoeira Regional								X	X		X	X							
Frevo				X										X					

Apêndice A – Análise instrumental do espetáculo *Húmris* – Semeando⁸⁹ Nomenclatura genérica atribuída a pequenas flautas.⁹⁰ Sonoridades inspiradas nos sons da natureza, gravadas a partir de instrumentos diversos.

Músicas	Estilo	Contra-baixo	Guitarra	Caixa	Cuica	Ganza	Bateria	Pandeiro	Atabaque/Congas	Tambor	Gongê	Berimbau	Acordeom	Alfaia	Apto	Tamborim	Cavaquinho	Surdo	Trombone	Trompete	Clarinete	Saxofone	Viola	Violaão	Marimba	Caxixi
Baque Solto	Maracatu Rural	X	X	X	X	X				X	X			X	X				X							
Urucungo	Capoeira							X	X			X										X	X			
Calundus	Obaluaê / Xangô								X					X											X	X
Frevo-mana	Frevo-de-Rua	X	X	X			X	X										X	X	X		X				
Brincando na gaffeira	Samba de Gaffeira	X	X				X	X					X			X	X		X	X	X					

Apêndice B – Análise instrumental do espetáculo *Húmus* – Fertilizando

Músicas	Estilo	Rabeca	Caixa	Cravo	Ganzá	Pandeiro	Atabaque/Bongô	Tambor	Violino	Violoncelo	Acordeom	Alfaia	Flauta/Flautim	Gongê	Xilofone	Bandolim	Violaço	Viola de arco	Viola	Triângulo	Caxixi
O Velho Francisco	Afro-latino	X					X	X				X			X		X				
Sonata para violino e cravo em mi Maior	Sonata		X					X	X	X											
Nau	Valsa	X				X			X	X		X	X			X	X	X			
Tropel	Cavalo-Marinho				X			X	X	X	X		X				X		X	X	
Vale do Jucá	Ciranda	X	X			X	X					X		X		X	X	X			X

Apêndice C – Análise instrumental do espetáculo *Húmus* – Florescendo