



“A Calypso é a verdade do povo brasileiro”?:
verdades e jogos de poder em Ariano Suassuna

“Is Calypso a truth of the Brazilian people?": truths
and power games in Ariano Suassuna

ALVES, Walter Assis¹

Resumo: O artigo propõe entender/explicar a construção do discurso de Ariano Suassuna em sua aula-espetáculo intitulada “Tributo a Capiba”, momento em que tece críticas a Carlos Miranda, produtor musical que elogia a banda Calypso em publicação no caderno Ilustrada do jornal Folha de São Paulo na matéria intitulada “Preferencia Nacional”, expondo o resultado de uma pesquisa nacional do Datafolha. Nesta matéria Carlos Miranda infere: “A Calypso é a verdade do povo brasileiro?”, abrindo a partir daí a possibilidade para construção de um debate sobre valores culturais regionais tidos por “verdadeiros” pela ótica de Ariano Suassuna. O tema posto em questão apresenta como apoio teórico autores que realizam análises sobre o conceito de verdade inserido em jogos de poder capazes de estabelecerem diferentes formas de relações articuladas entre a cultura e a política.

Palavras-chave: verdade; discurso; cultura; regional; poder.

Abstract: The article proposes to understand / explain the construction of Ariano

1. Doutorando em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. E-mail: Walterdiem4@hotmail.com

Suassuna speech in his lecture-show entitled “Tribute to Capiba”, moment that criticizes to Carlos Miranda, a music producer who praises the Calypso band publication in the Illustrated booklet of newspaper Folha de São Paulo in the report entitled “National Preference”, exposing the results of a national survey of Datafolha. In this matter Carlos Miranda infers: “Is Calypso a truth of the Brazilian people?”, opening from there the possibility to build a debate about regional cultural values considered “true” through the eyes of Ariano Suassuna. The theme called into question provides the theoretical support authors who perform analysis of the concept of truth inserted in power games able to establish different forms of articulated relationship between culture and politics.

Keywords: truth; discourse; culture; regional; power.

“A Calypso é a verdade do povo brasileiro?”

No domingo, dia 22 de julho de 2007, o jornal *Folha de São Paulo* publicou em seu caderno *Ilustrada* a matéria intitulada “Preferencia Nacional”, expondo o resultado de uma pesquisa nacional do Instituto Datafolha. Nessa pesquisa, realizada em 135 cidades do país, 2.166 pessoas responderam a seguinte pergunta: “Qual é o cantor, cantora ou banda que você mais tem escutado?” e quatorze por cento dos entrevistados apontaram a banda brasileira de tecnobrega Calypso como resposta (CANÔNICO; NOVAES, 22 jul. 2007, p. E-1).

O estilo musical tecnobrega representa um movimento artístico que incorpora outras tendências e valores que funde o carimbó, o siriá, o calypso, passando pela música eletrônica anglo-americana; composição de estilos musicais que demonstram transcender a fronteira cultural do Pará, lugar onde o gênero floresceu, e faz uso de um padrão de produção e divulgação artística que é independente e, em partes, fica às margens dos padrões de divulgação artística administrado pela indústria da música.

Para complementação interpretativa do resultado da pesquisa Datafolha, cabe uma leitura do que representa o estilo musical tecnobrega no contexto cultural brasileiro. Quem possibilita essa aproximação com o tema é Ronaldo Lemos que publicou o livro *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Lemos define esse estilo musical do seguinte modo:

O tecnobrega nasceu do brega tradicional, produzido nas décadas de 1970 e 1980, quando se formou o movimento do gênero no Pará. Na década de 1990, incorporando novos elementos à sua tradição, os artistas do estado começaram a produzir novos gêneros musicais, como o bregacalypso, influenciados pelo estilo caribenho. No início dos anos 2000, por volta de 2002, surgiu o tecnobrega [...]. Concebido na periferia de Belém, o tecnobrega nasceu distante das grandes gravadoras e dos meios de comunicação de massa, como jornais, emissoras de rádio e televisão. Mais do que a distância territorial, é a distância cultural que se mostra determinante para a marginalização desse estilo musical pela grande indústria. Mais do que um estilo musical, o tecnobrega é um mercado que criou novas formas de produção e distribuição. A apropriação das novas tecnologias é chave nesse ciclo produtivo. Estúdios caseiros, por exemplo, só foram possíveis graças ao acesso a equipamentos e computadores. O barateamento dos custos de produção por meio de tecnologias e mídias, como CDs e DVDs, possibilitou a criação de uma rede de diversos agentes no cenário musical de Belém, gerando trabalho, renda e acesso à cultura no Pará (LE MOS, 2008, p. 21-22).

Esta tendência musical tem concentrado grande parte de sua produção e divulgação em espaço restrito, o que não impede a dinâmica que mantém vivo o ciclo criativo, gerador de demanda que faz com que alguns artistas do gênero transponham seu círculo de ação abrangendo outros espaços de consumo musical, atingindo o interesse das corporações que controlam o seguimento musical no país. Assentando, portanto, o tecnobrega em meio a um oceano de vertentes musicais expostas em um mercado mais amplo e competitivo, composto por maior diversidade de artistas e estilos que são geradores de uma diversidade de olhares que vai da possível aceitação ao estranhamento entre representantes de distintas manifestações culturais que, já consolidadas ou em busca de reconhecimento nacional, necessitam compartilhar do mesmo espaço de produção e divulgação para de tal modo garantir a expansão e distribuição de sua arte.

No dia 16 de dezembro de 2013 o escritor, dramaturgo, romancista, ensaísta e poeta Ariano Suassuna - nascido na Paraíba em 1927 e que passou a viver em Pernambucano a partir de 1942; autor, dentre outras, da obra *O alto da compadecida* e precursor do Movimento Armorial² - apresentou sua aula-espetáculo intitulado *Tributo a Capiba*³ no palco do teatro Beberibe, no Centro de Convenções de Pernambuco, em Olinda.

Após arguir, em sua aula-espetáculo, que a pior coisa que acontece a cultura brasileira é estarem nivelando o gosto musical brasileiro pelo gosto médio, o escritor tirou de sua valise uma cópia do caderno *Ilustrada* suplemento do jornal *Folha de São Paulo* que traz matéria sobre a banda paraense Calypso - que possui o nome de um dos estilos musicais incorporado por ela -, e teceu críticas a menção feita à referida banda pelo produtor musical Carlos Eduardo Miranda e que foi reproduzida neste jornal. Segundo assinala Miranda: “A Calypso é a verdade do povo brasileiro. O Chimbinha é um guitarrista genial. Ao mesmo tempo em que são musicalmente interessantes, eles têm uma coisa superbrega, que é a cara do Brasil” (VICTOR, 16 dez 2013). Para Ariano Suassuna, que tem na língua portuguesa seu material de trabalho, a elevação da banda Calypso e um de seus músicos, o *Chimbinha*, a qualidade de genial é uma ofensa ao adjetivo genial.

_____. Após o último ato da apresentação do grupo de dança Circo da Onça Malhada,⁴

2. Movimento de manifestação de vários campos artísticos da cultura popular brasileira/nordestina que surge em outubro de 1970 de raízes no Teatro de Estudantes de Pernambuco e do Teatro Popular do Nordeste. BARROS, Frederico Machado. INTRODUÇÃO: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. In: _____. *Cantiga de Longe: o Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira*. 2006. 110f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

3. Compositor pernambucano Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba (Surubim, 28 de outubro de 1904 — Recife, 31 de dezembro de 1997) foi um músico e compositor brasileiro, conhecido compositor de frevos do Brasil. WIKIPÉDIA. *Capiba*. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Capiba>>. Acesso em 06 de nov. 2015.

4. Criado a partir do *Balé Popular do Recife de 1976*, quando Ariano Suassuna, então Secretário de Educação e Cultura do Recife, juntamente com o artista e encenador André Luiz Madureira, ambos participantes do grupo teatral Gente Nossa, resolveram fazer um trabalho experimental com danças e folguedos populares sob influência das práticas culturais populares de bumba-meu-boi, caboclinhos, maracatu e pastoril. A partir do espetáculo *Brincadeiras de um circo em decadência*, realizado em 1977, encenado pelo então *Grupo Circense de Dança Popular*, sucesso de público e de crítica, o grupo passou a se chamar *Circo da Onça Malhada*. O Grupo recebeu total apoio do então secretário Ariano Suassuna, que ofereceu o *Teatro Santa Isabel* para que lá fosse instalada a sede do projeto, conseguindo também uma subvenção da Prefeitura do Recife. GASPARG, Lúcia. *Balé Popular do Recife*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em 10 dez. 2015.

que acompanha a aula-espetáculo, o dramaturgo desfere a seguinte conclusão:

A Calypso é a verdade do povo brasileiro? Que tem Villa-Lobos, Machado de Assis, Aleijadinho? Chimbinha é guitarrista genial? Sou escritor, sei que não se pode gastar adjetivos atoa. Se gasto adjetivo ‘genial’ com Chimbinha o que vou falar de Beethoven? Eles têm uma coisa que é a cara do Brasil? A cara do Brasil não é feia nem brega, é muito bonita, e é essa que está aqui hoje. [Referência ao Circo da Onça Malhada] (VICTOR, 16 dez 2013).

Após ver trechos do vídeo da aula-espetáculo de Ariano Suassuna, visualizado mais de cento e dezesseis mil vezes, em efeito viral, pelos veículos de informação e entretenimento virtuais, tive a curiosidade de pesquisar sobre o tema e encontrei outras apresentações dessa aula. Dentre outras, em Camocim de São Feliz, no Teatro Luiz Souto Dourado em Pernambuco, em 11 de julho de 2013; evento promovido durante o 24º Festival de Inverno de Garanhuns pela Prefeitura Municipal da cidade em parceria com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Neste evento Suassuna faz o seguinte apelo, em referência comparativa entre a banda Calypso e o grupo de dança Circo da Onça Malhada que o acompanha em suas apresentações: “[...] mas me diga uma coisa, isso que vocês ouviram aqui hoje não é melhor do que! do que! não é não! [sic]”, em seguida sendo aclamado por um público composto de professores, escritores e poetas regionais (YOUTUBE, 2013).⁵

O conceito de verdade e algumas de suas possibilidades interpretativas

É inquestionável a grandiosidade da obra e originalidade de Ariano Suassuna e o valor que, em seu conjunto, sua arte representa para a cultura nordestina e brasileira. É inquestionável, do mesmo modo, a importância que o movimento Armorial tem para a divulgação dessa arte e valorização da cultura nordestina no contexto nacional e internacional. Porém, me intriga o modo como Ariano Suassuna encerra sua aula-espetáculo tantas vezes pronunciada em ocasiões importantes por todo o Brasil.

Em análise, tal enredo me remete à leitura do conceito de verdade e política em Hannah Arendt que pontua: “O homem não está à altura da verdade, e todas as suas verdades - pobre coitado! - são dóksai, meras opiniões” (ARENDDT, 2013, p. 290). Aqui a ideia de verdade recebe uma projeção que ultrapassa o jogo de disputas entre as verdades - no plural - apresentadas em uma espécie de quiproquó entre a leitura de verdade expressa por Carlos Eduardo Miranda, a Calypso; e a verdade defendida por Ariano Suassuna que busca em Villa-Lobos, Machado de Assis e Aleijadinho suas referências.

As intenções aqui apresentam, em importância, um jogo de finalidades que são políticas em seu tronco e, nesta conjuntura, busco novamente Hannah Arendt que adverte ser o contrário da verdade a mera opinião e, esta última, confere ao conflito sua

5. Esta mesma aula-espetáculo também foi apresentada em outros momentos, como na palestra proferida para público seletivo do Tribunal Superior do Trabalho no dia 18 de abril de 2012, em Brasília no Distrito Federal, em ocasião da inauguração do auditório Ministro Mozart Victor Russomano. (TST/YOUTUBE. Vídeo: “1:04:15”, 2012). Também em Brasília, evento parte do projeto “Ariano Suassuna - Arte como Missão” gravado no mês de julho de 2013 (o vídeo não apresenta a data da gravação) na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional, em Brasília, e foi disponibilizado pelo canal eletrônico da TV Senado em 01 de agosto de 2013. (TVSENADO. Vídeo: “1:39:24”, 2013).

pungência política e também apresenta os pré-requisitos indispensáveis ao poder que, em Platão, se apresenta no antagonismo entre a comunicação por meio do “diálogo” que é apropriado a verdade filosófica, e a “retórica” usada pelo demagogo para persuadir a multidão (ARENDR, 2013, p. 290). No caso em exame, não percebo a existência de um diálogo entre os pontos de vista, e sim retóricas de persuasão.

O que se tem nesta ocasião são discursos, palavras que buscam diferenciar, deslocar práticas e rituais que compõem um núcleo de usos comuns, segundo uma variedade de expressões artísticas e costumes populares que compõem parte expressiva das representações culturais nacional. A tentativa de criar normas e estratos de diferenciação entre representações culturais diversas, tenciona a ideia de cultura para um determinado campo que pode vir a comprometer a sua diversidade de práticas que lhe dá sentido. Roger Chartier já nos alertou para a gravidade de se conceber a cultura como campo particular de práticas e produção, uma vez que ela é um conjunto de significações que se enunciam nos discursos menos aparentes, menos culturais (CHARTIER, 1990, p. 67).

Tal sensibilidade no trato com as questões culturais não tem na regularidade e particularidade do discurso seu maior lineamento, pois todos os materiais portadores das práticas e dos pensamentos que compõem determinadas expressões culturais – a música, dança, literatura, etc. – são sempre mistos “combinando formas e motivos, invenção e tradição, cultura letrada e base folclórica” (CHARTIER, 1990, p. 134). Nosso interlocutor, Ariano Suassuna, certamente sabe disso. Como então podemos ponderar sobre a construção discursiva apresentada em sua aula-espetáculo? Seguimos com o texto pontuando fragmentos que compõem seu discurso articulado a argumentações teóricas que podem levar o debate para um quadro analítico que, por sua vez, abre outras frentes interpretativas das questões relacionadas as práticas culturais brasileiras, impossíveis de serem engessadas em apenas uma via de interpretação.

A ambiguidade existente entre o sagrado e o profano ilumina minha leitura das tenções que permeiam o espírito de Suassuna que, ao falar sobre ideias frívolas e superficiais que permeiam a brasilidade diz existir dois Brasis diferentes, o oficial (sagrado) e o real (profano), e faz referência a Machado de Assis para justificar sua opinião: “eu acho que o país oficial é o nosso, é o dos privilegiados, e o país real é o do povo, e ele dizia [Machado de Assis] que o país real é bom, revela os melhores instintos, mas o país oficial é caricato e burlesco. (YOUTUBE, 2013. op. cit.). [Complemento meu].

Certamente, a compreensão das operações que devem prestar contas a algo como resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e, uma sobra de sacralidade apresentada em todo objeto profanado, evidenciado por Giorgio Agamben (2007, p. 68-69), auxilia na captação sensível da angústia interpretativa de Suassuna e expõe a tensão fronteira entre o eu, o valor depositado na performance de seu grupo de artistas compilados no Circo da Onça Malhada; e o outro, sua ressalva sobre a cultura paraense expressa na composição artística da banda de tecnobrega Calypso, alocação intensamente presente na fala de Suassuna.

Na dialética de Agamben, sagrado e profano representam um sistema de dois polos “no qual um significativo flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto” (AGAMBEN, 2007, p. 69). Deste modo, tanto o que se mostrar como consagrado, quanto o que abstrai o que é valor real - ocasião em que

o “eu acho que é valor em si” é posto em questão comparativa ao valor do outro – é suprimido e devolve-se o sentido real filosófico das expressões populares que, por sua vez, não pertencem ao sujeito individual mas coexistem sem permitir que o eu se apresente como possuidor por direito da verdade que o outro também representa.

Dentro do jogo de disputas pelo direito de dizer e ser ouvido, as impressões e sensações contínuas possuem função significativa, emperrando, por vezes, o exercício da consciência. Bem como aponta Claudine Haroche, tais sensações e impressões “influenciam de maneira silenciosa, difusa e impalpável, porém intensa, a elaboração das percepções, dos conhecimentos e, de modo mais amplo, das faculdades psíquicas” (HAROCHE, 2008, p. 201). Em hipótese, afetando a capacidade dos sujeitos vivenciarem sentimentos, particularmente os sentimentos de existência do eu em relação ao outro.

As sensações, num estado de substituição das percepções, em Hume, segundo Claudine, comprometeram as condições do pensamento, afetando o sujeito, a personalidade, induzindo-os a atividades automáticas, provocando sua fadiga, modificando os modos de percepção, as maneiras como abordamos os sentimentos em condutas que reforçam as maneiras de sentir, que por sua vez, é reguladora do ser e da própria conduta dos sujeitos (HAROCHE, 2008, p. 203-205).

Criou-se um estágio de personalidade em que a divergência desaparece e a diferença é negada, estimulando-se a homogeneização e o consenso. Não se produz mais pensamento que em si aceita ou tolera as relações com o outro. Tornando ameaçador a abertura sensível, expondo uma percepção narcisista que faz o eu pesar na impossibilidade de dialogar com o outro, enxergar valores neste ou minimamente entender as formas distintas de pensar e agir existente entre ambos. Abolindo do observador a possibilidade de compreender, nos espaços compostos pela diversidade, a potência da trama que somente enquanto composta de expressões diversas consegue se sustentar, inexistindo enquanto uniforme, já que se constrói por meio da diversidade.

Quando determinado pronunciamento é posto de forma estanque, carregado de impassibilidade enunciada por vozes que possuem determinado poder capaz de persuadir, no sentido do desafeto, em um espetáculo de aliciação por meio da sustentação de opiniões transformadas em verdades. Na apreciação deste quadro, se fecharmos a análise no sujeito da oração, “o discurso citado” em Bakhtin (1999, p. 148), e ignorarmos o contexto narrativo, negamos a sua relação dinâmica, sua complexidade e tensões, tornando o próprio discurso citado incompreensível em seu conteúdo e intencionalidade, desse modo, fecha-se uma porta interpretativa que é mais densa e complexa que o seu próprio conteúdo.

O sujeito do discurso e o contexto narrativo

Em ocasião da inauguração do auditório “Ministro Mozart Victor Russomano” no Tribunal Superior do Trabalho, em 18 de abril de 2012 na cidade de Brasília, Distrito Federal, Ariano Suassuna proferiu palestra para plateia de juristas, público seletivo, segue trecho de seu discurso:

A classe dirigente brasileira até o século XVIII se orgulhava do que tinha de português, se envergonhava do que nós temos de índio e de negro. No século XIX a classe dirigente brasileira passou a se envergonhar até do que a gente tem

de português, passou a *querer ser francesa*. E atualmente, caricaturalmente quer ser americana, querem transformar o Brasil num Estados Unidos de segunda ordem [...] *eu quero que o Brasil seja um Brasil de primeira*, com as nossas características próprias sem renunciar as nossas peculiaridades de povo. (TST/YOUTUBE, 2012, op. cit., grifo meu).

Este fragmento da alocução de Suassuna antecede a crítica que faz à banda Calypso, apreciação que surge em sua aula-espetáculo como apoteose da conferência. O que se tem neste caso, é certa determinação dogmática, vontade imposta, estabelecida a partir do poder conferido àquele que fala. Dá-se a entender que, segundo as palavras do dramaturgo, de todas as características do querer ser brasileiro existe uma que impera como própria. A característica pontuada como adequada surge de um mote analítico distinto, revelada como centralidade discursiva idealista: a cultura tradicional do nordeste brasileiro; uma vez que este é o ponto de referência pessoal de Ariano Suassuna, a base de sustentação de sua crítica enquanto observador das expressões artísticas recebidas durante o percurso de formação de uma possível identidade nacional. Por sua vez, composta de duas vontades, o ingresso de elementos distintos inseridos a partir da aspiração particular de representantes da “classe dirigente” brasileira, e a recusa de tais elementos culturais exteriores em benefício do que se compreende como seleção de manifestações populares que garantam a sustentação de “nossa peculiaridade de povo”.

No exercício de construção de uma possível identidade, encontram-se aspectos relacionais de pertencimento e recusa de significados e valores culturais diversos. Para Stuart Hall,

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2004, p. 13).

Dito isto, torna-se pedregoso tentar colocar a pluralidade de valores que compõem as identidades, seja ela de um grupo de pessoas ou de um país, em um pacote ideológico de fronteiras intransponíveis e oferecer como proposta coerente, unitária, passiva de ser sustentado como verdadeira identidade de um povo.

Mikhail Bakhtin já orientava para o perigo da firmeza ideológica, do grau da autoridade que, aqui podemos ver acompanhar a inquietação presente no discurso do dramaturgo, pois “Quanto mais for dogmática a palavra, menos a apreensão apreciativa admitirá a passagem do verdadeiro ao falso, do bem ao mal, e mais impessoais serão as formas de transmissão do discurso de outrem” (BAKHTIN, 1999, p. 149). Ao portar a vontade de ser para a classe dirigente, contra o que eu quero que seja em relação ao ser brasileira, oculta a verdadeira face do outro dentro do jogo de vontades, impondo um ponto de vista como único, ignorando “os componentes individualizantes” (BAKHTIN, 1999, p. 149) da enunciação de outrem.

As características próprias, o desejo de que o Brasil seja um país de primeira ordem, louvadas por Suassuna, se analisadas sem perder de vista a totalidade de sua construção discursiva, nos faz pensar em um país conduzido por expressões trazidas da tradição nordestina. Ao observar esse ângulo pelo viés dos sentimentos e identidades

trazidos pelo Núcleo História e Linguagens Políticas e conduzido pela ressalva de Maria Stella Bresciani, “Aceitando a premissa de que toda identidade, individual ou coletiva, é marcada por uma totalidade afetiva e incessantemente transformada pelas emoções, sentimentos e paixões” (BRESCIANI, 2005, p. 39), pode-se então ser avaliado com maior nitidez a posição ocupada por Suassuna no interior dos jogos de poder proposto por ele ao explorar o argumento de Carlos Miranda sobre a banda Calypso.

A sugestão de definir as características próprias da identidade brasileira feita por Suassuna nos remete a uma determinada disputa pelo direito de ser titular das bases de sustentação dessa identidade, como salienta Bresciani, nos anos 1920 emerge uma disputa por essa primazia tendo à frente a figura de Gilberto Freyre em Recife, que durante o Congresso de Regionalismo de 1926 apresenta um manifesto em reivindicação de alicerce autêntico da cultura nacional para a região do nordeste brasileiro,

Nas palavras de Freyre se encontram sugeridas queixas feitas *a posteriori* quanto à ‘re-europeização’ do país no século XIX, simultânea à decadência da ‘sociedade patriarcal’, levando consigo a casa-grande e seu complemento, a senzala, os *pater familia*, as sinhás, as escravas mucamas e mães de leite, os doces e salgados das cozinheiras negras, os usos e costumes suplantados pelo piano, teatro, hotéis e as modas modernas, o fim de toda época, anunciado desde que o país se tornara nação independente (BRESCIANI, 2005, p. 45, grifo da autora).

Ariano Suassuna traz em seu discurso as tensões que permeavam, e permeiam, parte dos debates nos núcleos intelectuais e artísticos da região nordestina brasileira⁶. Desse modo ele assenta seu discurso na leitura das reminiscências nordestina com base interpretativa calcada na tradição regional para sustentar seu ponto de vista, e faz desta vontade de verdade ferramenta de divulgação ideológica, quase sempre exposta entre aqueles que estão dispostos a partilhar de seu ponto de vista que, destarte, trazem os valores culturais do povo brasileiro qualificados por manifestações que transitam do regional para o nacional com aspiração de forjar um consenso, legítimo anseio de difundir uma fé como verdadeira em um encenação do fazer-se consensual.

Existe uma pretensão que produz a impressão de coletivização das vontades, não tem como deixar de perceber a tensão homogeneizante do querer que golpeia profundamente as vontades que não são “as minhas” e que, por conseguinte, pode não corresponder às vontades como uma totalidade. Esse desejo busca em si o teor de vontade apropriada, apreciável, porque coloca os outros desejos em estágios de estranhamento com relação ao que cada grupo ou pessoa se propõe como vivências reais inseridas no interior de um quadro de manifestações populares que é nacional. Apontado como adversário da unidade porque funde a vontade de ser brasileiro com

6. Gilberto Freyre, na condição de pioneiro nos estudos sobre o cotidiano, as práticas e representações do sujeito brasileiro a partir do regionalismo nordestino/brasileiro, teceu as bases desse discurso magnificamente em seus livros que retratam um Brasil colônia do engenho, da casa grande e da senzala, dos indígenas e dos negros e também no relato das heranças deixadas pelos formadores da sociedade brasileira. Dono de uma extensa bibliografia, dentre as publicações de Gilberto Freyre que reverenciam os valores presente na cultura nordestina/brasileira durante o período colonial temos Casa-Grande e Senzala e Sobrados e Mucambos. Cf. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 34 ed., Rio de Janeiro: Record, 1998; FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15 ed., São Paulo: Global, 2004.

outros aspectos fluentes originados, segundo sentença de Suassuna: do português ao querer ser francês, do ser francês passando à vontade de se ser americano; contrariando o que consiste enquanto ambição de se tornar uma coisa só, identidade determinada a partir do indivíduo colonizador português, do índio e do ser negro escravo.

Pierre Ansart, ao analisar as mobilizações e desmobilizações das demandas afetivas, trazendo o debate para o campo das práticas políticas, percebe o grau de insatisfação e de frustração de uma sociedade que não cessa de provocar os desejos de poder e de distinção social, por fim, satisfazendo apenas a menor parcela dessa sociedade. Engendrando, por isso, uma soma de atitudes defensivas em que os lugares das realizações tendem a se reinventarem na vida privada e não mais a dos fins coletivos, refúgio estreitamente limitado “não mais o lugar das causas comuns emocionais [...] instrumento para a satisfação dos interesses locais” (ANSART, 2002, p. 58-59).

É possível perceber no teor discursivo de Ariano Suassuna certa inquietação com a possibilidade de se elevar o grupo musical Calypso, componente da manifestação artística regional paraense, a componente vetor de determinadas expressões culturais inseridas no interior do quadro da diversidade cultural nacional. Por isso, antagonista e ameaça a um *corpus* de enunciação artístico sustentado por forças que insistem em conduzir pontualmente os fluxos de expressões culturais eleitas; pilares que sustentam a diversidade oficialmente estabelecida. Como bem salienta Ansart “Não se trata exatamente de convencer, mas de desviar, desinteressar, frear as eventuais transferências; em uma palavra - e na medida que toda crença é sustentada por adesões afetivas - fazer descrever” (ANSART, 2002, p. 61).

Para justificar seu ponto de vista, Ariano Suassuna procura traçar o seguinte argumento: “Eu, por brincadeira, eu divido, eu digo sempre que divido a humanidade em dois tipos, em duas metades, nesse lado de cá estão os que gostam de mim e concordam comigo, do outro estão os equivocados” (TST/YOUTUBE, 2013, op. cit.). É inegável, no espaço em que o protagonista é Suassuna, que suas palavras ecoam sobre o espectador com poder de persuasão, com total adesão voluntária por parte dos espectadores; neste ambiente seu grupo de música e dança, o Circo da Onça Malhada - Suassuna apresenta como “meu grupo de dança” - é a validação de suas ideias, práxis que propõe responder aos anseios do público em apreciar naquele momento o fruto de um projeto de compilação de manifestações da arte popular, em performance de artistas pernambucanos, conduzidas como revelação genuinamente nacional.

Com componentes selecionados em espaços onde as manifestações populares possuem papel relevante, o Circo da Onça Malhada representa determinados lugares de gestação dos elementos da cultura tradicional sertanejo-nordestina e, por sua vez, gerações de artistas e intelectuais, da qual Ariano Suassuna é vanguarda, tem buscado nestes espaços suas fontes de inspiração para produzir manifestações artísticas a serem pretensiosamente conduzidas ao *status* de legítimas representantes da arte nacional. Elder Maia Alves, professor do Instituto de Ciências Sociais (ICS), da Universidade Federal de Alagoas, interpreta esse movimento como “configuração do sertão enquanto um monopólio de sentido marcado pelo signo da tradição, pureza e autenticidade, alicerçada por um movimento de valorização social, intelectual e política da noção de cultura popular” (ALVES, 2012, p. 411). O sertão como unidade elevado à categoria de possuidor do “estatuto social da pureza” cultural (ALVES, 2012, p. 412).

Ariano Suassuna, que empenha-se em reconfigurar fragmentos dos costumes populares nordestino, das ruas e feiras, das praças e igrejas, e transportá-las na forma de circo, atendendo as intenções de grupos de pessoas que, em sua essência, dificilmente frequentariam os espaços onde tal arte encontra seu espaço de manifestação natural, satisfazendo as necessidades e curiosidades de grupos de pessoas que veem nestas formas de manifestações algo pitoresco, sentido que arrebatava o significado natural de tal obra que possui maior estima, enquanto práticas e representações inseridas nos lugares em que são gestados.

Por conseguinte, o conjunto de manifestações da arte popular que se deseja emoldurar para atender verificada lógica que procura sustentar a ideia de construção de uma representação cultural nacional una, perde expressividade ao ser arrastada para tal pretensão, qual seja, do transitar de sua condição de práticas inseridas em contextos diversos, vivos de experiências e expressividades, para um campo vazio de sentido e representação por se pretende homogêneo, que dificulta a manutenção das vias de correspondência com os desejos e significados interiores, trazidos enquanto práticas de um lugar com suas gentes, homens e mulheres que não só recebem mas também contribuem com fagulhas de sentimentos e ações que refletem na linguagem daquela dança, música, na composição daquele existir enquanto arte.

A manifestação artística, ao ser deslocada de seu lugar de origem para revelar-se ferramenta adequada à atender a especulação, numa folclorização, exotismo conduzido por mediadores que buscam legitimar práticas culturais como símbolos nacionais, numa "rusticofilia" - ênfase de Michel de Certeau - que faz da idealização popular, dona de virtudes preservadas desde tempos distantes, sutil monólogo, ingênuo, verdadeiro, inocente. Diligências folcloristas apresentadas por Certeau como dotados de preocupações federalistas cujo sentido político é evidente na transfiguração de tal beleza, na beleza do morto (CERTEAU, 1995, 58-64). Neste momento o discurso se torna crucial, pois ele assume a função que a ação não pode ter, entrando em sena como retórica de persuasão.

Revelando, a partir dessa distorção de sentidos que determinada arte deseja expressar, um espetáculo conduzido ao frio universo das intenções e práticas políticas, expostas em plenários altamente seletivos, ocupados por observadores que se satisfazem como crianças ao observar com olhos flamantes tubarões em aquários. Nas palavras de Ariano Suassuna:

A Onça Malhada é o povo brasileiro, que eu chamo. Sabe o que é a coisa que mais me orgulha no Brasil é essa unidade na variedade, não é. *As vezes pensam que eu só dou valor no Brasil aos descendentes de portugueses, negros e índios.* Não, eu falo neles porque eles são os iniciais, é o tronco inicial de nossa cultura; Índio primeiro, ibérico e depois o negro. Mas eu dou importância a todas as etnias. (YOUTUBE, 2013. op. cit., grifo meu).

Novamente Suassuna se aproxima da perspectiva Freyriana de nacionalidade brasileira. É a partir dos valores regionais, do lugar daquele que fala, que se chega à questão sobre a projeção da cultura que se pretende promover como resposta à necessidade de valores regionais trazidos como nacional. Qualquer manifestação que venha a colidir com tal pretensão faz emergir uma disputa por posições no interior do

quadro de assimilação de valores culturais nacionais. A perda de território no interior desse jogo torna-se insatisfatório e ameaçador, produzindo demandas por novos métodos de projeção e justificação de intenções. Extrai-se impetuosamente dos seus espaços de produção os rituais a serem oferecidos nesse teatro de verdades, dá-se importância a determinadas práticas populares desde que aptas a justificar os interesses a elas ajuntados, ofuscando outras mais da possibilidade de diálogo enquanto cultura nacional, propondo uma representação a ser considerada como hegemônica: “A Onça Malhada é o povo brasileiro”.

Contudo a ênfase é imposta por Carlos Miranda quando assinala “A Calypso é a verdade do povo brasileiro” e rechaçado por Ariano Suassuna “A onça malhada é o povo brasileiro”. Temos aqui dois ideólogos com seus ministérios: garantir seus posicionamentos sobre o que é a verdade do povo brasileiro. Cada qual navegando por mares distintos, todavia buscando atracar no mesmo porto, definir a cultura nacional a partir das performances de praticantes de danças e músicas regionais - seja regido por meio da indústria cultural ou contemplados por plenários cuidadosamente selecionados. A exposição de tais manifestações artísticas, a primeira, saída de seu núcleo alternativo de divulgação no estado do Pará para abraçar o *status* de arte consolidada nacionalmente no mercado de produção e consumo de cultura; a segunda, extraída dos seus espaços de manifestação que é parte dos costumes de um povo e oferecida em ambientes selecionados, com público restrito, vendida como espetáculo museológico genuinamente brasileiro. Ambas manifestações além de se deslocarem de seus lugares de gestação e manifestação natural, terminam servindo de motivação para o enfrentamento entre correstes discursivas com posicionamentos definidos no interior dos jogos de poder, entre mercado consumidor e política cultural nacional.

Ao trazer o debate para uma leitura das expressões culturais nos espaços de práticas políticas, ou, a interpretação da política por meio da apropriação da cultura do popular, busco orientação de Pierre Ansart que pontua ser a proposição de um consenso no âmbito regional algo dado. O que permite, em um primeiro momento, evitar as definições de suas bases, gerando acordos que supostamente visam a troca de ações inseridas nos espaços orientados objetivamente nos locais “onde podemos ser reconhecidos em uma rede de relações interpessoais” (ANSART, 2002, p. 64) ou, ao menos, dar a essa rede o sentido de câmbio de relações em um estágio de patriotismo local intercambiado. Neste sentido, Ansart salienta:

Da mesma forma, a região, o cantão, conforme a diversidade das estruturas nacionais e segundo o grau de centralização, são objetos de investimentos incessantemente renovados, que, por sua vez, segundo a dinâmica comum da subjetividade coletiva, são correlativos da reticência ou hostilidades em relação ao conjunto vizinho [...] mas as múltiplas associações com vocação cultural, humanitária, religiosa ou de lazer, possuem em comum a característica de oferecer aos investimentos afetivos outras respostas do que aquelas propostas pelo poder central (ANSART, 2002, p. 65).

O autor conclui que ao intervirem - partindo de um posicionamento local definido - nos assuntos gerais para mudar uma postura política ou obter créditos, os sujeitos representantes de determinada comuna, associação ou empresa, o faz unicamente a partir de preocupações que garantem os seus objetivos. Deste modo, saindo daquele

primeiro estágio de consenso regional e ganhando relevância em um espaço de tensão maior, forças diversas participam de jogos de verdade em que se apresentam em pauta determinadas verdades com as quais se têm afinidades, em contraposição a outras verdades com as quais projetam-se sentimentos de estranhamento.

Verdade(s) e jogo(s) de poder: de raízes regionais à conduta nacionalizante

Desse modo, retomo o debate apresentado no início do texto, agora apoiado na tese de Michel Foucault, das relações entre sujeito e verdade, como o sujeito entra em certo jogo de verdade remetido a instituições de poder, estando o sujeito posicionado como forma e não substância, capacitado a estabelecer formas diferentes de relações, condicionado à cada caso em que se está colocado no interior do jogo (FOUCAULT, 2004, p 274 - 275).

Ao construírem seus discursos, exporem seus pontos de vista, tais sujeitos se inserem em uma rede de articulações que se encontram em sua cultura, e que segundo Foucault "lhes são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social"; presente no jogo de verdades em que cada um procura, por meio do poder, dirigir a conduta do outro, relações estabelecidas em diferentes níveis e formas (FOUCAULT, 2004, p. 276).

No debate em tese pode-se considerar que o centro de tensões, trazidos como o que deve, ou não, ser a verdade do povo brasileiro, toma um tom político de raízes regionais à conduta nacionalizante, podendo estar intimamente ligado à relações de práticas e instituições de poder, no sentido mesmo de quem tem o direito ao domínio dentro do contexto nacional. Daí, em hipótese, a negação de vigor à cultura paraense frente a nordestina; deste modo, a presença de Ariano Suassuna, personalidade consolidada, como sujeito encarregado de levar esse debate à plenária. Nesta dimensão analítica retomo Foucault que questiona, quem diz a verdade? "Indivíduos que são livres, que organizam um certo consenso e se encontram inseridos em uma certa rede de práticas de poder e de instituições coercitivas" (FOUCAULT, 2004, p. 283). A ideia de verdade nasce em espaço determinado e decidida a se impor a partir de uma base social e politicamente estabelecida.

A própria condição/posição de Ariano Suassuna, e não a de Carlos Miranda determina quem pode/deve falar e ser ouvido, em se tratando de que é o escritor em sua retórica quem conduz o debate de forma engajada em várias aparições, em diferentes momentos e lugares, para públicos selecionados sejam eles educadores, intelectuais ou políticos, sem que exista uma contestação por parte de Carlos Miranda. É Suassuna o possuidor da verdade que prevalece mesmo sendo uma verdade desobrigada, como o próprio assinala: "Ser poeta é muito bom porque eu não tenho nenhuma obrigação de veracidade, eu posso mentir à vontade, cientista é que não pode" (YOUTUBE, 2013. Ibidem).

A ciência não pode mentir, mas ela pode avaliar o teor do discurso daquele que fala e ambiciona a verdade. No que tange a construção do que deve e o que não deve ser arte com representativo valor estético, não devemos deixar de considerar o argumento Georg Simmel,

A obra de arte deve ser perfeita segundo as normas da arte que não pergunta por outra coisa que não seja ela mesma, e que dão ou recusam a obra seu valor ou quando, por assim dizer, não houvesse sobre o mundo outra coisa a mais que essa obra, o resultado da investigação deve ser verdadeiro e nada mais (SIMMEL, 2008, p. 108).

Ao legislar sobre o que é valor e verdade na produção artística, deve-se primeiramente respeitar a medida de importância, a sensibilidade empreendida pelo artista (sujeito) ao exercer suas capacidades e, por conseguinte, a expressividade daquilo que retém a potência do ato de criação (o objeto) e, por fim, os espaços onde tal relação se estabelece, lugar de introspecção/projeção dos sentidos contido na ação que ganha forma enquanto arte estabelecida. Exterior a essa relação, tem-se o posicionamento de observador que está fora da esfera de recepção dos sentidos que tal artista e sua arte se propõe a alcançar.

Em termos, o que se apresenta em relação a questionamentos frente a determinada manifestação artística, é a contestação de valores que se mostram legítimos em sua natureza, que se avaliada em partes, ou sob a lente em perspectiva que não contemple a de sua própria existência enquanto cultura, bem como “de um desenvolvimento subjetivo e um valor espiritual objetivo” (SIMMEL, 2008, p. 108). Outrossim, adverte Simmel “que a sustentação de um destes elementos ao extremo de sua exclusividade há de impugnar o entrelaçamento de ambos” (SIMMEL, 2008, p. 108). Em vista disso, qualquer sentido de perfeição dada a obra humana, alçada à zona inalcançável de perfeição humana, permanece em um lugar sem nenhum acesso, fora dos domínios de influência à construção de nossas próprias aspirações de perfeição, sendo ela, então, perfeição solitária, com pouco, ou quase nada de representatividade e valor estético, para a compreensão e assimilação humana (SIMMEL, 2008, p. 190).

De tal maneira, cabe àqueles, criador e apreciador, buscar aspiração para a vida e para a construção de obras que represente as expressões naturais da vida em seu círculo, em seu espaço verdadeiro, lugar de práticas e identificações culturais que é complexo e diversificado por natureza sem, portanto, se fechar nesse ambiente supostamente autossustentável, deixar o eu que observa escoar-se entre os elementos que recebe de fora e o espaço de interpretação que é seu, motivando a fusão entre valores que podem vir a serem responsáveis pela indicação de uma direção que pode ser inovadora, possuidora de teor essencial, culturalmente evolutiva.

Dispensando, talvez, a análise e julgamento daqueles que se posicionam como interventores desatentos a essa ordem. Tanto a observação de Carlos Miranda como a crítica de Ariano Suassuna tornam-se menos significativos diante da verdade que a criação e apreciação do objeto criado representam, exalam por força de sua própria natureza, existem enquanto manifestações de homens e mulheres que necessitam de seus espaços de experiência, e que pouco, quase nada, ou de modo algum dependem de interlocutores especializados para fazerem-se enquanto arte. Estes, por sua vez, dependem das expressões artísticas reais para construir e sustentar seus espaços de debates, erigidos fora da superfície onde tais sujeitos produtores e receptores circulam por costume ou necessidade, por existirem.

São vários os sentimentos que a exposição de uma expressão artística pode suscitar no observador, seja ela manifesta por simples ritual local ou performance

virtuosa, entretanto, reivindicar o direito à intervir de modo particular ou mesmo alterar o ciclo criativo de uma manifestação artística torna-se terreno movediço com dimensões e limites líquidos, uma vez que “Uma das características mais animadoras da arte é que qualquer contribuição pode encontrar fruição, grande ou pequena, às mãos de outrem, mas, no entanto, raramente a espécie particular de fruição que um espectador poderia esperar”, assegura Norbert Lynton sobre a arte sem lei. (LYNTON, 1970, p. 117-118).

Fontes

CANÔNICO, Marco Aurélio; NOVAES, Tereza. Preferência Nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jul.2007, Ilustrada, p. E-1.

GASPAR, L. *Balé Popular do Recife*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em 10 dez. 2015. Acesso em 10 dez. 2015.

TST/YOUTUBE. *Aula-Espetáculo Ariano Suassuna*. Vídeo: “1:04:15”, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ieVa2tVPac>> Acesso em 06 de nov. 2015.

TVSENADO. Especiais. *Aula-Espetáculo - Ariano Suassuna*. Vídeo: “1:39:24”, 2013. Disponível em: < <http://www.senado.gov.br/noticias/TV/Video.asp?v=266488> > Acesso em 04 dez. 2015.

VICTOR, Fabio. De volta em aula após infarto, Ariano Suassuna diz que quer desfilar no Carnaval. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 16 de dez. Ilustrada. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1386554-de-volta-em-aula-apos-infarto-ariano-suassuna-diz-que-quer-desfilar-no-carnaval.shtml>> Acesso em 06 de nov. 2015

YOUTUBE. *Aula Espetáculo com Ariano Suassuna e o Circo da Onça Malhada!* Em Camocim de São Félix. Vídeo: “2:10:21”, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=53Bq_tgN_Uw> Acesso em 06 nov. 2015.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. Elogio da profanação. In:_____. *Profanações*. São Paulo: Boi Tempo, 2007.

ALVES, Elder Patrick Maia. A Economia Simbólica da Cultura Popular Sertanejo-Nordestina. Apud. COUTO, Bruno G. *Revista Sociedade e Estado* - Volume 27 Número 2 - Maio/Agosto 2012.

ANSART, Pierre. Mal-estar ou o fim dos amores políticos. *História & Perspectiva*, Uberlândia. (25 e 26): 55-80. Jun/Dez 2001/Jan/Jul. 2002.

ARENDT, Hannah. Verdade em política. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9 ed., São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, Frederico Machado. *Cantiga de Longe: o Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira*. 2006. 110f. Dissertação (Mestrado em História) -

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BRESCIANI, Maria S.M. *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Viana entre os interpretes do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

CERTEAU, Michel de. A beleza do Morto. In: _____. *A cultura no Plural*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 34 ed., Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15 ed., São Paulo: Global, 2004.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HAROCHE, Claudine. Transformações das maneiras de sentir nos fluxos sensoriais das sociedades contemporâneas. In: _____. *A condição sensível e maneiras de sentir no Ocidente*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

LYNTON, Norbert. Santos e Bufões, sobre arte sem lei. In: HOGGART, Richard et al (orgs). *A sociedade da tolerância: um inquérito de "The Guardian"*. Porto, PT: Edições Despertar, 1970, p. 115-118.

LEMONS, Ronaldo. *A história do tecnobrega*. In: *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008, (Tramas urbanas; 9).

SIMMEL, Georg. El concepto y la tragedia de la cultura. In: _____. *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo, 2008.