

INSTITUTO BRINCANTE: “BRINCADEIRAS” REARTICULANDO A TRADIÇÃO

Luís Adriano Mendes Costa
Universidade Estadual da Paraíba
luisadriano@gmail.com

Fundado no ano de 2000, em São Paulo – SP, pelo casal de artistas Antonio Carlos Nóbrega e Rosane Almeida, o Instituto Brincante surgiu como resultado das atividades iniciadas em 1992 pelo Teatro Escola Brincante. Nos seus quase 20 anos de existência, o espaço cumpre uma função de formar e qualificar públicos especializados no sentido de atuarem com a arte e a cultura na sua diversidade por um viés da educação (WINKEL, 2009), promovendo uma maior sensibilização para com a prática artística aplicada nos diferentes contextos sociais. Tal proposta possibilitada a partir dos cursos para educadores e comunidade oferecidos pelo Instituto que se tornou Ponto de Cultura selecionado pelo Ministério da Cultura do Governo Federal, num reconhecimento ao trabalho de pesquisa e de formação, além da valorização de elementos diversos da cultura popular.

Essa diversidade pode ser percebida a partir das atividades desenvolvidas no Instituto, com práticas voltadas para um público variado sob a égide da diversidade cultural, seja através da música e da dança, ou da literatura, por meio da poesia e dos contos tradicionais; e das artes plásticas em geral. É o que informa o site do Instituto ao afirmar que “mais do que educadores, o projeto pretende formar ‘intérpretes’ com sensibilidade cultural e artística para redescobrir a arte do Brasil, multiplicando seus significados em diferentes contextos sociais”. (Instituto Brincante, 2011)

O artigo ora apresentado aponta o Instituto Brincante enquanto um espaço de rearticulação da tradição no cenário plural de diálogo que passou a ser utilizado enquanto prerrogativa do contexto atual, com o elemento diversidade ocupando uma posição central nas questões que envolvem as relações entre culturas locais e globais, formando o que para alguns passou a ser chamado de multiculturalismo. Dessa forma, esse processo de rearticulação da tradição vem expresso também no sentido de apontar para novos caminhos em torno da reafirmação de narrativas e construção de um imaginário popular. Ou seja, faz-se possível, talvez, pensar num fomento dessas atividades a partir dos “agentes” formados, extrapolando o sentido inicial e atingindo um público ainda mais diverso.

Cultura e identidade

Num instante em que se discute o posicionamento das culturas locais frente ao novo contexto que se descortina a partir dos anos 80, num ambiente de aumento das diferenças entre padrões que antes forneciam uma base sólida para a sociedade, faz-se necessário uma breve reflexão no sentido de entender os caminhos que se formam em torno de alguns conceitos no interior do universo social.

Pensar ou estabelecer uma discussão em torno desses elementos na atualidade é algo que deve ser proposto a partir de uma perspectiva plural, possibilitando que vozes diferentes participem desse espaço, elaborando assim um corpo mais bem definido. Tal afirmação deve ser concebida pela diversidade de abordagens propostas pelos diferentes teóricos e correntes. É o caso, por exemplo, do que se convencionou chamar de cultura. Seja por uma perspectiva humanista, seletiva em sua essência ao considerar determinados aspectos como culturais, em detrimento de outros não culturais; ou por um viés antropológico, ao considerar o conceito como algo ou a trama total da vida; ou, mais recentemente, numa perspectiva semiótica, proposta pelo teórico Clifford Geertz (1978), em que percebe a cultura não como uma ciência experimental, mas uma ciência interpretativa, em busca de significados. Dessa maneira, o autor entende que, sendo 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).

Da mesma forma se estabelece a discussão em torno dos elementos que fazem a cultura popular, vista por alguns teóricos como sendo aquela que está à margem, desenvolvida no seio das comunidades, com sua prática formada sem o rigor e o saber científico. Ou, ainda, como propõe Canclini, 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). Xidieh (1976, p.3), por sua vez, entende a cultura popular como sendo aquela “(...) criada pelo povo e apoiada numa concepção de mundo toda específica e na tradição, mas em permanente reelaboração”.

Um outro ponto de vista pode ser percebido a partir dos estudos de Roger Bastide e seus alunos da Universidade de São Paulo (AYALA, 2003), que percebem que a cultura

popular deve ser vista como parte de um contexto cultural e social mais amplo. Ou seja, seria necessário que a mesma fosse entendida em termos atuais e não apenas como elemento de sobrevivência mantido ao longo dos anos por registros muitas vezes localizados e isolados, sem 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 conseqüência 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).

Nesse sentido, a cultura popular não deveria ser vista apenas como a responsável pela manutenção das tradições, desatualizada do contexto atual e sempre remetendo a um tempo que passou.

Na verdade, por trás dessas discussões está um espaço de disputa, de modo que percebe-se que a cultura nunca foi um ponto de união, seja em relação a raça, classe ou gênero, como propõe Stuart Hall (2005). Ele considera a cultura nacional uma estrutura de poder cultural.

Muito além das fronteiras nacionais, essa estrutura de poder cultural pode ser percebida nas relações que se formam entre as culturas centrais e as periféricas, reforçando os já estabelecidos binarismos, a exemplo da constante abordagem entre tradição e modernidade. Enquanto a modernidade está ligada aos grupos em constante, rápida e permanente transformação (HALL, 2005), as sociedades tradicionais podem ser definidas enquanto percepção de valorização do passado, dos símbolos, com a manutenção de traços e experiências de gerações. (GIDDENS, 1991).

No entanto, conforme argumentam Antonio Gramsci e Raymond Williams (*apud* WALTER, 2005), essas “relações de poder” podem ser entendidas como um processo dinâmico de entendimentos entre grupos e discursos distintos, tornando esse processo como

uma “negociação entre discursos oficiais e dissidentes”. Walter (2005) conclui que ir de encontro a essa “agitação cultural”, considerando a existência de uma espécie de homogeneidade total da cultura, identidade, território e idioma, reflete o desconhecimento de elementos vitais que os constituem, desfaz e refaz numa contínua apropriação e reapropriação.

Essas dissidências representam pontos-chave nessas relações que envolvem questões relacionadas à cultura, território, idioma e identidade, para ficar em alguns dos mais recorrentes. Diante dessas diferenças, aproximadas, sobretudo, pelos fluxos em escalas globais, fica evidente a necessidade de uma maior reflexão em torno das formas de relacionamento cultural e identitário entre as diversas regiões, como propõe Walter (2005). O que, em certa medida, aponta Joachim (2008, p. 12), 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)”.

São muitos os teóricos que argumentam que as identidades culturais estão sendo fragmentadas devido a esses processos em escalas globais, possibilitando o que seria o deslocamento e, até mesmo, a aniquilação das identidades nacionais. Isso seria possível no momento em que as culturas nacionais ficam mais expostas às influências externas, tornando mais complexa a manutenção das identidades culturais ou, ainda, o enfraquecimento das mesmas pela constante infiltração cultural. Em toda sociedade esse processo se faz presente e atua numa relação entre maior/menor, centro/periferia, de dominação/resistência. Nessa nova ordem global, os “periféricos” se ressentem de um controle maior de suas próprias necessidades, fazendo surgir novas formas de produção. É nessa perspectiva que Silva (2009, p. 73) aponta para o projeto do multiculturalismo como processo que se baseia “num vago e benevolente apelo à tolerância e ao respeito para com a diversidade e a diferença”.

Seguindo nesse contexto, vale ressaltar o pensamento de Glissant (2005), ao trabalhar com o conceito de criouliização¹ para tratar dessa relação que se estabelece entre as diferentes culturas.

[...] hoje, as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-

¹ Como afirma Anjos (2005), 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 ampliado para tratar da identificação da emergência de novas formas culturais em outros aspectos dessa relação entre colonizador e colonizado, a exemplo da música, culinária e religião.

se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança. (GLISSANT, 2005, p. 18)

O autor trabalha com a ideia de “totalidade-mundo” para expressar essa grande teia formada exatamente pela diferença entre culturas, povos e costumes. 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.

O conceito de criouliização é percebido em Anjos (2005) ao propor o entendimento dessa relação a partir do termo hibridismo, que vem ganhando um relativo espaço com um corpo considerável de vozes favoráveis, assim como o já citado Stuart Hall (2005). Tal conceito implica 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 (*apud* 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.

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 tradições locais, que passam a exercer notadamente um caráter funcional, para além da questão cultural. Seriam percebidos, portanto, por um viés social e econômico, a exemplo do que pode ser percebido através da atuação do Instituto Brincante.

“Brincadeiras” de um brincante: rearticulando a tradição

Atendendo um público diversificado, o Instituto Brincante oferece uma variada lista para a participação nos cursos, atuando como canal de reverberação junto a outros públicos, dispersos nas ruas, praças, parques e avenidas. Dispersos, ainda, quanto ao fato desses muitos anônimos não terem acesso a arte e ao fazer artístico, sendo alijados desse processo.

É nesse sentido que o Instituto oferece uma agenda diversa, com opções de cursos que atendem públicos diversos. São eles: *Artes Integradas; Brincantinho – Cultura da Infância; Estudos e Práticas das Artes dos Brincantes; Danças Brasileiras; Dança Afro-brasileira; Percussão Brasileira; Dança e Percussão; Teatro – Jogos e Criações Teatrais; Formação de*

Jovens Brincantes; e *A Arte do Brincante para Educadores*. Nesse último, por exemplo, ao longo de vários módulos, é feito um trabalho de instrumentalização teórico-prático, formando arte-educadores para o trabalho em sala de aula.

Todo esse repertório de práticas desenvolvidas no Instituto Brincante tem como pano de fundo a atuação do músico Antonio Carlos Nóbrega. Foi através do seu ingresso no mundo armorialista², em 1972, que o artista mergulhou no rico universo da cultura popular, mantendo uma relação estreita com esses elementos nos seus mais diversos trabalhos, o que se reflete até os dias de hoje.

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*. [...] Junto à Orquestra Romançal encenou dois espetáculos: *Bandeira do Divino* (marco da sua estreia como teatrólogo) e *Mateus rabequeiro mágico e professor* (1976). [...] Depois, veio a criação de *A arte da cantoria*. [...] A partir de então, seguia-se uma série de espetáculos que confirmavam toda estética armorial: *O Maracatu misterioso* (1982), *Mateus Presepeiro* (1985), *O Reino do Meio-Dia – A dança das onças* (1989), *Figural* (1990), *Brincante* (1992) e *Segundas Histórias* (1994); além de seus espetáculos recitais: *Na pancada do ganzá* (1995), *Madeira que cupim não rói* (1997), *Pernambuco falando para o mundo* (1998), *O Marco do Meio-Dia* (2000), *Lunário Perpétuo* (2002) e, já no ano de 2006, dois trabalhos em homenagem ao centenário do frevo, os dois volumes do *Nove de Freveiro*. Nesse período, o artista ainda apresentou outros dois trabalhos: Em 1998, a aula espetáculo *Sol a Pino* e, no ano de 1999, o espetáculo *Pernambouc*, exibido no Festival D'Avignon, na França, especialmente para o público francês. (COSTA, 2011b, p. 131)

² O Movimento Armorial tinha como objetivo a realização de uma arte erudita, partindo das raízes populares da cultura brasileira. O nome armorial, apresentado ao público pela primeira vez em 18 de outubro de 1970, no lançamento oficial do movimento, é apenas um substantivo em nosso idioma que diz respeito a um livro de registros de brasões. Ariano Suassuna passou a empregá-lo também como adjetivo, criando, assim, um neologismo para identificar uma arte que carrega em si emblemas e bandeiras de um povo. Dessa forma, ele tomava a palavra armorial, que é sinônimo de heráldica, para nomear símbolos presentes na cultura do povo brasileiro, principalmente, do Nordeste. O armorial se caracteriza por uma reinterpretação da cultura brasileira, através do popular e erudito.

Já entre os anos de 2008 e 2010, o artista criou os espetáculos *Passo* e *Naturalmente – Teoria e jogo de uma dança brasileira*. Por esse último, recebeu o prêmio de melhor de 2009 na área de Dança – categoria Pesquisa, pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Também em 2010, Nóbrega estreou o espetáculo *Minha Festa*, oportunidade em que voltou a trabalhar na união da música, canto e dança.

Juntamente à prática das atividades desenvolvidas no Instituto Brincante, Antonio Nóbrega vem desenvolvendo, entre outros projetos, uma série de aulas-espetáculos, que faz parte do *Rumos Educação, Cultura e Arte*, novo projeto do Itaú Cultural. Intitulada *Mátria: uma outra linha de tempo cultural*, a aula-espetáculo vem sendo apresentada, gratuitamente, em várias cidades do país, voltada para um público formado especificamente por educadores, estudantes, profissionais da área de arte, agentes culturais de organizações sociais, entre outros públicos envolvidos com a produção cultural.

Na sua trajetória e encontro com o que seu trabalho expressa Antonio Nóbrega se utiliza de elementos da tradição nordestina, o que pode ser percebido através dos regionalismos presentes nas suas obras e no uso da linguagem popular relacionados ao contexto popular nordestino, com personagens, temáticas elaboradas a partir desse mesmo contexto popular, uso de instrumentos de cunho popular e caracterização em palco, para citar apenas alguns. (COSTA, 2011a)

Tais aspectos, unidos a todo o universo que seu trabalho expressa, implicam num processo claro de rearticulação da tradição em um espaço urbano, uma vez que o Instituto Brincante é localizado na Vila Madalena, em São Paulo, onde desenvolve suas atividades.

Ao fazer uso de elementos tradicionais da cultura num contexto de uma cidade como São Paulo, um dos principais centros formadores de cultura do país e uma das principais portas de entrada e saída, está criado um espaço diferenciado, que integra e aproxima o tempo e o espaço – “coordenadas básicas dos sistemas de representação”, para usar o termo proposto por Hall (2005). Está assim proposto o imaginário popular e a reafirmação de narrativas (des)locadas de um espaço e comungando do aspecto diversidade e pluralidade que o Instituto Brincante passa a integrar.

Assim como o Instituto, seus “agentes formadores” passam a exercer papel fundamental na impressão de marcas de alteridade em novos espaços, apontando novos caminhos e possibilidades de aplicabilidade a partir desse processo de rearticulação da

tradição, reafirmando narrativas e construindo um imaginário popular. Ampliam-se assim, os espaços de diálogo e debate, de tensão e choque, entre elementos culturais que estão separados pelo tempo, mas unidos num mesmo espaço, nas malhas de concreto da cidade.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 14 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997. (1989)
- COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antonio Carlos Nóbrega em acordos e textos Armoriais**. Campina Grande: EDUEPB, 2011a.
- _____. **A música de Antonio Carlos Nóbrega e a rearticulação da tradição**. In: SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti. (Org) **Diálogo entre Literatura e outras Artes**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; Realize Editora, 2011b, p. 127-144.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora da UFJR, 2005.
- 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.
- INSTITUTO Brincante. Disponível em <<http://www.teatrobrincante.com.br>>. Acesso em 25 de setembro de 2011.
- JOACHIM, Sébastien. **Cultura & inclusão social: Ariano Suassuna, Paulo Coelho & outros fenômenos atuais**. Recife: Ed. Universitária da UEPE, 2008.
- SILVA, Tomaz Tadeu. **A produção social da identidade e da diferença**. 9 ed. In.: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.
- WINKEL, Juliana. Brincante: o encontro do popular e do erudito a serviço da cultura e da educação. **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.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Cultura popular**. In: - et al. Feira nacional da cultura popular. São Paulo: Sesc, 1976.

WALTER, Roland. **Literatura comparada**: diversidade, diferenças e fronteiras de identidades culturais. In.: Revista Brasileira de Literatura Comparada 9, 2005.