

A REPRESENTAÇÃO DA MINEIRIDADE: O CORPO E O GALPÃO DAS GERAIS

Fernanda Miranda Alves Costa¹

Marildo José Nercolini²

Resumo: A cultura em posição central na sociedade assume papel fundamental na construção de sistemas simbólicos, representações culturais e significados. Nesse sentido, o presente trabalho procura entender e problematizar a construção da identidade cultural mineira de maneira a caber em um estójo museológico específico, a despeito da diferenciada produção cultural de uma capital moderna como Belo Horizonte. Através dos Estudos Culturais, propõem-se uma análise das estruturas que mantêm o discurso da mineiridade, bem como os processos que, se não contra-hegemônicos, não compactuam com essa limitação, expressos nos trabalhos híbridos dos grupos mineiros Corpo e Galpão.

Palavras-chave: identidade cultural; globalização; mineiridade; Grupo Corpo; Grupo Galpão.

1) O estójo museológico da mineiridade

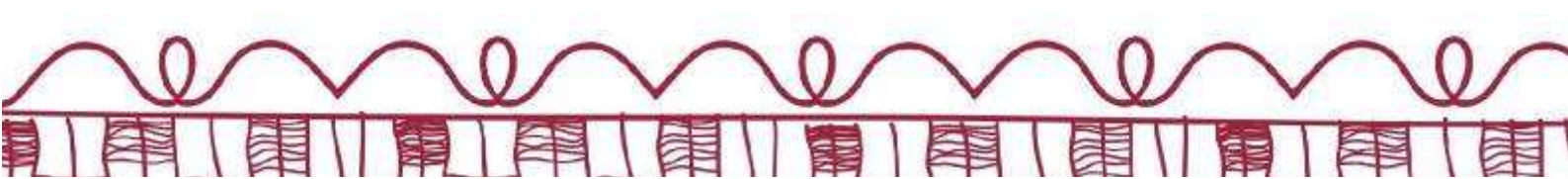
Stuart Hall, em “A centralidade da cultura”, propõe que, a partir da segunda metade do século XX, houve uma “virada cultural”, a cultura passa a assumir papel central na sociedade, penetrando “em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo” (HALL, 1997)³. Se nem tudo pode e deve ser reduzido à cultura, pois ela tem suas características específicas, próprias, Hall lembra que os demais aspectos da vida social têm uma dimensão cultural, necessitam da construção e atribuição de sentidos construídos na e pela cultura.

Uma vez que toda prática social depende do discurso que lhe atribui significação, a cultura assume um papel fundamental na construção de sistemas simbólicos, representações culturais e significados. Portanto, a cultura é também parte

¹ Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: fcultura@gmail.com.

² Orientador do trabalho. Professor Doutor do Curso de Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense. E-mail: marildonercolini@uol.com.br.

³ HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/mundogeo/geopolitica/more/stuarthall.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2008.



indispensável da política e da economia, e vice-versa, formando uma relação de mutualismo, na qual um se articula com outro.

Transpondo essa questão para o contexto que se pretende analisar – Minas Gerais – pode-se afirmar que faz parte do imaginário coletivo a redução desse estado a Ouro Preto, à Inconfidência Mineira, ao barroco, ao caipira, ao provinciano, a um estereótipo de Minas Gerais como fora do processo de inovação cultural, como se só coubesse a ela as questões do passado, uma vez que as estéticas contemporâneas são fruto das metrópoles. Belo Horizonte, mesmo estando entre as dez maiores capitais do Brasil, é permanentemente vinculada à idéia de “grande cidade pequena”, um grande interior. Assim, definiu-se a pretensa essência de Minas, a mineiridade, como presa às montanhas mineiras, em contradição a um cenário de trocas tão velozes como o atual⁴.

Em despeito de sempre ter existido “o deslocamento e o fluxo de pessoas, capital financeiro, imagens, máquinas e idéias no decorrer da história” (NERCOLINI, 2005, p.39), Stuart Hall aponta que desde os anos 70, principalmente a partir dos anos 80 do século passado, a inter-relação e as trocas entre culturas em âmbito global passaram a ser crescentemente maiores e mais intensas, assumindo hoje volumes e velocidade absurdos, de maneira a acelerar as trocas entre as culturas.

Uma vez que o atual contexto de Minas Gerais também se insere na lógica da globalização, inicialmente, pode parecer incoerente essa imagem comunicada do mineiro, sendo definido pela mineiridade, um conjunto de atribuições de qualidades, como se todos os conterrâneos pudessem responder pelas mesmas características imutáveis para todo o sempre. Porém, devido a essa maior permeabilidade entre culturas, George Yúdice propõe a idéia de cultura como recurso, que circula velozmente pelo mundo. Assim como em um supermercado, as pessoas podem facilmente adquirir identificações, e trocar velhas por novas: as diferenças passam a ser interessantes para o comércio global e o capitalismo lucra com os produtos da diversidade.

Diferenças regionais e nacionais, entendidas como campos de força diferentemente estruturados que formam o sentido de qualquer fenômeno – de uma canção pop ao ativismo ambiental e anti-racista – são funcionais para o comércio e o ativismo globais (YÚDICE, 2004, p.12).

Deste modo, estabelecer uma identidade cultural baseada na cultura popular se torna moeda de troca extremamente forte e rentável, e em Minas Gerais, a tradição mineira

⁴ Vale a pena refletir que essa observação se faz muito mais presente no eixo Rio-São Paulo do que em outras cidades brasileiras, sendo estas muitas vezes também reduzidas a um conjunto de representações que apesar de fazerem parte das culturais locais, não dão conta da complexidade do contexto no qual estão inseridas.

e a mineiridade tornam-se atrações turísticas, ainda que Belo Horizonte, seja uma capital moderna com, por exemplo, ínfimos artefatos barrocos. Nesse sentido, pegando emprestado o termo de Miguel José Wisnik, é pertinente dizer que se fazem presentes na sociedade mineira, estruturas as quais possibilitam a construção de uma identidade cultural regional de maneira a caber em um estojo museológico⁵ específico.

Para entender essa questão, é preciso antes compreender o processo da criação dessa imagem do mineiro condicionado a uma forma pronta de existência, preso ao passado interiorano. De acordo com o antropólogo cultural José Reginaldo Gonçalves, “data dos anos 20 e 30 a criação do culto a Ouro Preto e às chamadas cidades históricas de Minas, à arte e arquitetura religiosa barroca do século XVIII mineiro” (GONÇALVES, 1998, p.271), exatamente no contexto do modernismo no Brasil.

Mário de Andrade, um dos expoentes do movimento, acreditava que Aleijadinho e o barroco mineiro eram expressões “genuinamente nacionais”, por serem propostas oblíquas ao barroco europeu e devido à presença da figura do negro e do mulato, abrasileirando a manifestação artística da época. Por isso que, em 1924, ele trouxe Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, e outros modernistas, para Minas Gerais, na tentativa de encontrar uma cultura que pudesse dar forma a uma nova tradição, apoiada no barroco e cultura popular, assim legitimando a proposta estética do movimento.

Néstor García Canclini defende que na América Latina, existe uma relação bastante complexa entre modernidade e tradição: os processos de modernização ainda não se estabeleceram por completo e nem fizeram tabula rasa do passado. Seguindo essa tendência latino-americana, o movimento modernista brasileiro, através da pesquisa e revalorização do barroco mineiro, suscitou uma discussão sobre a possibilidade de se produzir produtos culturais modernos influenciados pelo antigo e, também, sobre a preservação do patrimônio histórico e artístico.

Com essa “redescoberta” pelos intelectuais modernistas, Ouro Preto se tornou monumento nacional, além de ter contribuído para que, nos anos 60, a cidade tenha sido reconhecida como patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO. Nesse contexto, o foco, então, estava sobre Minas Gerais e a partir daí muitos estudos apareceram na tentativa de abarcar uma forma específica de ser do mineiro. Por exemplo, Alceu

⁵ Termo cunhado por José Miguel Wisnik, em referência à música popular. “O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das correntes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito” (WISNIK apud LEMOS, 2007, p.24).

Amoroso Lima define o tipo mineiro como sendo “discreto e econômico até nos modos”, que “o mineiro [...] se diverte enormemente com histórias. Sabe contá-las como ninguém.”, e “o mistério faz parte de sua vida, como o faz o cigarro de palha” (LIMA, 2000, p.28-37).

Apesar de alguns intelectuais proporem essa mineiridade como simples sinônimo de identidade mineira, isso não deve ser dado tão facilmente, já que o termo está imbricado a estratégias sócio-políticas de dominação diferentes do atual contexto.

A construção desse discurso tinha por objetivo forjar uma unidade, privilegiar o consenso e excluir ou ignorar o conflito. Isso porque no início do século XIX, Minas estava marcada por um processo de formação econômico, política e cultural que lhe conferiu um estado fragmentado e diversificado com múltiplos interesses políticos e econômicos. Um espectro separatista rondava Minas. [...] Tal situação apontava para a necessidade da construção de um discurso que tentasse resolver as diferenças internas e fortalecer Minas no cenário político nacional (ROCHA, S., 2003, p.01).

O discurso da mineiridade tenta abarcar toda a sociedade mineira, mas não leva em conta a diversidade interna do estado que, devido a sua posição geográfica central no mapa brasileiro, possui diferentes referências culturais. Minas Gerais faz fronteira com Bahia, Goiânia, Mato Grosso do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, com isso surgem regiões cujas identificações culturais são diferentes das da região central mineira, onde floresceu o século XVIII em Minas e a sua mineiridade. Logo, essa construção ideológica ignora os conflitos e contradições intrínsecos a qualquer cultura, e cria um estereótipo. Mas, para que esses processos de dominação se implementem, a sociedade precisa estar de acordo. Como propõe Raymond Williams,

O que temos de ver não é apenas ‘uma tradição’ mais uma *tradição seletiva*: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural (WILLIAMS, 1979, p.118).

Entre presente e passado, são selecionados os elementos que serão enfatizados e aqueles que serão negligenciados de acordo com o interesse da cultura hegemônica. Em vista disso, é escolhida para ser a tradição icônica de Minas Gerais a cultura popular ligada a um passado glorioso: o século XVIII em Vila Rica, principalmente através dos personagens da Inconfidência Mineira. Esse passado tem Minas e os mineiros como protagonistas de uma parte da história nacional, do qual sentem orgulho e, conseqüentemente, sentem-se lisonjeados por serem identificados como tal, garantindo assim a aceitação. Essa eleição torna-se “A” tradição mineira, o que representa o passado significativo dessa cultura, configurando-se com tamanho prestígio simbólico, que não parece pertinente discuti-lo.

Assumir integralmente a memória significa romper as barreiras do tempo, articular o passado no presente, tal como os mitos que são voltados para as origens, de onde retiram os princípios da identidade. Deixar-se permear pelo passado pressupõe o estabelecimento de total empatia com o mesmo, erigindo-o em responsável pela identidade do agente (ARRUDA, 1999, p.212).

Uma das estruturas que reforçam a representação de Minas Gerais, e assim da identidade mineira, por meio de imagens do passado oitocentista, é o discurso usado na promoção do estado como destino turístico. Assim como os setores culturais elaboram diferentes estratégias para atraírem o seu público-alvo em detrimento a outras possibilidades substitutivas de consumo, o turismo, como setor econômico, não é diferente: o marketing se faz presente. García Canclini infere que

Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais [...] e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem (GARCÍA CANCLINI, 2003: 22).

Uma dessas funções modernas, o turismo, opera através da necessidade, mas principalmente do desejo. Sabe-se que as “diferenças regionais e nacionais [...] são funcionais para o comércio e o ativismo globais.” (YÚDICE, 2004: 17), e o marketing turístico faz uso das peculiaridades como estratégia de promoção, recorrendo ao fetichismo consumista pelo o que não se tem, induzindo assim a compra por meio da promessa de uma experiência única. Por exemplo, o Brasil já criou e fez uso de várias imagens a fim de atrair turistas estrangeiros, desde a promoção da beleza das brasileiras e gêneros tropicais, passando pela tríade futebol, samba e carnaval.

Minas Gerais segue o exemplo e explora a sua riqueza – deter 60% do patrimônio histórico brasileiro – como moeda de troca valorizada pelo Banco Mundial:

O patrimônio gera valor. Parte de nosso desafio mútuo é analisar os retornos locais e nacionais dos investimentos que restauram e extraem valor do patrimônio cultural – não importando se a expressão é construída ou natural, tais como a música indígena, o teatro, as artes’ (Banco Mundial apud Ibidem: 31).

Pode-se dizer que o governo de Aécio Neves, desde o início, percebeu o turismo com estratégico para o Estado, tanto que, além das ações junto à Secretaria Estadual de Turismo, através de uma parceria público-privada, elencou o projeto “Estrada Real” – hoje Instituto Estrada Real – como programa de governo, deixando clara a proposta de fazer uso da imagem das cidades históricas mineiras como estratégia de comunicação.

Nessa parceria, cabe então à Estrada Real oferecer seus produtos turísticos com intuito puramente mercadológico, enquanto o poder público tem o papel institucional, de promover a imagem de Minas Gerais e valorizar o estado como destino turístico.

Apesar de também se promover a estrutura confortável das cidades mineiras, é inegável que o grande mote seja a exploração do passado. A questão é que o uso exacerbado da tradição como ferramenta de marketing cria um estereótipo de Minas como fora da lógica contemporânea. Salvo exceções, o turista que vai para alguma cidade histórica mineira não o faz com o interesse de ter acesso a produções contemporâneas, e nem imagina o estado como produtor dessas possibilidades, no máximo, reconhece-o como sede do Centro de Arte Contemporânea Inhotim⁶.

Embora essa seleção do passado que define o homem de Minas como mineiro tenha sido efetuada de maneira quase que imperceptível, de modo a crer nesta como auto-representação natural, não se pode ignorar que se trata de uma organização social e cultural aceita, mas imposta de acordo com os interesses das classes dominantes. Vale a pena ressaltar que, apesar do poder dessa estrutura, esta não é imutável, pois a cultura é dinâmica: há aqueles que lutam contra essa tradição seletiva, seja a fim de revelar outras possibilidades, ou intencionando nomear novos tradicionalismos.

Não existe nenhuma cultura que se mantenha em estado original, puro, genuíno, sobretudo no contexto da globalização. Toda cultura é um campo de lutas contínuas, potencializado pela re-configuração das relações globais, em que acontecem os mais diversos processos, tais como: “incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação” (HALL, 2003, p.259). Com isso, nenhum significado permanece inalterável, assim como nenhuma tradição é cristalizada em velhas estruturas. Estas sofrem efeitos globais, assim como a cultura global é permeada por tradições locais.

A possibilidade do encapsulamento da cultura popular nesse estojo museológico, segundo Wisnik, somente é possível quando em consonância com as estruturas que a aprisionam; e quando rompido, colocam-se em xeque as concepções criadas. Citando Guimarães Rosa, “Minas são muitas” e, portanto, existe uma tensão e movimentos que se chocam devido a esse contexto contraditório: setores que se adéquam a essa promoção reducionista e aqueles que vão contra esse sistema de previsibilidade. Esse embate, ainda mais forte nos centros urbanos como Belo Horizonte, acaba por gerar propostas contemporâneas que fundem mineiridade com questões globais. “Cada indivíduo sentir-se-á mais ou menos atraído, mais ou menos interpelado por cada um desses cenários” (HALL, 1997).

⁶ O Instituto Inhotim está localizado em Brumadinho, há 60 km de Belo Horizonte. Criado em 2005, e aberto ao público no ano seguinte, é a sede de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do Brasil, incentivando fluxos turísticos. Apesar da sua grande importância para o segmento artístico brasileiro, o instituto é reconhecido como um acervo de obras de todo mundo, e não necessariamente um pólo produtivo mineiro.

2) Comunicando consumos

No que diz respeito à comunicação e consumo de cultura, ao complexificar a questão das identidades, tendo em vista os processos globalizantes, os quais agem diretamente na construção e re-construção dessas estruturas, é cada vez mais difícil garantir consumidores fiéis. A fim de atrair um público em meio a tantas opções substitutivas de consumo, não basta comunicar um produto artístico, é necessário tecer profundas relações com o receptor de maneira a eleger determinada opção, e não outra.

Logo, para alguém ter o interesse de consumir algum produto cultural, faz-se necessário comunicar de maneira estratégica as ofertas possíveis. Não se pode esperar de alguém que nunca tenha consumido artes cênicas uma vontade inata. Esse interesse é despertado quando se tecem relações que dizem respeito às identificações de um sujeito. Nesse sentido, apesar de haver um público belo-horizontino diversificado quanto às suas preferências, é inegável que a o uso da mineiridade como temática, pode promover laços de identificação entre os interlocutores.

Existe é uma emoção que as pessoas têm quando vão nesses tipos tradicionais. [...] A arte, o processo artístico tem uma capacidade de exprimir alguma coisa que está muito latente, que muitas vezes você não consegue conter. (MOREIRA, R., 2008)⁷.

No entanto, Moreira observa como é delicada essa questão, pois o fato de se falar com sotaque *mineirês*, ou falar sobre Minas Gerais, não quer dizer especificamente trabalhar com a mineiridade tradicional. Segundo o bailarino e diretor, “às vezes, em um projeto de cunho mineiro, mas no âmbito de apresentação de espetáculos, ele ganha até mais, cria uma certa complexidade da identidade tradicional mineira” (Idem), pois a atual produção cultural precisa ir além dessa tradição, uma vez que necessita ser contemporânea de seu tempo. “São sutilezas dessa mineiridade que eu acho sim que, de uma certa forma, gera, não facilidade, mas ela gera uma escuta”, dentro do próprio território mineiro, entretanto “essa escuta é mais generosa fora de Minas” (Idem).

Conciliando, então, um regionalismo, cuja existência e influência não são possíveis e nem desejáveis de serem eliminadas, com a vontade de ser contemporâneo e escutado para fora dos limites da capital mineira, e até mesmo do próprio estado, parece-me que toda a discussão dada sobre a coexistência de temporalidades no contexto mineiro se materializa. Uma produção que hibridiza local e global, localismo e

⁷ Rui Moreira, ex-bailarino do Grupo Corpo, diretor e bailarino da companhia de dança SeráQuê?, em entrevista realizada em 08 de maio de 2008, Belo Horizonte/MG.

cosmopolitismo, talvez seja a maneira mais rica e contemporânea para se expressar artisticamente e de promover identificação junto a um público cada vez mais dinâmico.

Logo, fica claro que essa lógica também está em consonância com a idéia de cultura como recurso: além da constante inovação estética, encontram-se consumidores interessados por essa linguagem que é própria do local, mas que está conectada ao mundo. Esse diálogo que provoca identificação em mineiros e estrangeiros é, justamente, um dos principais responsáveis pelo sucesso dos grupos Corpo e Galpão.

3) O Corpo e o Galpão das Gerais

Ao longo das últimas três décadas, as companhias mineiras Grupo Corpo (dança) e Grupo Galpão (teatro), fundados, respectivamente, em 1975 e 1982, conseguiram deslocar as atenções do eixo Rio-São Paulo, transformando Belo Horizonte, em expoente da atual produção de artes cênicas no Brasil. Os dois grupos têm sua excelência artística reconhecida, e articulam regionalismo com questões mais universais, através de linguagens artísticas próprias da contemporaneidade.

Tanto Rodrigo Pederneiras⁸, co-fundador e coreógrafo residente do Corpo, quanto Eduardo Moreira⁹, ator e co-fundador do Galpão, acreditam no valor da presença das matrizes culturais locais nos seus trabalhos que se dá naturalmente devido a suas sedes se localizarem na capital mineira e por tecerem, individualmente, relações pessoais com a cidade, sem que isso signifique, necessariamente, uma limitação temática. Falar de sua aldeia sim, mas em diálogo com o mundo, através de um canal inteligível para um público maior do que o mineiro. Tanto que os dois artistas acreditam que propostas formatadas para caberem no estojó museológico da mineiridade são negativamente restritivas.

Contudo, esse posicionamento pode parecer contraditório sob uma análise rasa acerca de algumas montagens dos grupos. É comum o entendimento de que possíveis referências à identidade cultural mineira em seus espetáculos sejam as responsáveis pelo sucesso das companhias. Em relação às coreografias de Oscar Araiz para o Grupo Corpo, “Maria Maria” (1976) e “Último Trem” (1980), e às peças do Galpão dirigidas por Gabriel Villela, “Romeu e Julieta” (1992) e “A Rua da Amargura” (1994), não são raras as menções a essas, de modo a definir geograficamente as suas origens. Tendo em vista que essas quatro obras, de fato, representaram mudanças de paradigmas nos

⁸ Em entrevista realizada em 24 de julho de 2008, Belo Horizonte/MG.

⁹ Em entrevista via Internet, realizada em 04 de agosto de 2008.

grupos, proporcionando divulgação e reconhecimento que marcaram as suas trajetórias, a especificidade regional abordada foi erroneamente interpretada por alguns como causa diferencial para o sucesso destas e, conseqüentemente, pela notoriedade atribuída ao Corpo e Galpão, estabelecendo uma suposta fórmula de sucesso.

De acordo com Canclini, “ser artista ou escritor, produzir obras significativas no meio dessa reorganização da sociedade global e dos mercados simbólicos, comunicar-se com públicos amplos, tornou-se muito mais complicado” (CANCLINI, 2003, p.96). Desta forma, essa possível limitação temática torna-se extremamente frágil se levarmos em conta o fato de que o reconhecimento dos grupos ultrapassa os limites de Belo Horizonte, provocando ressonâncias em universos próprios de diferentes culturas.

O questionamento à construção dessas obras de maneira a caber em um estojo museológico da mineiridade, reside no caráter universal destas. Tendo em vista as peculiaridades acerca da construção de “Maria Maria”, “Último Trem”, “Romeu e Julieta” e “Rua da Amargura” que podem remeter a uma linguagem popular mineira¹⁰, não é surpreendente a grande repercussão das montagens em meio ao público de Minas Gerais e até mesmo do Brasil. Contudo, apesar dessa aparente especificidade cultural, as peças tornaram-se fenômenos de público e crítica, acarretando em projeção nacional, e até mesmo internacional, dos grupos Corpo e Galpão.

Nesse sentido, é inegável que, apesar da abordagem de temas mineiros, eles também ecoam em outros lugares do mundo, promovendo uma articulação entre o local e o global. Nas palavras de Stuart Hall:

Há, juntamente como o impacto do ‘global’, um novo interesse pelo ‘local’. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia da criação de ‘nichos’ de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e ‘o local’. [...] Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações ‘globais’ e novas identificações ‘locais’ (HALL, 2005, p.77-78).

¹⁰ Nos casos de “Maria Maria” e “Último Trem”, de acordo com Rodrigo Pederneiras, o que motivou a temática das coreografias partiu de Fernando Brant e Milton Nascimento, respectivamente, autor do argumento e responsável pela trilha sonora. Ambos já eram conhecidos, pelo menos nacionalmente, devido ao Clube da Esquina, movimento apropriado de tal maneira pelo estado de Minas Gerais, que os seus nomes passaram a remeter diretamente à cultura mineira. Essa questão foi transferida para esses espetáculos, ainda que não houvesse uma preocupação ou intenção dos envolvidos em tecer esse tipo de referência.

Em relação ao Galpão, segundo Eduardo Moreira, as montagens “Romeu e Julieta” e “A Rua da Amargura” têm como trunfo a imaginação de Gabriel Villela, porém é comum a referência a esses espetáculos, restringindo-se à estética do diretor, cujas criações, de fato, baseiam-se na cultura popular através do imaginário do povo mineiro, das festas populares e do circo-teatro.

Um exemplo disso é o registro¹¹ das apresentações de “Romeu e Julieta” realizadas no *Globe Theater* em 2000. São vários os relatos de crianças e adultos ingleses, que, mesmo sem entender uma palavra do idioma, sentiram-se profundamente identificados com a montagem, ainda que o espetáculo tenha sido apresentado basicamente em português.

Tendo em vista o pressuposto laciano de que é o outro quem valida a nossa existência, a montagem mineira de “Romeu e Julieta” provoca identificação. Em um mundo onde as identidades são cambiantes, é possível que brasileiros e ingleses vejam em cena elementos específicos de seus universos culturais, seja por representação ou por associação. Não é necessário um espectador mineiro saber que a música principal da peça, “Flor, minha flor”, é uma expressão do folclore do seu estado para que este se sinta identificado: só o fato da estrutura harmônica dialogar com outras músicas que esta pessoa cresceu ouvindo, independente de estas serem de origem mineira ou não, já promove ressonância do seu universo cultural. E no caso dos ingleses, a identificação não é dada por elementos da cultura mineira, mas sim por se tratar de uma peça de Shakespeare, um dos maiores representantes da identidade cultural de seu país.

Vale a pena ressaltar que essa situação não é exclusiva à encenação shakespeariana, tanto que os grupos foram continuamente convidados a apresentarem os outros três espetáculos, aqui analisados, fora do país, obtendo sempre um reconhecimento da excelência artística e desse caráter comunicacional dos mesmos. Neste momento, vale a ressalva de que não se pretende defender a possibilidade de entendimento universal dessas obras, mas sim que sempre haverá a tentativa de traduzi-las. Ao se deparar com qualquer produção artística, por mais abstrata que seja, o receptor só irá compreendê-la, no sentido de torná-la sua, a partir de uma forma específica de codificação e decodificação, de acordo com o conjunto de significados obtidos através da endoculturação, a qual forma e transforma a identidade cultural a partir da vivência em sociedade. Tendo em vista que este é um processo contínuo, a possibilidade de novas apropriações do objeto artístico é uma constante: as concepções estabelecidas podem mudar quando em contato, novamente, com a mesma obra.

Portanto, a compreensão desses espetáculos – “Maria Maria”, “Último Trem”, “Romeu e Julieta” e “Rua da Amargura” – como expoentes de uma mineiridade restritiva, tem a ver com esse processo subjetivo e cambiante. Logo, não é possível se instituir a eficácia de uma fórmula de sucesso para as artes cênicas mineiras baseadas

¹¹ Documentário dirigido por Kika Lopes e Andre Amparo, sob o título “Grupo Galpão” (2003).

numa limitação tão variável, pelo fato de depender do processo de recepção de pessoas com motivações muito diferentes. É até ingênuo acreditar que o uso da mineiridade, por si só, possa garantir a boa aceitação do público sem estar atrelado a outros elementos.

Como foi visto anteriormente, a fim de atrair um público, o discurso da identidade é pertinente, mas não definitivo. O reconhecimento da excelência artística dos grupos Corpo e Galpão jamais se sustentaria somente no frágil discurso da mineiridade. Tal reconhecimento se dá pela preocupação e constante aprimoramento da qualidade técnica e artística, mas, principalmente, por não se limitarem, estando abertos ao diálogo com os músicos, diretores convidados, para a regionalidade e trocas universais. Promove-se assim uma constante inovação da cena, conseguindo estabelecer uma comunicação com diferentes públicos através de uma produção artística híbrida.

Partindo da definição de Canclini, entende-se por hibridização “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p.XIX), é possível inferir que esta seja a forma encontrada pelos grupos Corpo e Galpão para estabelecer, por meio de seus trabalhos, “uma ligação com o passado através dos fios da continuidade” (ARRUDA, 1999, p.91). Assim como a tradição é uma eleição legitimada pela sociedade, a escolha dos elementos regionais a serem apropriados contemporaneamente se dá através da ênfase a alguns significados e práticas em detrimentos de outros. Esse processo pode ser tanto de forma a dialogar ou até mesmo corroborar a tradição representativa de Minas Gerais, quanto um modo de problematizar essa construção¹².

Nos grupos Corpo e Galpão, a hibridização pode ser percebida através de uma articulação entre diferentes elementos de cultura, tendo espaço para as expressões eruditas, populares e massivas. Propondo uma versão do passado mineiro, algumas das obras destas companhias belohorizontinas promovem uma nova ligação com o presente. Um breve exemplo é a análise de espetáculos que trazem em seus títulos traços do mineirismo¹³, um modo particular das práticas sociais dos mineiros que diferem dos outros tipos regionais. Uma dessas peculiaridades cabe à fala: além do sotaque

¹² Vale a pena ressaltar que a hibridização não pressupõe uma relação dada sem contradição: a cultura é sempre um campo de lutas. Diferentemente da proposta antropofágica dos modernistas, no produto híbrido o outro não é digerido de maneira a não ser reconhecido nesta apropriação, pelo contrário, a sua marca permanece e é facilmente identificada, o que pode gerar tensões e conflitos.

¹³ Nas palavras de Maria Arruda, “a realidade social de Minas, no século XIX, encaminhou-se para certa autonomia, criando uma sub-cultura singular, fruto da amálgama entre o passado e o presente, que se poderia denominar por mineirismo” (ARRUDA, 1990, p.198).

característico e regionalismos lingüísticos, atribui-se ao mineiro um jeito particular de falar, conhecido como *mineirês*.

Essa especificidade lingüística é muito mais própria do interior, do que da capital de Minas Gerais, mas é manifesto que esta também se faz presente no vocabulário dos belohorizontinos. Nesse sentido, tanto o Grupo Galpão, quanto o Corpo, possuem trabalhos que logo no título sinalizam esse regionalismo, porém não antecipam o tipo de encenação ou exploram uma imagem caipira.

Em 2000, o Galpão montou “Um trem chamado desejo”, cujo mineirês pode passar despercebido. O “trem” anunciando, em substituição ao “bonde” do clássico de Tennessee Williams, significa “coisa”. No caso específico desse emprego, a idéia era apropriar-se de um título famoso, aludindo a uma prática comum das paródias do teatro da década de 20, mas também reafirmar o interesse pela cultura mineira.

Na verdade, pode-se dizer que o espetáculo é uma forma de alegoria da própria história do Galpão, pois traz à cena a luta de uma companhia mineira de teatro para se manter estável. Alcantil das Alterosas, o nome do grupo fictício, faz referência à cadeia de montanhas que circundam o estado e também se refere ao antigo apelido de Belo Horizonte, a “Capital das Alterosas”. “Essa mistura de comédia, teatro de revista, sátira de costumes e preocupação literária constrói uma história caricatural de Belo Horizonte, a partir de sua fundação no povoado de Curral D’el Rei” (ALVES, NOE, 2006, p.15).

Todas essas menções assinalam o orgulho de ser mineiro e prestam homenagem à Belo Horizonte. Essas motivações são incorporadas pela personagem Praxedes, ponto, roteirista e coordenador da companhia fictícia, cuja postura artística visa enaltecer a importância das Gerais. Contudo, através da peça encenada dentro da peça, pode-se inferir que o Galpão assinala uma crítica a um olhar tradicionalista da cultura mineira: o musical apresenta as belezas de Curral D’el Rei, antigo nome da capital, mas também representa a falência do grupo, uma vez que o público abandona o teatro antes do fim. Partindo dessa dedução, pode-se dizer que há uma valorização de propostas teatrais que visem a mescla de gêneros e a produção híbrida, tendo em vista a recuperação do prestígio da companhia fictícia a partir de uma montagem cine-teatral a qual, simultaneamente, aborda temáticas de cunho universal e enaltece a Avenida do Contorno, um dos mais importantes logradouros de Belo Horizonte.

Já o grupo Corpo faz uso do mineirês no título “Onqotô” (2005), em sugestão ao modo mineiro de se dizer “onde é que eu estou”. Todavia, diferentemente do uso desse traço regional na peça do Galpão, o presente espetáculo não traz para a cena nenhum elemento cênico ou coreográfico que os definam como, especificamente, mineiros. A proposta artística da montagem é o encontro com as raízes, não só as mineiras

homenageadas no título, mas as da universalidade. O espetáculo se inicia com a música “Fla-Flu”, tradução de Caetano Veloso e José Miguel Wisnik, responsáveis pela trilha sonora, para a expressão *Big Bang*, imprimindo a gênese a partir da nova expressão.

Contraposto à imaginação dominante da atualidade – o início ‘americano’, o ‘Big Bang’ (que tem ecos no *bang bang*, no Big Ben, nas *big bands* e até no Big Mac) – vem aqui um novo mito brasileiro da criação, onde o sopro – fla flu – vem de um lado e de outro, num balanceio de opostos. A partir disso, a trilha pode se centrar numa pergunta ancestral, [...] *Onqotô* (BOGÉA, 2007, p.36-37).

A faixa homônima do espetáculo o encerra expressando, em mineirês, o tema central de toda esta concepção artística, os questionamentos metafísicos: *onqotô* (“onde é que eu estou), *proqonvô* (“para onde eu vou”) e *quemqosô* (“quem eu sou”). Apesar destas serem perguntas de cunho universal, o entendimento de que estas sonoridades significam palavras, depende do conhecimento da linguagem regional, caso contrário, soam como onomatopéias ininteligíveis. A partir disso, é possível interpretar que esse trabalho do Corpo mostra que para se entender as questões globais, faz-se necessária a compreensão primeira de suas particularidades. E, ainda, que estas, por mais que sinalizem traços regionais tidos como tradicionais e caipiras podem expressar questões maiores do que o limite da sua cultura.

4) Conclusão

Como foi apresentado logo no início do presente trabalho, a cultura em posição central na sociedade, assume papel fundamental na construção de sistemas simbólicos, representações culturais e significados. Aqui, procurou-se mostrar que Minas Gerais é uma sociedade tão plural quanto qualquer outra do contexto contemporâneo: por mais que os setores dominantes tentem, não há como se aprisionar a identidade do mineiro em um estojo museológico.

Ainda que permaneça a divulgação apoiada na mineiridade, percebe-se que esta é um discurso, não uma verdade fatídica, uma vez que a produção cultural da capital, de forma geral, não a perpetua. O que ocorre é uma produção híbrida, exemplificada aqui pelos grupos Corpo e Galpão, que leva em conta as matrizes da cultura popular, do tradicional, com questões universais da contemporaneidade. Belo Horizonte se revela uma capital que é expressão da contemporaneidade, inclusive no que diz respeito às contradições do tempo atual: há na cidade uma incrível coexistência de temporalidades.

Por isso, ao mesmo tempo que a capital se mostra extremamente afiliada à tecnologia e às artes contemporâneas, é inegável a forte presença de uma herança

cultural, de matrizes culturais que dialogam com o passado interiorano. Essa característica comprova que a globalização não some com as peculiaridades específicas de uma sociedade, mas faz com que estas não sejam mais encontradas na sua origem.

A análise de algumas obras dos grupos Corpo e Galpão corrobora esta questão, tendo em vista que as trajetórias das companhias se deram (e ainda se dão) muito ligadas a Belo Horizonte. Caso a cidade configurasse um contexto tão pouco dinâmico, seria improvável a produção de estéticas e linguagens tão universais como as aqui analisadas. Uma vez que a hibridação não tem uma geração espontânea, no sentido de vir do nada, pode-se afirmar que a proposta híbrida dos trabalhos dos grupos Corpo e Galpão se torna pertinente a partir de um contexto também hibridizado: Belo Horizonte é moderna, sem ter feito tabula rasa do tradicional, possibilitando a coexistência de tempo passado e presente, refletida na produção cultural da capital mineira.

Ao fazer uso de elementos próprios do local, as companhias em questão conseguem promover uma relação íntima com o espectador mineiro; enquanto que ao se articular com questões universais, ampliam a possibilidade de comunicação, atingindo também públicos internacionais. O sucesso destes dois grupos não reside unicamente no fato de terem feito uso da identidade mineira como tema, mas também, e especialmente, pelo caráter universal de suas obras. Como se viu, a identificação cultural, uma das motivações que levam uma pessoa a consumir um produto cultural em detrimento a outro, não se reduz a uma identidade específica, pelo contrário.

Tendo em vista os processos globalizantes, os quais agem diretamente na construção e re-construção dessas estruturas, é cada vez mais difícil garantir a presença do público, ainda mais por meio de uma mineiridade restritiva. Nesse sentido, Rodrigo Pederneiras e Eduardo Moreira concordam que o sucesso do Corpo e do Galpão é consequência: o importante é manter-se aberto ao inesperado, não aceitar limitações externas, nem mesmo a de que são estandartes de uma identidade mineira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Junia; NOE, Márcia (Org.). **O Palco e a Rua: A Trajetória do Grupo Galpão**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. **Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BOGÉA, Inês (Org.). **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. São Paulo: Cosac Naify: 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo. “Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: o problema dos patrimônios culturais”, **Estudos históricos**, Rio de Janeiro: FGV, vol. I, nº2, 1988.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo**. 1997. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/neccso/downloadtextos.html>>. Acesso em: 13 jul. 2007.

_____. “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”. In: **Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade** – 10ª ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LEMOS, Anna Paula Soares. **Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino**. Rio de Janeiro. 132f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), UFRJ, Rio de Janeiro. 2007.

LIMA, Alceu Amoroso. **A voz de Minas – Ensaio da sociologia regional brasileira** – 4ª Ed – Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

MAIA, Rousiley C. M. “Identidades Coletivas: negociando novos sentidos, politizando as diferenças.” **Contracampo – Revista do mestrado em comunicação, imagem e informação- UFF**, Niterói, v.5, 2º semestre 2000.

NERCOLINI, Marildo José. **A construção cultural pelas metáforas: a MPB e o Rock Nacional argentino repensam as fronteiras globalizadas**. 354 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura), UFRJ: 2005.

ROCHA, Simone. **Identidade Regional, Produção e Recepção: a Mineiridade na televisão**, 2003. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/midiaerecepcao/textos/simone_rocha.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2007.

ROCHA, Everardo. **Mídia, cultura e comunicação. Revista Eletrônica Com Ciência**, 10 Jun 2008. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=36&id=427&tipo=1>>. Acesso em: 7 jul. 2008.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. – 1ª. Ed. – Belo Horizonte: UFMG; 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.