

crônos

ISSN 1962-5560

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFRN

v. 15 nº 1
jan/jun 2014



Dossiê
Culturas
populares
em movência

EDITORIAL

Luiz Assunção (UFRN)
Beliza Áurea de Mello (UFPB)

O Dossiê Culturas Populares em Movência é dedicado ao Mestre Tião Oleiro – Sebastião João da Rocha, 100 anos de vida, morador na zona rural do município de Ceará Mirim – RN, criador, brincante e responsável pelo grupo Congos de Guerra. Mestre Tião, ao recriar a brincadeira dos congos, na década de 1930, selecionando e incorporando novos elementos ao folguedo, propicia a continuidade de uma expressão da tradição, como também, no decorrer dos anos, conquista o reconhecimento de mestre na sua comunidade de vida e entre seus pares. O seu projeto de criação e manutenção do grupo Congos de Guerra, expressa a ideia central da proposta desse Dossiê, a de procurar destacar, no campo da reflexão sobre as culturas populares, a dimensão da dinâmica, do movimento. Da movência, como bem frisou o pensador Paul Zumthor. Movência que se traduz por encontro de presenças que se tocam, para se deslocarem depois, em processo de movimento nômade e transformação.

A memória e a tradição nas manifestações populares, oralizadas e escritas, se faz pela assimilação, permanência dos seus elementos em ação contínua e pela pluralidade de vozes, flexíveis, móveis, libertas, sempre em passagem, que se cruza em seu processo de elaboração social, possibilitando a constante atualização da tradição. Nesse sentido, a movência instaura um duplo dialogismo que se constrói interior a cada grupo social e exterior a ele, gerado por suas relações com os outros, que em última instância contribui para atar laços sociais, reforçar pertencimentos dos sujeitos aos grupos em que se situam. Mas também pode ter outro viés, o do esgarçamento dos elementos que conformam a tradição.

Ao focar a dimensão da movência nas culturas populares, estamos querendo compreender os diferentes processos sociais vividos pelos grupos populares nas sociedades contemporâneas: as tramas, os conflitos e as relações de poder constituídos; as táticas e as estratégias das produções simbólicas culturais tecidas pelos diferentes atores sociais. Esse complexo processo, nos leva a perguntar sobre as relações constituídas com a memória e a tradição; em que medida os diálogos e a movência da cultura nutre-as; como o duplo movimento de conter e resistir se situa em práticas concretas das culturas populares.

Essas questões, abarcando formas diferentes de compor a análise, estão presentes nos artigos que compõem o presente Dossiê. Os três primeiros têm como campo empírico o reisado e as brincadeiras de boi, demonstrando as várias formas de expressões da brincadeira e as diferentes questões enfrentadas pelos grupos promotores. O reisado de seu Milú, da comunidade Cipó de Baixo, município de Pedro II (Piauí), é pensado por Luciano de Melo e Sousa e Luiz Assunção, como processo social de um grupo específico, tecido numa dinâmica muito própria do grupo, em que os elementos da tradição, impregnados na brincadeira, vão expor as questões enfrentadas pelos brincantes frente às transformações vividas na permanência da brincadeira. As motivações para relacionar-se com diferentes atividades oferecidas pela modernidade e com aquelas mantidas pela tradição produz um contexto tenso e conflituoso. É visível a fragilidade dos laços de manutenção da brincadeira, cada vez mais reduzido a um grupo familiar, guardião da memória do reisado na comunidade.

A manifestação de Reis de Boi de São Mateus (Espírito Santo) destaca a hibridização do reisado enquanto manifestação dedicada à devoção aos Santos Reis e o folguedo do auto do boi, expondo, neste encontro, uma variedade de expressões, plasticidades, simbologias. O artigo de Gisele Lourençato Faleiros da Rocha procura, ainda, analisar as configurações dos grupos de Reis de Boi, espaços, cenários, temporalidades e visualidades.

O artigo “Samba de enredo e Toada de Boi-Bumbá”, escrito por Ricardo José de Oliveira Barbieri, apresenta outra possibilidade da movência da cultura, no caso o foco é a experiência dos compositores na cidade de Manaus (Amazonas), que se dedicam a fazer músicas para as escolas de samba e para os Bois de Parintins. Mas como mostra o autor, essa ligação não se faz apenas entre esses dois universos musicais, ela torna-se mais ampla, na medida em que existem relações constituídas entre as escolas de samba de Manaus e as do carnaval carioca. O trabalho propõe pensar as representações acerca do fazer artístico, articulando-as com as múltiplas construções de pertencimentos e identidades. Explora em particular o uso da categoria caboclo na composição das toadas de boi e dos sambas enredo das escolas de samba.

Neste dossiê o maracatu é inspiração para refletir sobre sociabilidades, religião, performances, espetáculo, liderança política. A trajetória de vida de Zé Gomes, principal liderança do Maracatu Indiano recifense nas décadas de 1960 e 1970, é tomada pelo pesquisador Ivaldo Marciano de França Lima, como fio para refletir sobre as estratégias adotadas pelo mestre e demais maracatuzeiros em busca de legitimidade e inserção social naquele contexto. Zé Gomes pode ser visto como sinônimo de empreendedor, dinamismo, liderança; promovia inovações em seu maracatu. São inúmeras as referências que constituem o seu sucesso e do grupo que dirigia. Ao optar e refletir sobre processos de constituição da memória, revela um cotidiano em que o grupo enfrenta conflitos, disputas políticas e formas de organização para manutenção de suas tradições e identidades.

O tema da circularidade entre festa, religiosidade e espetáculo é pensado por José Roberto Feitosa de Sena, na manifestação do Maracatu de Baque Solto do Recife. Se por um lado o artigo destaca o aspecto religioso, notadamente no momento de preparação para saída ao carnaval e a outros festejos, permeados de símbolos e significados característicos do campo religioso brasileiro, por outro, dedica-se a refletir conceitualmente sobre as relações constituídas entre festas populares, religiosidades plurais e espetacularização cultural na contemporaneidade.

As relações das culturas populares com o mercado, mídia e espetáculos ainda é um tema pouco explorado. Este será o centro da reflexão nos dois próximos artigos. “Puxe o fole sanfoneiro!”, de Jean Henrique Costa, lança o desafio de pensar a produção e o consumo do forró eletrônico no Rio Grande do Norte, indagando em que medida e como o forró eletrônico em foco no mercado musical serve para estabelecer e sustentar relações de dominação nos contextos sociais em que é produzido, transmitido e recebido. Para além das discussões sobre o mercado, o texto aponta para elaborações de um *ethos* de diversão, lazer e relações sociais.

O artigo “Mídia e globalização”, de Roberto Antônio de Souza e Silva, apresenta o maracatu e sua relação com a mídia sob a lógica dos grandes investimentos do capital, buscando demonstrar sua transformação e promoção de consumo com interesses transnacionais, em especial, as transformações das festas populares em espetáculo para a mídia.

“Eco das vozes zumthorianas nas mídias contemporâneas”, escrito por Gilvan de Melo Santos, último artigo apresentado no Dossiê sobre culturas populares em movência, evoca o pensamento do

medievalista suíço Paul Zumthor para pensar a ideia de *oralidade mediatizada* como um campo em que vozes transitam por diversas áreas do conhecimento, procurando ressaltar a evidência da voz e a composição de *novas oralidades* nesse processo.

O presente volume da Revista Cronos conta, ainda, com os tópicos denominados de artigos, entrevista, *poiesis* e resenhas. Os artigos e as resenhas encaminhados a Revista e aprovados para publicação se inserem no campo das humanidades, enfocando temáticas relacionadas à religião, sexualidade, filosofia, cultura, esporte e comunicação. Em relação à entrevista e ao tópico *poiesis*, procuramos manter, em seu conteúdo, uma aproximação com a temática do Dossiê, publicando uma entrevista realizada por Luiz Assunção com o Mestre Tião Oleiro – Sebastião João da Rocha, criador, brincante e dirigente do grupo Congos de Guerra, do município de Ceará Mirim – RN, a quem este Dossiê é dedicado, como enunciamos no início desta apresentação.

O tópico *Poiesis* apresenta em palavras, versos dos sons cantados por vaqueiros do sertão nordestino em seus aboios e cantos de trabalho. Fruto de uma pesquisa realizada por Maria Laura Maurício para sua tese de doutorado, os versos são organizados e analisados a partir de temáticas: morte, religião, terra, aboios metalinguísticos, entre outros. Em imagens, expressões e estéticas que habitam o movente campo das culturas populares, visitadas através das lentes e olhares plurais dos fotógrafos potiguares Alexandre Santos e José Correia.

Por último, gostaríamos de destacar que este Dossiê Culturas Populares em Movência é resultado da ação de um projeto coletivo envolvendo dois grupos de pesquisa: o Grupo de Estudos sobre Culturas Populares, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e, o Grupo de Pesquisa Memória e Imaginário das Vozes e Escrituras, da Universidade Federal da Paraíba.

A brincadeira do reisado na comunidade Cipó de Baixo (Pedro II, Piauí) e a dinâmica da tradição-modernidade

Luciano de Melo Sousa – UEPI

Luiz Assunção – UFRN

RESUMO:

Este artigo estuda a tradição do reisado na comunidade Cipó de Baixo, município piauiense de Pedro II. A leitura feita procura ressaltar a processualidade da brincadeira que navega entre a permanência e a transformação na modernidade. Buscou-se a construção cultural de uma trama de existência social cotidiana que analisa a brincadeira de Reis do Cipó, onde mudança e continuidade elaboram um enredo cultural com especificidades muito próprias. O estudo aponta para múltiplas direções nas transformações do reisado em um contexto marcado por um intenso processo de migração de seus atores, de crescentes vínculos com o mercado, modernização de suas existências sociais.

Palavras-chave: Reisado; Tradição; Identidade; Modernidade.

ABSTRACT:

This article studies the tradition of epiphany in the community of Cipó de Baixo, which belongs to the city of Pedro II, in the state of Piauí. Readings were made seeking to emphasize the processivity of the play that navigates between permanence and change in the modernity. We tried to the cultural construction of a web of everyday social existence that analyzes the game of Kings do Cipo, where change and continuity prepare a cultural plot with very specific characteristics. The study points to multiple directions in epiphany transformations in a context marked by an intense process of migration of its actors, of growing links with the market, modernization of their social lives.

Keywords: Epiphany; Tradition; Identity; Modernity.

Nossas reflexões partem de um estudo de caso sobre a tradição do reisado na comunidade rural Cipó de Baixo, no município de Pedro II, Piauí. Nosso esforço centrou-se na interpretação da tradição no contexto dinâmico e contraditório da modernidade, situando a brincadeira do Cipó no campo do dinamismo cultural, avaliando suas permanências e transformações. Para tanto, através de observação de campo e de entrevistas com os brincantes, apresentamos os atores e o mundo social onde estão inseridos bem como suas continuidades e mudanças. Por meio dessa compreensão geral, percorremos

a trama de *cipós* que vêm constituindo¹ a brincadeira do Cipó de Baixo, seus atores e suas comunidades. Neste sentido, tanto tomamos o universo social para compreender o que vem sendo a prática cultural do reisado, como também consideramos a totalidade da brincadeira para entender como vem comportando-se as pessoas da comunidade Cipó e comunidades circunvizinhas: tradição do reisado do Cipó e mundo social, do qual faz parte, são colocados como partes de uma totalidade em que relações são intercambiadas.

O grande cenário vivo desse *cipoal* de relações sociais é a modernidade capitalista. Ela ordena determinados parâmetros gerais que orientam novos padrões de sociabilidade nas localidades rurais de Pedro II com características ainda tradicionais. Nesse movimento contraditório, os agrupamentos sociais navegam entre o novo e tradições. Este mar social estável-instável também põe em movimento a tradição do reisado do Cipó. Nossa pesquisa persegue esta *cipoada* de relações sociais, movimentos e permanências. Escrevemos sobre os significados das coisas para os indivíduos que vivem em comunidades tradicionais em processo de transformação modernizadora. Paulatinamente, práticas, produtos e conceitos da modernidade invadem as comunidades rurais pondo em crise seus antigos sistemas de referência tradicional.

A modernidade sobrecarregou as sociedades com um sentido de unidade – o capitalismo, a democracia, o Estado, a educação nacional, a cultura capitalista, a arte moderna, a língua nacional etc. No universo cultural, o domínio da unidade hegemônica procurou domesticar as diferenças culturais sob as alcunhas de “cultura popular”, “folclore”, “cultura do povo”. A política de Estado unitário e hegemônico procurou capsular as diferenças culturais – localização, personagens, indumentárias, modos de ser e agir, periodicidades etc. – por meio de práticas disciplinares (FOUCAULT, 1990). Essa disciplina das “outras” culturas transformou a cultura que reproduz os valores hegemônicos da modernidade na cultura legítima, na cultura nacional.

Os brincantes de reisado do Cipó, como tantas outras experiências de identidade cultural, exercitam o que denominamos como liberdade cultural. Liberdade esta que não se confunde com “pureza” ou “isolamento cultural”. Em meio às trocas culturais acentuadas da globalização, os protagonistas daquelas experiências de identidade cultural fazem escolhas. Eles se autodenominam, definem suas prioridades, escolhem como e onde vão brincar, negociam patrocínios etc. Eles se movimentam entre resistências e mudanças, entre memórias e novas histórias, entre a vida e a morte, entre o certo e o incerto. Não há conceitos prontos ou importados; os sentidos apresentados por eles nascem de suas experiências e também dos conflitos entre seus protagonistas e tensões com o mundo externo.

Em tempos de economias desterritorializadas, de “poderes ‘desterritorializados’” (BECK, 2003, p. 44), de culturas desterritorializadas (GILROY, 2001), de “diálogos interculturais de direitos humanos” (SANTOS, 2000, p. 28), o que pensar sobre a *existência cultural*? O que significa viver experimentando certas referências culturais num universo de infinitas configurações culturais? O que dizer sobre pessoas que, ao tempo que estão vivendo práticas culturais hegemônicas da sociedade capitalista, também integram num campo de sociabilidade particular? O que representa esse “diálogo cultural” entre quadros simbólicos da hegemonia moderna e outros sistemas de auto-referência cultural?

¹ O emprego do gerúndio é um recurso linguístico para ressaltar o esforço de leitura processual que fazemos do reisado.

O REISADO E SUA DIVERSIDADE

Ao analisar trabalhos de alguns pesquisadores brasileiros (CASCUDO, 2001; BITTER, 2010; PASSARELLI, 2006; SILVA, 2010), podemos constatar o quanto são múltiplas as formas de ritual/festa/brincadeira do reisado. Na dissertação de mestrado de Paloma Sá de Castro Cornélio (2012), há uma reflexão relevante sobre a multiplicidade de compreensões sobre o reisado. Entre elas, destacamos a do pesquisador Oswald Barroso: “... um folguedo tradicional do ciclo natalino, que se estrutura na forma de um cortejo de brincantes, representando a peregrinação dos Reis Magos à Belém, e se desenvolve em autos, como uma rapsódia de cantos, danças e entremeses incluindo obrigatoriamente o episódio do Boi” (Barroso apud CORNÉLIO, 2012, p. 31-32). Contudo, Paloma Cornélio identifica que, em reisados do Maranhão, o boi não ocupa posição central no folguedo, tampouco há sua morte ao final: “... é o careta velho que morre e ressuscita no meio da brincadeira”. Por fim, opta por uma conceituação mais genérica e que abre margem para apreender a diversidade social das brincadeiras de Reis: “uma brincadeira do período natalino, com música, canto, coreografia e poesia”.

Assim compreendermos o reisado: um fenômeno cultural plural sujeito a várias configurações no território brasileiro. Tendo em vista esta premissa, procuramos estudar a brincadeira do reisado a partir de múltiplos *cipós* de sua configuração cultural. Faz parte de nossa orientação metodológica considerar as construções da cultura não somente como coisas estabelecidas como tal, mas que, apesar de seu caráter de permanência social, há trançados constantes de tensão histórica que os levam a distensões, movimentos ou paroxismos nas suas existências.

Em linhas gerais, o reisado do Cipó de Baixo é composto dos seguintes elementos: o “contrato” (acordo prévio entre o dono do reisado e os chefes de família que pretendem receber a folia de Reis em suas casas); o hino de Santo Reis (prólogo da brincadeira na porta da casa do contratante, denominado por todos como “capitão”, onde os brincantes conquistam a autorização para entrar na casa); diálogo entre o capitão e os caretas (jogo dialógico com brincadeiras e lodaças); baile com as damas (os caretas dançam com as “damas” – homens vestidos de mulheres – no centro do círculo formado pelo público); apresentação da burrinha (reprodução de um animal de carga arisco); brincadeira com o boi (momento principal da brincadeira onde o sistema de trocas entre o “capitão” e os brincantes é vivido de forma plena e performática – trocam-se diversão, poesia, brincadeiras cômicas por prendas que vão da cachaça ao dinheiro ou porções de feijão, milho, arroz ou farinha).

Certamente que estudar dinamismo cultural não é tarefa simples, ainda mais quando se procura considerar práticas associadas a tradições e memórias. Navegamos entre certa tradição do reisado e reminiscências dos atores dessa brincadeira sobre vivências em suas comunidades, suas relações com os colegas de “vadiagem”², as formas de brincar e as mudanças que a brincadeira vem vivendo. Ser brincante do reisado e manter-se na luta pela resistência da *vadiagem* é um processo tenso e repleto de contradições.

As falas desses atores sociais são os meios que tomamos para recontar a trama de muitas fibras onde se mesclam fios de tradição e fios de tempos que se movimentam no espaço do Cipó de Baixo e comunidades circunvizinhas.

Sobre o conceito tradição, o filósofo Gerd Bornheim esclarece o sentido da terminologia: “a palavra tradição vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa precipuamente entregar, designa o ato de

² “Vadiagem” é a expressão empregada pelos brincantes para definir o que fazem como brincantes do reisado.

passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração” (1997, p. 18). Raimundo Milú (“dono” do reisado do Cipó) é o grande responsável pela continuidade da passagem dessa prática cultural ano após ano, mas todos são corresponsáveis pela manutenção da tradição. É essa rede de solidariedade social entre amigos, parentes e amantes da brincadeira que sustenta a brincadeira do reisado.

Segundo Bornheim, as tradições emprestam aos agrupamentos sociais a garantia da permanência. Por meio de rituais e práticas costumeiras e recorrentes que as sociedades resistem ao tempo e mantem-se como unidade absoluta. Sem elas, a humanidade correria o risco da desagregação e da falta de unidade (1997, p. 21). Aquelas pessoas reunidas em terreiros de amigos e conhecidos estão ali para celebrar a continuidade da “totalidade do comportamento humano” que a faz ser o que são. Em outras palavras, estão garantindo a reprodução da vida cultural que oferece sentidos e laços de coletividade humana.

REISADO DO CIPÓ DE BAIXO E MODERNIDADE

Este tópico trata propriamente da interpretação do reisado como prática cultural que se movimenta entre a tradição e o novo: estas interações e movimentos dão-se no contexto da modernidade. Estes movimentos do reisado dialogam com as transformações vividas pelas comunidades do Cipó e vizinhas que, por sua vez, já fazem parte de uma conversação mais ampla com a modernidade. Por essa razão, a pesquisa que originou este artigo destacou seis dimensões ou cipós do reisado. O primeiro cipó é o da modernização: por meio deles procuramos dar conta de um contexto social mais geral no qual vem se desenvolvendo a brincadeira do Cipó. Em seguida, para complementar esse contexto social do reisado tramamos o cipó das trocas familiares e comunitárias: situamos o universo familiar e comunitário fundamental para a continuidade da brincadeira. O terceiro é o cipó da masculinidade: busca tecer o forte enquadramento de gênero que perpassa o reisado do Cipó. Já o quarto cipó compreende a tradição reinventada (a particularidade da tradição do reisado do Cipó e sua processual transformação). Intimamente associado com este último há o cipó dos conflitos entre gerações: por meio dele percorremos as tramas das diferenças entre as gerações e como elas interferem no dinamismo do reisado. Por fim, urdimos o sexto e último cipó de nossa trama explicativa: o cipó do espetáculo teatral (tratamos a especificidade de seu caráter de auto performático). Neste artigo, deteremos no cipó da modernização.

A imagem de *cipós* foi tecida para destacarmos o caráter contraditório e dinâmico de toda prática cultural: ao tempo que procura constituir-se com forma e consistência próprias, toda prática cultural vive movimentos de superação de antigas fórmulas e aparecimento de novos formatos. De modo semelhante a Daniel Bitter, “... não é sobre folias de reis e seus objetos rigidamente delimitados no tempo e no espaço que trata este estudo, mas sim sobre seus múltiplos ‘enquadramentos’³” (BITTER, 2010, p. 13). À medida que contextualizamos socialmente características do reisado do Cipó e os desenhos que constroem por suas relações com o mundo a sua volta, tecemos o trançado dos *cipós* da brincadeira que vai além da folia em si: os *cipós* urdem a dinâmica social da qual faz parte o reisado da comunidade Cipó de Baixo.

Como painel de fundo, situamos a brincadeira do Cipó na trama geral da contemporaneidade: o universo múltiplo, contraditório e desafiador da modernidade. O historiador inglês Stuart Hall destaca a

³ Termo tomado de Valério Valeri.

proposição de K. Robins sobre identidades culturais que gravitam entre a “tradição” – a reafirmação do permanente – e a “tradução” – as trocas com as muitas referências culturais que circulam num mundo globalizado (HALL, 2006, p. 87-89). Ao percorrermos alguns *cipós* do reisado aspiramos lançar luzes sobre o processo dinâmico experimentado também por qualquer prática cultural na modernidade: desejamos principiar certa urdidura das permanências, movimentos e contradições das práticas culturais na modernidade.

A associação entre a modernidade e o complexo processo de transformação das referências culturais de sociedades e comunidades é uma constante na literatura das ciências humanas. A historiadora Lucilia Delgado assim se manifesta:

O mundo moderno, caracterizado por uma temporalidade frenética e em permanente transformação, vive um processo de desenraizamento. A memória tenta a perder sua função de entrecruzamento de múltiplos tempos. À História, conquanto processo cognitivo, do qual o homem é o principal sujeito, cabe recuperar os lastros dessa dinâmica temporal, fazendo do próprio homem sujeito reconhecedor de suas identidades, por meio de sua integração na dinâmica sincrônica da vida em coletividade (DELGADO, 2006, p. 51).

Uma temporalidade acelerada e múltipla que reflete as diversas trajetórias percorridas pelos agrupamentos e sociedades modernas é um forte sinalizador desse processo de desenraizamento de sentidos (GIDDENS, 2002). Novas tecnologias, saberes múltiplos, comportamentos plurais, demandas políticas diversificadas, reinvenção permanente da economia, multiplicação dos direitos humanos, os movimentos ambientais, todos esses e tantos outros processos sociais e históricos têm levado a humanidade a uma continuada e acelerada transformação.

Como os brincantes e admiradores do reisado do Cipó, do município de Pedro II, experimentam a sua vivência nesse tempo de fragmentos, subjetividades, individualismos, competitividade, proliferação de saberes e crise de tradições? Se não entendem os sentidos desses conceitos, eles compreendem que necessitam continuar “vadiando”. Afinal de contas, suas histórias de vida, de algum modo, estão refletidas nas memórias da brincadeira. Do mesmo modo, aquele mundo que gerou o reisado do Cipó está mudando. O mundo que os constituiu vem se transformando e criando novos modos de ser e pensar. Nessas comunidades rurais⁴ em movimento muitos caminhos dos brincantes se fecham assim como os terreiros que outrora vadiavam. Nesse campo de tensões, estranhamentos e continuidades, os caretas “mandam” seus passarinhos (burrinha e boi) em estado de alerta: já não há muitos “capitães” a quem pedir seus agrados e contar suas lodaças. Aquele mundo de vadiagem, cantigas, cachaça, esperteza, troca de graças e solidariedade comunitária conflita com novos modos de ser onde o trabalho assalariado, a escrita, indústria cultural, competição, qualificação, obediência disciplinar e status econômico destacam-se como padrões reguladores de comportamentos.

⁴ Phillippe Robert explica que “durante a maior parte da história das sociedades humanas, as relações sociais têm se mantido firmemente concentradas nos domínios da proximidade” (apud BAUMAN, 2005, p. 24). É nesse universo da proximidade espacial que se desenvolvem as relações sociais que constroem a brincadeira do reisado e lhe garantem essa prerrogativa comunitária e familiar.

A modernidade, pode-se dizer, rompe o referencial protetor da pequena comunidade e da tradição, substituindo-as por organizações muito maiores e impessoais. O indivíduo se sente privado e só num mundo em que lhe falta o apoio psicológico e o sentido de segurança oferecidos em ambientes mais tradicionais” (GIDDENS, 2002, p. 38).

Como contar a história desses sujeitos espertos, vigorosos, solidários, engraçados e debochadamente desapegados? Como manter essa tradição de trocas, laços sociais que se renovam a cada ano, festas familiares e comunitárias sem mediação monetária, poesias que são passadas de geração para geração sem direitos autorais e sem crítica estética, encontros de amigos e compadres criados juntos e repletos de causos a serem lembrados, piadas gratuitas e gargalhadas entre pessoas amigas, comunicação fluida entre “tempos” distintos, liberdades de falas e fanfarrices, brincadeiras com passarinhos ariscos, espertos e assombrosos, língua oral irreverente e alheia a formalismos? E como continuar fazendo dessa tradição fato social significativo para comunidades e indivíduos que convivem cotidianamente com as inovações da modernidade?

Tomar esse movimento de contínua “construção cultural” (TASSINARI, 2003) foi nossa meta na pesquisa realizada. Por essa razão, a escolha pela festa do reisado propiciou margens para escrevermos sobre esse dinamismo cultural particular. Como bem ressalta Antonella Tassinari, “os estudos sobre rituais vêm recentemente substituindo o tom clássico atento para a manutenção da ordem social por abordagens que focalizam a mudança e a transformação” (2003, p. 42). Segundo a antropóloga brasileira, “um aspecto comum aos estudos sobre festas e rituais diz respeito à importância destes para o estabelecimento de um padrão de sociabilidade e para sua transformação” (TASSINARI, 2003, p. 41).

Certamente que esse mar de movimentos passa necessariamente pela vivência de conflitos sociais. As identidades culturais existem em meio a tensões culturais. Na construção de suas identidades, os brincantes do Cipó são marcados pelas experiências vividas, compartilhadas em processos de permanente aprendizagem pela oralidade e memória. A família de seu Raimundo e os amantes do reisado do Cipó possuem somente a fala como instrumento de representação e registro de suas passagens no tempo. A narração de sua vivência temporal encontra base numa língua dominada – a oral. São suas memórias, diálogos, lodaças e jogos de palavras com os capitães e plateias que lhes anunciam ao mundo⁵.

Paul Zumthor ressalta esse caráter criativo da tradição oral como “memória viva” de um grupo:

as culturas africanas, culturas do verbo, com tradições orais de riqueza incomparável, rejeitam tudo que quebra o ritmo da voz viva (...). Na palavra tem origem o poder do chefe e da política, do camponês e da semente. O artesão que modela um objeto, pronuncia (e, muitas vezes, canta) as palavras, fecundando seu ato (...) a palavra proferida pela Voz cria o que diz. Ela é justamente aquilo que chamamos poesia (ZUMTHOR, 1997, p. 65-66).

⁵ Benedetto Vecchi (2005) destaca que “... muitos dos envolvidos nos estudos pós-coloniais enfatizam que o recurso à identidade deveria ser considerado um processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história” (p. 13). As identidades expressam visões de mundo de grupos e comunidades sobre suas vivências e contradições.

São suas memórias, lodaças e a performance social que mantêm viva sua “Voz”: uma “poesia” criadora de um sentido profundo de sociabilidade que persiste apesar dos movimentos contrários. O reisado cumpre o papel de ser um “atrator cultural”:

... é tarefa do toré desempenhar o papel de um poderoso “atrator cultural” (...) que sintetiza, reflete e expressa princípios estruturantes de sociabilidade ao colocar em homologia as relações dos mestres e mestras com os *Encantado* – elementos de uma cosmologia regional – e as relações de trocas que as famílias tumbalalá mantiveram com grupos indígenas da região do submédio São Francisco e vêm mantendo agora com demais agentes de uma rede de apoio (ANDRADE, 2008, pp. 48-49).

Assim como Ugo Andrade, que analisa as redes de troca entre os índios tumbalalá e demais grupos externos, identifica no ritual do “toré” essa força articuladora da sociabilidade tumbalalá, acreditamos que o movimento do reisado preserva e reforça padrões de sociabilidade tradicionais às pessoas de comunidades rurais do interior de Pedro II, ou, nas palavras de Bauman (2005), realimentam o “poder aglutinador das vizinhanças” (BAUMAN, 2005, p. 24). Brincantes e amantes do reisado renovam certas crenças, laços sociais, costumes e valores ano após ano: o movimento do reisado tem grande responsabilidade sobre o reaquecimento desse mar de sociabilidade comunitária.

É desse modo que estamos compreendendo o processo de identidade dos brincantes e apreciadores do reisado: não se trata de um sistema estruturado e unificado tampouco organizado num aparato de ideais, princípios e lutas políticas. Compreende um processo complexo de reconhecimento social que passa por atitudes, relações, memórias e ações que se dão espontaneamente por uma parte dos brincantes e amantes do reisado. Sua natureza é amorfa e aparentemente desproposita, pois, na falta de uma organização racional, eles se articulam por meio de relações de amizade e parentesco, pelos encontros de festas e brincadeiras e pela reprodução de suas memórias de vida.

Num mundo relativamente alheio à escrita e aos processos organizacionais da política moderna, os brincantes e amantes da brincadeira não se apresentam como um todo homogêneo que resiste ao mundo que desconsidera ou desvaloriza seus sentimentos, atitudes e ações. Mesmo por que grande parte da desvalorização da brincadeira e do conjunto de relações, comportamentos e valores que a alimentam encontra-se no interior de suas próprias comunidades e famílias. São os jovens que vão e voltam de São Paulo; os filhos e filhas que passam a relacionar-se com outros mundos por meio da tv e da escola; as novas formas de lazer e entretenimento que se espalham pelas comunidades; novos costumes e valores adotados pelas famílias; a disseminação de uma espécie de individualismo que reduz os terreiros de solidariedade e interação social, e, por outro lado, amplia as margens de privacidade e intimidade; a progressiva relevância do papel-moeda nas relações econômicas e sociais⁶; o desenvolvi-

⁶ Sem querer apontar uma explicação final sobre essas transformações no interior das comunidades rurais recordo o que o historiador Stuart Hall afirma sobre os processos de mediação cultural globalizados, ou, como ele denomina, homogeneização cultural (HALL, 2006, p. 76): “quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mas as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’” (HALL, 2006, p. 75).

mento de políticas públicas pautadas no “toma lá dá cá” etc. A modernidade aporta nas comunidades rurais de Pedro II internamente e, por essa razão, sutilmente. Imiscui-se no meio das relações, atitudes, expectativas, sentimentos e ideias das pessoas. Não invade, mas se incorpora pouco a pouco no cotidiano das comunidades.

Os brincantes e amantes do reisado percebem, ora mais claramente, ora menos, essas pequenas mudanças multiplicarem-se e acomodarem-se ao cotidiano da vida de todos. São essas mudanças que recusam certos modos de viver tradicional das comunidades (entre eles, o reisado). Eles não resistem somente para manter a brincadeira, mas para preservar certos comportamentos, valores e relações que aqueciam e ainda continuam a aquecer certo modo a vida daqueles homens e mulheres. Como um fato recente e nunca experimentado, eles percebem a proliferação de questionamentos sobre algo que, até pouco tempo era tratado como natural: brincar o reisado, assim como participar dos festejos, novenas e leilões das comunidades eram movimentos inquestionáveis. Perguntar-se sobre o que são, que caminhos estão trilhando, quais os futuros para suas comunidades, entre outras questões, são fatos recentes em suas trajetórias como comunidades rurais. Por essa razão o fenômeno da identidade forma-se em seu interior: num mundo até então tomado como natural não havia espaço para questionamentos sobre o que são, o que os particulariza ou por que outros mundos recusam seus modos de ser. “Sua forma de estar no mundo eliminava da questão da ‘identidade’ o significado tornado óbvio por outros modos de vida – modos que nossos usos linguísticos nos estimulam a chamar de ‘modernos’” (BAUMAN, 2005, p. 25 e 26). São nesses trajetos de ir e vir, de encontrar-se e desencontrar-se que navega o processo de construção dessa identidade cultural dos amantes do reisado da comunidade do Cipó de Baixo. Uma odisseia sem bússolas ou cartas capazes de apontar direções acertadas como muitas outras odisseias de identidade⁷.

No cipó da modernização, percebemos os elementos mais representativos desse processo que movimentam a tradição do reisado. É no diálogo com a modernidade que os brincantes e amantes do movimento vêm sendo pressionados a realizar mudanças necessárias a sua sobrevivência (não somente do próprio reisado, mas de sua rede de sociabilidade). Não é simplesmente um modismo ou inconsistência da brincadeira. Como metáfora da realidade, talvez fosse mais adequado afirmar cipós da modernidade pois a rede de mediação da tradição com o moderno estende-se em todas as direções da brincadeira. Ao escolhermos o uso do singular deve-se ao fato do plural abrir margem à expectativa de haver cipós variados com o mesmo caráter de moderno. Então, quando nos referimos a este cipó em particular entendemos que o mesmo se comporta como uma *cipoada* – um sistema de cipós que se estendem por todas as dimensões dessa grande trama que é o reisado.

E que *cipoada* é essa? Acreditamos que há múltiplos direcionamentos nas transformações do reisado que é sugestionado pelo próprio processo de modernização capitalista: individualização, mercadorização, planificação e folclorização das diferenças.

Por individualização compreendemos o crescimento dos interesses individuais dentro daquela brincadeira tradicional onde os determinismos coletivos eram dominantes. Segundo Francisco Milú (filho do “dono” do reisado Raimundo Milú, 2009), “geralmente, meu pai paga quinze reais por noite prum careta, pra uma dama. Por exemplo, quem é de fora, vem pra brincadeira, mas se não ganhar ele num brinca”. Hoje o interesse pecuniário, para alguns brincantes, sobrepõe-se ao velho interesse de vadiar. As damas, a burra, os músicos (sanfoneiro, pandeirista e tocador de triângulo), todos eles

⁷ Como bem compreende Zygmunt Bauman, “as ‘identidades’ flutuam no ar” (BAUMAN, 2005, p. 19).

brincam e continuam apreciando a brincadeira, mas também esperam, pelo “serviço” bem feito, uma remuneração. O simples ato de vadiar por vadiar, ou o fato de participar daquele movimento coletivo, ou demonstrar sagacidade e capacidade de produzir graça, ou brincar com os amigos, todos esses elementos, para alguns deles, não são suficientes para motivá-los o suficiente para as jornadas de pândegas noturnas.

Nesse mesmo sentido, os brincantes que fazem as damas e caretas querem saber de antemão quanto vão ganhar. Como exposto por Conceição Milú (filha de Raimundo Milú, 2009): “nas casas que tem pouca gente, eles não querem brincar. Por quê? Porque eles acham que não vão lucrar muito, não vão ganhar muito dinheiro. Aí eles só querem brincar aqui no dia da festa porque tá lotado, aí eles acham que vão encher o bolso. Sai botando o lenço em todo mundo, em todo mundo”. A recompensa financeira ganha importância maior que nos tempos pretéritos onde a brincadeira em si valia todo sacrifício: saía-se no final da tarde e somente chegava na madrugada do outro dia ou já pela manhã (dependia da distância da comunidade). Em tempos pretéritos não havia transporte: todos iam a pé. Recebiam convites de comunidades mais distantes e mesmo assim se lançavam naquela jornada. Iam pelo sabor da brincadeira e do sempre surpreendente que era toda empreitada: desde o acolhimento da família do capitão, passando pelas brincadeiras de seus convidados às surpresas e novidades experimentadas. No ato de brincar o reisado também era oportunidade para encontrar conhecidos e viver aqueles momentos de acolhimentos e trocas.

O prazer de vadiar, de reunir-se com aquela turma de amigos, parentes e compadres já não se sobrepõe ao interesse pecuniário para alguns dos brincantes: esta é uma das direções do movimento da modernização das comunidades rurais e da própria folia de Reis. De modo diferente do passado, os interesses de vadiar e receber alguma pecúnia equilibram-se numa tensa gangorra. É por essa razão que Francisco Milú (2009) afirma:

Por que o reisado hoje tá oitenta por cento de dentro da família de meu pai? Por quê? Porque se é só nós irmãos, Luciano, nós vamos brincar na sua casa ou na casa da pessoa, tanto faz nós ganhar como nós não ganhar: está dentro da família. Se você pagar quinze reais pra uma pessoa vim tocar sanfona, quinze reais prum careta vim de fora, quinze reais pra quatro dama... são noventa reais, né? Quinze reais prum trianguista, quinze reais prum pandeirista. São cento e vinte reais. Então, com fora boi, fora burra, fora o resto dos careta, fora o resto dos componente. Então, qualé a sua despesa por noite?

Esse caráter familiar e comunitário do reisado é uma espécie de liga capaz de aglutinar e motivar as pessoas. Mas, por outro lado, “a festa da brincadeira do reisado é pra gente pedir dinheiro” (Antônio João, careta e cunhado de Raimundo Milú, 2010). No entanto, esta festa não gira em torno do dinheiro. Nem no pretérito nem no presente. O dinheiro é o elemento mais aparente: trata-se de uma representação material que personifica a vontade de brincar, o apreço pela reunião de parentes e amigos, o divertimento jocoso, o “movimento” que quebra a rotina cotidiana, a valorização da esperteza pela manipulação das palavras etc. O que vem alterando é a relevância da troca fiduciária para os brincantes.

Aqueles distantes do círculo familiar do dono do reisado não brincam se não obtiverem, além da troça e da farra, a recompensa financeira.

Contudo, para seu Raimundo Milú e seus parentes mais próximos (principalmente, para o patriarca), a farra, a graça, os encontros, a pândega possuem um valor per si. Se o dinheiro é relevante, é por ser necessário para reunir os demais brincantes e o transporte de todos. Mas os familiares do brincante Milú satisfazem-se com a realização da brincadeira. Conceição Milú bem esclarece essa relação dos brincantes com o dinheiro ao explicar o que é feito com o recurso da “festa dançante” feita na noite de Santo Reis com uma banda de forró profissional:

Como eu cresci nesse ambiente de meu pai fazer três, quatro festa por ano, aí, pra mim, dinheiro tanto faz como tanto fez, aí... Aqui, o dinheiro que a gente ganha é mais só pra pagar assim as despesa da festa, às vezes, também, meu pai precisa, quando termina, a gente pega o dinheiro arrecadado todim aí dá pra ele comprar algum animal, uma cabra, um porco, essas coisa assim, sabe? O dinheiro mesmo da festa de Reis assim a gente num fica quase nada pra gente não. A gente dá mais pro pai, pra mãe, pra comprar assim de material pra casa...

A “festa dançante”, feita após a folia de matança do boi no último dia de brincadeira, tem por fim cobrir as despesas da própria festa como também os custos com a brincadeira de Reis. Entre os filhos, genros e noras de seu Raimundo Milú, o dinheiro tem a finalidade tão somente de garantir a cobertura das necessidades da família e da própria brincadeira. Assegurado o bem-estar do núcleo familiar, os brincantes satisfazem-se. Nesse padrão particular de valores e comportamentos, a realização de seus prazeres e alegrias é essencial. Não quer dizer que seu Milú seja um homem extravagante ou que não reconheça o valor da compensação financeira. Como um comerciante que é na comunidade, certamente sabe sobre a necessidade do dinheiro para garantir sua sobrevivência e de seus dependentes.

Para esse homem de “movimento”, a vida gira também em torno de outras necessidades onde o dinheiro é um meio ou instrumento, mas jamais o fim. O dinheiro faz parte de tramas diferenciadas da vida de seu Milú. Tanto serve para garantir sua sobrevivência e de seus entes mais próximos, como também esse fio faz parte de outras urdiduras. E certamente deve fazer parte de outras tramas de sua vida que não foram levantadas na pesquisa.

O valioso em nossa interpretação é considerar o fato de que novos arranjos significativos são construídos em torno do dinheiro para o seu Raimundo Milú e para a brincadeira do reisado do Cipó de Baixo. As mudanças ocorridas nas comunidades rurais com a proliferação de benefícios sociais (previdência social e bolsa-família) ou com o pecúlio proveniente de São Paulo e outras metrópoles que, por um lado, contribuíram com a melhoria da qualidade de vida daquelas pessoas, por outro lado, ampliou a relevância da figura monetária como meio de sobrevivência e mediação social e seu próprio valor simbólico passa a ter significados mais relevantes para as pessoas e suas relações. Verificamos transformações no padrão das construções das residências (casas maiores, algumas substituem o velho tijolo de adobe pelo tijolo cerâmico de furo, incorporam a cerâmica como revestimento de piso, janelas e portas de ferro, banheiros no interior da casa com sistema de fossa séptica, cozinhas com pias e sistema de

água encanada), a motocicleta é incorporada como principal meio de transporte, na culinária há uma progressiva incorporação do galetto (frango criado em granjas), suas despensas passam a armazenar, além do café, açúcar e produtos de higiene pessoal e limpeza doméstica, mantimentos como arroz e feijão (antigamente frutos exclusivos da atividade agrícola de subsistência), o vestuário incorpora as roupas industrializadas e mais consoantes com a indústria da moda, multiplicação de clubes que oferecem “shows” com bandas e cantores de forró, proliferação da cerveja como bebida preferida. Todas essas transformações estão diretamente associadas à proeminência da figura monetária na vida das populações rurais de Pedro II.

Se uma parte dos brincantes passa a valorizar sobremaneira a recompensa financeira, a plateia que participa do movimento também muda. Sua mão já não é tão afeita a trocar divertimento por moedas. Seu Antônio João (2010) bem descreve essas mudanças na postura do público:

Aí é tão tal que você vê gente que tá ali, ele já sabe que a gente só vai pedir dinheiro na hora do boi. Quando os careta tão brincando por ali, aí fica aquele tanto de gente. Na hora que eles verem o boi chegar, dizem: vão já pedir dinheiro. Aí quem não tá com uma moedazinha no bolso e não quer dar uma cédula de papel, aí já vai se retirando. Aí diz: não, eu vou cair fora porque eles vão já chegar em mim (ri) (...) Por exemplo, vem dois companheiros. Aí tem um que quer e o outro não quer. Rapaz, vambora espiar. Aí o outro diz: não, eu lá vou dar meu dinheiro pra careta. Aí, aquele que quer assistir, vem e diz: olha, fulano de tal tá lá acolá, chama pelo nome dele. Aí ele vem na hora (ri). A gente chama e ele vem.

Certamente que no passado havia essa resistência até porque todos sabem que o careta está lá “pra pedir”. Por essa razão, dificultavam e faziam troças com os lenços dos caretas. Mas o careta Antônio João ressalta o fato de que, no presente, as pessoas resistem muito mais a recompensar os autores da brincadeira. Segundo ele, assim como diminuiu o interesse pela festa, também aqueles que ali se juntam já não estão tão motivados a participar daquele jogo de trocas comunitárias: uma graça por uma moeda.

Defendemos que a figura do dinheiro passa por novas significações. Entre elas, a ideia de despende moeda somente com aquilo que tem “valor”: a graça do brincante faz parte de uma tradição, é algo provindo do terreiro de um parente ou amigo; logo, não figura como um bem com mensuração monetária. Na cultura capitalista há taxionomias e representações sobre o que é um objeto ou serviço digno de valorização monetária. Principalmente para os jovens, mais afeitos aos valores da sociedade capitalista, aquelas velhas brincadeiras não podem ser enquadradas em algum sistema de troca mediada pelo papel-moeda.

Se algumas pessoas já chegaram a temer o boi por medo ou por ele ser mais bravio do que o da atualidade e, por essa razão, mantinham-se distantes, atualmente, ocorre diferentemente. Não há temor algum por parte da plateia (a não ser por algumas crianças menores). O que gera resistência para se aproximar, por parte de alguns espectadores, é o risco de se ver obrigado a abrir mão de sua pecúnia. O público de hoje também se posiciona como mais apegado ao metal que traz no seu bolso. Acima da

tradição coletiva que apela para a troca da graça por uma moeda, sobrepõe-se o interesse individual de guardar o metal acumulado.

Por outro lado, o depoimento do brincante Antônio João destaca outro fio da trama cultural do reisado: “olha, fulano de tal tá lá acolá, chama pelo nome dele”. Essa vinculação social faz seu companheiro, apesar de não desejar contribuir com as graças dos brincantes, aproximar-se da roda do reisado. Esta roda ainda se mantém, pois as pessoas que a fazem possuem outras vinculações sociais: parentesco, amizade, compadrio, companheirismo. Esta roda se alimenta dessas cirandas sociais que aproximam e fazem aquelas pessoas se reconhecerem como parte de algo comum. Umas pessoas mais, outras menos, elas sabem que fazem parte de uma trama social que as une como partes de um todo. Se os novos valores dados ao papel-moeda levam-nos a avaliar melhor se devem ou não retribuir o “serviço” dos brincantes, a compreensão de um determinado pertencimento comunitário contribui para engrossar a grande roda do reisado.

De modo semelhante, essa postura assumida pela população juvenil também é identificada na figura dos capitães:

Até quatro casa ainda chegou época de brincar. Hoje, arruma uma na marra, como se diz. Ainda é assim: o dono da casa ainda diz: *oh, vão lá pra casa e eu não vou garantir nada não, mas se ajuntar muita gente vocês faze alguma coisa, arrecada um dinheirozim.* (...) Na época do passado não. Na época do passado o dono da casa quem se comprometia: *olha, vá lá pra casa que tem isso assim, assim.* A gente ia, como tinha um senhor, por nome de Luiz Penha, ali nas Contenda, que fica ali ... atrás de Pedro II. A gente ia pra lá umas vinte ou trinta pessoas de a pés. Aí, saía daqui meio-dia, que era longe. Quando chegava lá era janta pra todo mundo. Todo mundo jantava e a gente brincava até ... Lá eram duas casas que, que eles recebiam o reisado: era ele e outro vizim assim (...) Quando terminava, ia pra casa do outro. Lá, ele já tava também com outra merenda pra, depois da brincadeira, oferecer pro povo (Antônio João, 2010).

O apego individual de acumular, acompanhado da vontade de não desperdiçar ou de não perder a riqueza entesourada, transforma-se numa forte parceira de muitos habitantes da zona rural de Pedro II. Não que a brincadeira do reisado possa ser lida como uma festa de esbanjamento, mas pressupõe um sistema de trocas. “A pessoa que tinha condição dava um bode, dava uma leitoa, dava um capão, davam uma quarta de farinha, dava arroz, dava... tudo dava. Até milho eles davam pra... Eles diziam que não tinha a burra, eu vou dar milho (ri) pra tu dar à burra... (ri)” (seu Chicó, vizinho de Raimundo Milú e ex-brincante, 2010). O importante, segundo o velho brincante, era retribuir pela brincadeira feita em seu terreno.

Motivado por essas mudanças, a brincadeira vem, pouco a pouco, estabelecendo relações com o mercado. A iniciante e paulatina mercadorização dialoga com a lógica dominante de acumulação de riquezas na sociedade capitalista. Não somente bens propriamente ditos, mas criações estéticas e culturais submetem-se ao movimento mercadológico. Se, outrora, era uma festa de poucas famílias,

a mesma cria possibilidades para ser realizada em clubes com cobrança de “entradas” ou em escolas com o respectivo pagamento do cachê. Nesses locais, é cobrada certa quantia de dinheiro para entrar e participar da festa. Há também uma negociação entre o dono do clube e o dono do reisado sobre os valores da brincadeira. Geralmente, Raimundo Milú procura ficar com o valor da “portaria” mais “a ajuda do Santos Reis por fora” (é costume que toda família que recebe a brincadeira do reisado em sua casa contribua com uma certa retribuição, seja em dinheiro, seja em mantimentos).

Ainda sobre as brincadeiras dentro de um clube é importante frisar algumas peculiaridades. Uma delas diz respeito ao fato de que os caretas ou as damas não jogam lenço nos ombros dos frequentadores. As moedas que seriam dadas como prendas para os caretas ou damas por aqueles que assistem à brincadeira equivaleriam à parcela do valor tirado na bilheteria que cada um deles receberia após a brincadeira. Explicam que a brincadeira de jogar o lenço seria um “incômodo” para aqueles que estariam no clube para se divertir. Assim, o caráter interativo e comunitário da brincadeira, nos clubes, se dilui. Neles, a brincadeira transforma-se tão somente em espetáculo a ser apreciado.

Por outro lado, os brincantes mais jovens priorizam a recompensa financeira ao antigo brincar por brincar: “Olha, pra falar a verdade, uma parte de gente daqui é animado pra brincar, mas só vai animado pra ganhar, não é pra brincar, é pra ganhar” (Milú, 2009). O brincante passa a prestar um serviço para o dono do reisado como se fizesse uma “diária” de trabalho para o mesmo. A própria retribuição pecuniária já passou a ser tratada como uma espécie de diária.

Aquilo que antes era pleno de sentido para os que a criavam e recriavam todo ano, começa a ser tomado também como a “cultura”, a “tradição”, o “folclore”. De algo complexo e pleno de significados passa a ser, em algumas situações, um “número folclórico” neste cipó da mercantilização. Como espetáculo-mercadoria, ganha um novo sentido. Não que os antigos sentidos deixem de existir, mas, passam a conviver com a sobreposição da mercadorização da brincadeira: os brincantes querem saber de antemão quanto ganharão por cada noite; os possíveis “capitães” passam a separar o antigo sentido de brincadeira comunitária daquele custo financeiro que se vê obrigado a ter ao trazer o reisado para sua casa; a brincadeira pode transformar-se num grande “prejuízo” para o dono do reisado e sua família. A brincadeira, paulatinamente, vem se transformando também num “serviço” cultural e que, como todo serviço, implica em custos a serem pagos.

Numa sociedade onde quase tudo possui um valor monetário e o tempo das pessoas está voltado sobremaneira para a criação de valores, o planejamento passa a ser uma necessidade primária para evitar desperdícios e alcançar os melhores resultados com o mínimo de esforços e recursos. A brincadeira do reisado complexifica-se mais ainda, pois tem que incorporar essa lógica do planejamento. Não significa que anteriormente dispensasse alguma espécie de sistematização das atividades envolvidas, mas, na atualidade, sem planejamento estratégico a brincadeira corre o risco de se extinguir. Um planejamento que não diz respeito somente aos seus custos, mas considera também a relação entre os brincantes e a plateia como também entre o dono da brincadeira e os donos das casas onde ocorre o movimento: evita-se incomodar a plateia com o truque do lenço, por exemplo.

Somos nós que pagamos. Por exemplo, o carro da Lagoa do Sucuruju (comunidade vizinha ao Cipó de Baixo) vem por vinte reais. Então, quando chega aqui, independente se ele traz uma ou duas pessoas. Se ele também não trazer

ninguém, a gente não falou com ele, tem que pagar os vinte reais (Conceição Milú, parêntese nosso, 2009).

A festa dançante, realizada no dia cinco ou seis de janeiro⁸, tem transporte gratuito oferecido pela família de seu Milú; já para a festa de Santo Reis à tarde no terreiro não se disponibiliza esse transporte. A necessidade de contratar transporte, publicidade bem como planejar outros elementos que fazem parte do dia mais importante das brincadeiras de reisado, o dia de Santo Reis, transforma o antigo movimento num grande evento repleto de riscos e possibilidades⁹.

Como bem frisa Francisco Milú, tanto os capitães como as pessoas que vão assistir ao reisado estão contribuindo cada vez menos com a brincadeira. Logo, a “festa dançante” deve cobrir os gastos feitos durante o período de Reis. Para tanto, a mesma deve possuir um bom planejamento, pois é o mesmo que contribui para diminuir os custos e alcançar um público maior para a “festa dançante”.

Contudo, esse processo de planificação não ocorre tranquilamente. Ideias diferentes acerca do que deve fazer parte da festa levam a desentendimentos entre o dono do reisado e Francisco Milú. Para este, o pai “não sabe administrar” financeiramente todo o movimento do reisado juntamente com a festa dançante da última noite. Milú sempre organizou festas e leilões. Contudo, os filhos percebem que as festas de hoje já não podem ocorrer como aconteciam os movimentos passados. As pessoas querem mais conforto, oferta de serviços e produtos variados e estão dispostas a pagar. Como bem pontua seu Antônio João, “hoje em dia, o dinheiro tá mais fácil, mas aí o pessoal mais novo só são animado mermo é com folia de... só querem é dançar, é tomar nos bar. E aí o reisado tá fracassando”. Ao afirmar que as gerações mais novas querem “dançar”, “tomar nos bar”, o cunhado de seu Raimundo lembra que elas buscam e podem pagar por bebidas mais caras que a velha cachaça (como a cerveja), esperam usufruir um movimento com conforto e comodidade (diversidade e qualidade dos serviços e dos produtos ofertados).

Diferentemente das velhas gerações que buscam nos movimentos encontrar com os amigos e parentes, divertir-se com as troças dos brincantes, circular pelas pessoas e rever antigos conhecidos, quebrar com aquela habitual rotina de seus cotidianos, os mais novos aspiram a estes desejos, mas também esperam realizar outras vontades. Certamente que o êxodo rural, a proximidade com o universo urbano, o fato de possuir mais anos de passagem pela escola formal, o acesso aos mais diversos meios de comunicação (televisão, rádio, celular, internet etc.), tudo isso contribui com a geração de novas expectativas e ambições. A título de conclusão desse argumento, destacamos que há modos diferentes

8 Data escolhida conforme a proximidade a um final de semana, pois se almeja um grande público para pagar os custos das noites de Reis anteriores. Se a festa é feita durante a semana, o público é pequeno.

9 Importante destacar que essa associação entre a brincadeira de Reis e a “festa dançante” na noite do último dia é uma criação particular da família de Raimundo Milú: não há uma extensão entre a velha folia de Reis e a festa que ocorre na noite do último dia de folia. Como Raimundo Milú sempre organizou festas, criou esta grande festa associada ao reisado, sem constituir-se como uma continuidade do mesmo. Apesar disso, tem servido para cobrir despesas da brincadeira de Reis.

de compreender e viver o velho movimento do reisado e que as gerações mais novas impulsionam essas novas vivências.

Por outro lado, percebe-se gradualmente a transformação daquele tradicional “movimento” num bem cultural diferenciado: o reisado passa a ser tratado como folclore. Assim como em outros lugares, a brincadeira do reisado de seu Raimundo Milú é levada para escolas, eventos de prefeituras ou de outras entidades com o fim de mostrar coisas “típicas” da terra ou tradições do campo. Essa apropriação do urbano-moderno revela muito bem essa “captura” que a modernidade faz sobre os outros culturais: tudo aquilo que foge ao formato moderno é reinscrito em alguma taxionomia inventada pela modernidade – cultura popular, folclore, tradicional, típico, etc.

Como bem esclarece Francisco, as escolas desejam a apresentação da “dramatização” do reisado, mas, ao mesmo tempo, não desejam arcar com as despesas de tal apresentação. Como um elemento estranho à circularidade comunitária do reisado, a escola procura se eximir de retribuir a participação dos brincantes no seu pátio ou quadra de esportes. Seu interesse é tão somente mostrar que há “tradições” ou “folclore” no município de Pedro II aos seus alunos.

Essa resignificação de criações culturais como a do reisado, no entanto, não é algo unilateral: trata-se de um processo mútuo de reinvenção das tradições. Os brincantes do reisado atuam positivamente nessa plasticidade de sentidos e práticas. O povoado do Cipó dialoga com o mundo de modo claro e extenso. A transculturalidade é uma realidade tratada com naturalidade apesar dos conflitos esporádicos. Francisco reforça a tese de que é importante rever certas práticas do reisado para que se adapte às condições do tempo presente. O reisado como uma brincadeira/festa social, na sua opinião, deve dialogar com a experimentação da produção de riquezas/lucro. Não muito diferente do que ocorreu com nossas festas populares (o carnaval, a vaquejada, os festejos), a brincadeira do reisado passa a dialogar com a lógica capitalista de geração de riquezas.

Pra gente fazer uma festa hoje em dia são muitas despesa. Aí a gente tem que saber o que está fazendo, sabe? Porque em muitas festas você tem um lucro, só que na maioria das festas você tem prejuízo. Aí você precisa ter a cabeça no lugar para estar produzindo evento hoje em dia. Porque muitas pessoas, elas fazem festa visando só o lucro, sabe? Aí, faz uma, dá lucro. Na segunda já dá prejuízo, aí pronto: já para por ali mesmo. Aí o pai aqui não. Pra ele, o importante é tá fazendo o movimento. Animação (Conceição Milú, 2009).

Observa-se neste depoimento da filha de seu Milú o caráter dialógico e tenso entre a pressão modernizadora e as motivações tradicionais da brincadeira. Expressões como “prejuízo”, “lucro”, “ter a cabeça no lugar” são indicativas dessa procura em incorporar certas orientações do mundo moderno. Por outro lado, no entanto, ela associa ao pai significações distintas: “fazendo o movimento”, “animação”. Esse trânsito entre as motivações novas e antigas, entre duas temporalidades distintas perpassa a tradição do reisado do Cipó e a põe continuamente em movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho avaliou, a partir de um estudo de caso do reisado do Cipó, como se comporta uma tradição cultural e seus atores envolvidos: passeamos pelas relações sociais vividas pelos atores do reisado, caracterizamos a brincadeira de Reis e perquirimos sobre que transformações e permanências aqueles atores sociais e a prática cultural do reisado vêm passando. Nosso exercício reflexivo buscou apreender, ao mesmo tempo, o caráter sincrônico e diacrônico do fenômeno cultural reisado do Cipó.

Ano após ano, a brincadeira de Reis, como um sistema de redes sociais que vai bem mais longe do que as fronteiras da comunidade Cipó de Baixo, vêm interagindo com fatos novos que passam a fazer parte daquele sistema de redes sociais. O elemento mais emblemático dessa mediação é a redução do número de casas por onde os brincantes circulam, logo, uma limitação das redes sociais em movimento. Alguns dos laços sociais que impulsionavam as rodas de brincadeira do reisado vêm fragilizando-se ou extinguindo enquanto outros resistem apesar de todas as pressões externas. Por outro lado, por onde o reisado passa aglutina um número grande de apaixonados e curiosos: o público que participa do auto vive fortemente o jogo proposto de troças e brincadeiras, o quintal de seu Raimundo Milú no dia de santo Reis ainda reúne inúmeras pessoas que se fazem presentes para prestigiar a festa do amigo, rever parentes e amigos, divertir-se e participar da morte do boi. Na mesma direção, a memória social de seus participantes e apaixonados pela brincadeira apresenta-se como um sistema vivo que registra fatos, paixões, anedotas que ainda motivam-nos e seus familiares para realizar o reisado.

São estes movimentos que transitam entre a permanência e a transformação, a circularidade e as novidades que alimentam um determinado sistema de identidade cultural. Os conflitos de identidade nas comunidades rurais do interior pedrossegundense são marcados pela relação entre o novo e o antigo. A brincadeira do reisado faz parte do mundo das tradições assim como as redes sociais de solidariedade (família, compadrio e amizade), a vida religiosa dos festejos, leilões e novenas, as memórias de vida daquelas pessoas, os trajés, o transporte a pé, animal ou bicicleta etc.; o novo reproduz-se na monetarização das relações, o transporte de motocicleta e carro, a extensão da escolaridade, mudanças nos trajés e modos de entretenimento, a presença da tv, a individualidade, expansão das políticas públicas (assentamentos rurais, eletrificação, projetos de geração de renda, bolsa-família, distribuição de água encanada etc.). O novo é protagonizado pelas pressões da modernidade que, paulatinamente, passam a fazer parte do cotidiano das comunidades rurais piauienses.

Como se comportam os atores e comunidades diante das novidades que chegam ao Cipó de Baixo e encontram um cabedal de tradições, memórias e costumes consolidados? Assim podemos sintetizar a inquietação mestra deste trabalho. Os brincantes de Reis e os apaixonados pelo “movimento” navegam num cipoal de relações, mudanças e permanências.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ugo Maia. “A tessitura do campo e dos outros” In: **Memória e diferença: os Tumbalalá e as redes de trocas no submédio São Francisco**. São Paulo: Humanitas, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BECK, Ulrich. **Liberdade ou capitalismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas folias de reis**. Rio de Janeiro: 7Letras; Iphan/CNFCP, 2010.
- BORNHEIM, Gerd. “Conceito de tradição” in: BORNHEIM, Gerd e BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: tradição/contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- CORNELIO, Paloma Sá de Castro. **Reisado careta: brincadeira para louvar Santo Reis**. In: <http://www.tedebuc.ufma.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=376>. Extraído em julho de 2012.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral – memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- PASSARELLI, Ulisses. **Tipologia dos reisados brasileiros: estudo preliminar**. Disponível em: <http://www.csr.xpg.com.br/tipologia.doc> . Acesso em outubro de 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa Santos. “Por uma concepção multicultural de direitos humanos” In: FELDMAN-BIANCO, Bela e CAPINHA, Graça (org.). **Identidades: estudos de cultura e poder**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- SILVA, Vanda. **Jovens de um rural brasileiro: socialização, educação e assistência**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v22n57/12005.pdf>> Acesso em junho de 2010.

TASSINARI, Antonella Maria Imperatriz. “Introdução” In: **No bom da festa:** o processo de construção cultural das famílias Karipuna do Amapá. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

VECCHI, Benedetto. “Introdução” In: BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ZUMTHOR, Paul. “Presença da voz”; “Precisando” e “O lugar da controvérsia” In: **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

Reis de Boi: do popular à religiosidade

Gisele Lourençato Faleiros da Rocha – PPGAV/EBA/UFRJ

RESUMO:

O presente artigo analisa a manifestação de Reis de Boi, a qual compõe o conjunto de expressões da cultura popular com devoção aos Santos Reis. Ao mesmo tempo, incorpora o auto do boi, presente em muitos folguedos existentes pelo Brasil afora, cada um a maneira de sua região. A presença do boi é marcante, incorpora uma variedade de expressões, plasticidades, simbologias, destacando-se, sobretudo pela integração de componentes culturais europeus, africanos e indígenas. De forma específica analisam-se configurações dos grupos de Reis de Boi, espaços, cenários, temporalidades e visualidades.

Palavras-chave: Reis de boi; Folguedo; Expressões; Simbologia;

ABSTRACT:

This article analyzes the expression of Boi Kings, which makes up the set of expressions of popular culture with devotion to the Holy Kings. At the same time, embodies the self steer, present in many existing mirth throughout Brazil, each of the manner of their region. The boi presence is apparent, incorporates a variety of expressions, plasticity, symbols, highlighting especially the integration of European cultural components, Africans and Indians. Specifically analyzes settings of Boi Kings groups, spaces, scenarios, temporality and visual arts.

Keywords: Boi kings; Merriment; Expressions; Symbology;

A MANIFESTAÇÃO DE REIS DE BOI EM SÃO MATEUS – ES

Nosso lócus de pesquisa encontra-se localizado no município de São Mateus, integrado a um cenário marcado pelo contraste de referências do passado e da modernidade. A cidade preserva vestígios antigos, edificadas em ruínas como a Igreja Velha, casarões presentes no sítio histórico, igrejas do período colonial (Fig.1), propriedades rurais ao redor do município e em suas adjacências.

Ao mesmo tempo, traços do progresso são revelados pela edificação de novas construções como praças, prédios, estabelecimentos comerciais, entre outros que demonstram o heterogêneo processo de modernidade ocorrido em diferentes cidades brasileiras (Canclini, 2006). Neste contexto, mateenses contemplam o seu patrimônio material e imaterial, simbolizado tanto em grupos de sólida tradição

étnico-religiosa como: o Jongô¹, a Capoeira, o Congo e os Reis de Boi, quanto em grupos modernos de dança de rua, teatro, músicos, artesãos e artistas plásticos.

A cidade é vestida de referências imagéticas, sincretismos, hibridizações, simbologias e práticas culturais (re) inventadas sob a forma de contextos e convenções cotidianas, de forma que: “as associações simbólicas que as pessoas compartilham sua moralidade, cultura, gramática ou costumes, suas tradições tão dependentes de contínua reinvenção quanto idiossincrasias, detalhes e cacoetes que elas percebem em si mesmas ou no mundo que as cerca.” (WAGNER, 2010, p.94).



Figura 1 – Patrimônio São Mateus, ES, Brasil.

Fotos: Gisele Rocha, 2013.

Historicamente, a cidade de São Mateus é conhecida como uma das primeiras que surgiram no Brasil. Situada na região norte do Estado do Espírito Santo, colonizada por portugueses em meados do ano de 1544, foi a quinta cidade fundada no Brasil. Inúmeros navios de escravos foram deportados no porto de São Mateus, o que hoje configura o rico patrimônio cultural, histórico, arqueológico, étnico e religioso da região. A identidade quilombola deixou intensas marcas culturais, misturas étnicas, registros históricos, artísticos e simbólicos, os quais podem ser encontrados nas histórias de vida dos habitantes do local, nos saberes populares, no vocabulário, na culinária, no artesanato, na religiosidade, nas festividades, enfim, nos mais variados processos da vida norte capixaba.

Como em muitos municípios do nosso país, a cidade de São Mateus recebe o nome do de um santo da religião católica. A nomenclatura também está associada a paisagem da cidade, contornada pelo rio Cricaré que em um de seus trechos se desenha na forma de um “S” em meio a uma exuberante paisagem que segue até desaguar no mar. Dentro dessa riqueza paisagística e cultural identificamos a manifestação dos Reis de Boi, composta por diferentes grupos, todos com suas particularidades em suas

¹Dança de roda e de origem africana. Os jongueiros em São Mateus prestam homenagem à São Benedito, Homens e Mulheres dançam sob a orientação de um mestre. No Jongô, por exemplo, identifica-se uma sequência pré-definida de ritos: como a colocação do mastro, as celebrações católicas, a dança do jongô, a interação com a comunidade. Todo esse processo é mediado por trocas culturais, simbólicas e conhecimentos populares que caracterizam a cultura regional capixaba. O Jongô recebeu o título de Patrimônio Cultural do Brasil e encontra-se inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural de natureza Imaterial. Constitui-se uma expressão de origem africana e consolidou-se entre os escravos que trabalhavam na cultura do café e da cana-de-açúcar, na região do sudeste brasileiro, principalmente no Vale do Paraíba. Informações extraídas do Dossiê do Jongô do Sudeste (Op. cit.) e Certidão de Tombamento do Jongô, de acordo com o artigo quinto do Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000, conferido pelo presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Informações extraídas do Dossiê do Jongô do Sudeste, parecer nº001/GI/DPI/Iphan e processo nº 0150.005763/2004-43. Brasília: IPHAN, 2005 e Certidão de Tombamento do Jongô, de acordo com o artigo quinto do Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000, conferido pelo presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

origens e histórias pessoais de seus integrantes. Neste cenário, paisagens naturais, culturais e representações humanas integram-se às práticas cotidianas, aos preparativos festivos e em encenações que acontecem anualmente entre os meses de dezembro e fevereiro, momento em que os autos de Reis de Boi dão vida às crenças e a cultura popular mateense.

A manifestação de Reis de Boi compõe o conjunto de expressões da cultura popular brasileira que prestam devoção aos Santos Reis. Ao mesmo tempo, incorpora o auto do boi, presente em muitos folguedos existentes pelo Brasil afora, cada um a maneira de sua região: Bumba-meu-Boi no Maranhão e Ceará, Boi-Bumbá no Amazonas, Boi-Calemba no Rio Grande do Norte, Boi de Mamão em Santa Catarina e Reis de Boi no Espírito Santo. De tempos em tempos, em diferentes locais no Brasil as manifestações do Boi foram incorporando adaptações regionais. De maneira semelhante, o culto e as homenagens aos Santos Reis² não é um costume apenas dos grupos de Reis de Boi, mas pelo contrário acontece de diferentes regiões brasileiras.

A presença do boi é marcante, incorpora uma variedade de expressões, plasticidades, simbologias, destacando-se, sobretudo pela integração de componentes culturais europeus, africanos e indígenas. A esse respeito relacionamos que:

O Reis de boi que vimos ali representado assemelha-se aos Bumbas-meu-Boi do norte e do nordeste. Claramente se verifica que a Catarina deve ser a mesma Tia Catarina do Bumba baiano e a Mãe Catarina do Bumba do Maranhão. Mas o ponto de referência mais estreito está no Boi – figura central nos dois autos populares. Como nos Bumbas-meu-Boi, o animal do Reis de boi entra em cena, dança, cabrioleia, dá marradas e, lá pras tantas morre. [...]. Num e noutro folgado, o Boi ressuscita, e torna a dançar e a dar marradas nas figuras e nos assistentes (NEVES, 2008).

Segundo Andrade (1982) o boi constitui-se “*o bicho nacional por excelência*” e inspirou diferentes festas. Sua origem estaria associada às culturas ibéricas, com a síntese das três matrizes étnicas formadoras do povo brasileiro: portuguesa, africana e indígena, como afirmava: “*era comovente observar que apenas em três bases étnicas o povo celebra secularmente em suas danças dramáticas*” (Andrade, 1982). Em seus estudos Cascudo (1980, 2001) refere-se ao boi como um animal motivador de festividades populares, em especial nos locais onde a pecuária está presente:

As vezes, o boi tornava a escapar e sua fama crescia pela ribeira. Cantadores encarregavam-se de celebrar suas manhas, velocidades e poderio. Outros cantadores levavam cantando esses versos para outras regiões. O boi ficava célebre... O boi de certa forma está inserido no contexto cultural do Brasil e sua figura se apresenta em folguedos folclóricos, canções, literatura de cordel e em outras manifestações com diferentes nomes: Boi-bumbá, Boi-de-Reis, Boi de mamão, Boi-calemba e outros (CASCUDO, 2001).

²As Folias de Reis são conhecidas como cortejos religiosos, de origem popular com referências da viagem dos Reis Magos a Belém. Encontramos diferentes denominações: Terno de Reis, Reisado, Companhia de Reis, entre outros (PORTO, 1982).

Além do Reis de Boi, em todo território capixaba encontramos ricas manifestações expressivas como festas, folguedos, danças, cantorias. Verificamos a existência de uma verdadeira mescla cultural incorporada em representações folclóricas e da cultura popular, permeadas por novas configurações, elementos estéticos e identidades. No caso do Reis de Boi, a multiplicidade de referências étnicas, imaginários, referências do cotidiano, religiosidade, talvez seja esse um dos motivos que possibilitaram a permanência de tantos grupos dessa manifestação.

Em São Mateus/ES encontramos muitos praticantes, pelo menos 15 grupos ativos, os quais realizam apresentações anuais tanto nos bairros da cidade como nas áreas rurais ou em comunidades. Os ensaios iniciam com a chegada gradativa dos brincantes. Grupos de brincantes vão se formando para colocar a conversa em dia. Integrantes dos Reis de Boi e visitantes falam sobre assuntos variados: política, futebol, locais a se apresentarem, sobre festividades do ano anterior, trocam notícias de suas famílias. Nesses ensaios e reuniões internas do grupo os brincantes repetem as novas cantorias, fazem adaptações das narrativas, criam versos. É apenas nas semanas de apresentação que os locais de visita são definidos e cada integrante do grupo vai repassando as informações de um para o outro, geralmente de maneira informal. O grupo marca um local para se encontrar, às vezes realiza um ensaio prévio de depois inicia a visita nas residências.

As visitas realizadas nas residências são antecedidas pela peregrinação dos brincantes, na maioria das vezes realizada a pé. Os brincantes percorrem bairros usando chapéus, carregando instrumentos, bichos e usando as roupas características de cada grupo. Além das trocas culturais observa-se a presença do sincretismo, vivenciado por jongueiros e brincantes dos Reis de Boi, com o culto a São Benedito protetor dos negros, aos Santos Reis, louvação à São Sebastião, sendo uma coexistência e justaposição de devoções distintas.

O processo de acompanhamento e pesquisa desses grupos iniciou-se no ano de 2010, momento em que foram feitas as primeiras observações e registros visuais coletados em campo. Nos anos posteriores, em 2011 e 2012 realizei as primeiras entrevistas, acompanhamento de ensaios, peregrinações e cantorias que aconteciam nas residências mateenses e na tradicional festa anual no bairro Pedra D'água em São Mateus-ES. A partir do ano de 2013, além das atividades de campo descritas, a observação e a pesquisa participativa me permitiram maior aproximação dos grupos, momento em que enquanto pesquisadora integrei-me como “*brincante*” dos Reis de Boi dos Laudêncios³. Importante destacar que a presença de mulheres nos grupos é bastante reduzida. Geralmente as mulheres auxiliam no cuidado com as roupas, confecção e ornamentação dos chapéus.⁴

PARA FESTEJAR: BRINCANDO DE REIS

Em diferentes lugares do Brasil encontramos festividades em homenagem aos Reis Magos. Em algumas regiões, essas comemorações e celebrações religiosas acontecem com “*um bando de dançantes*”

³O grupo de Reis de Boi dos Laudêncios já passou por diferentes estruturações, saída e entrada de brincantes, mudança de mestre, conflitos. Entretanto mantém-se como um dos grupos mais ativos e atuantes em São Mateus.

⁴Não apenas nos Reis de Boi, mas também em outras festividades de devoção aos Santos Reis, de modo geral não se admitia a presença das mulheres. Algumas exceções acontecem em casos de cumprimento de promessas (PORTO, 1982). No meu caso, o grupo foi consultado e fui aceita porque já acompanhava o grupo em trabalho de campo, brincantes me relataram que alguns participantes tiveram dificuldade em aceitar a minha participação.

que vai de casa em casa, recebe ordens para entrar, homenagem dos donos da residência, sendo um momento efêmero de oração (BRANDÃO, 1989, p.15). O ciclo de festividades altera a vida cotidiana das cidades transformando de forma específica a rotina dos moradores e dos grupos que se apresentam. Configura-se como uma organização social, coletiva dependente de fatores religiosos, políticos e simbólicos: “*ora ela é suporte para a criatividade de uma comunidade, ora afirma a perenidade das instituições de poder*” (PRIORE, 1994, p.9).

As festas são momentos de alegria, de manifestação de valores e de apropriação da cultura e da crença religiosa. Ao mesmo tempo, podemos compreendê-la como um elemento de reconstrução do passado, da historicidade de um povo e manifestação de seus anseios, conflitos, crenças e expressividades: “*a festa é uma fala, uma memória, uma mensagem*” (BRANDÃO, 1989, p.8.). Em recentes pesquisas de campo percebemos que os conflitos entre os integrantes dos grupos de Reis de Boi são projetados nas narrativas e proclamados durante as apresentações, demonstrando uma aproximação entre arte e vida coletiva (GEERTZ, 1997). Nos autos dos Reis de Boi, também encontramos expressões populares ou moralidades, portanto a cultura popular não se revela apenas nos objetos, ela possui uma significação social, em comportamentos e meios de comunicação gestual, oral e visual.

A produção festiva, religiosa e artística da manifestação de Reis de Boi faz parte do cotidiano da vida de muitos brincantes e cidadãos mateenses. Evidencia-se uma lógica própria em ser “*brincante de Reis de Boi*”, qualquer que seja a função ou atuação de seus componentes: mestre, marujo, violeiro, sanfoneiro, personagem da Catirina, bichos ou animais presentes no ritual. Entendemos, portanto que a manifestação de Reis de Boi é um fazer cultural (Fig. 2 e 3), integrada ao conjunto das manifestações que prestam homenagens aos Santos Reis.



Figuras 2 e 3 – Fotografias do Primeiro Ensaio realizado em 4 de janeiro. São Mateus, ES, Brasil.

Fotos: José Roberto Gonçalves de Abreu, 2013.

Os ensaios iniciam com a chegada gradativa dos brincantes. Grupos de pessoas conhecidas vão se formando para colocar a conversa em dia. Integrantes dos Reis de Boi e visitantes falam sobre assuntos variados: política, futebol, locais para se apresentarem, sobre festividades do ano anterior, trocam notícias de suas famílias. Nesses ensaios e reuniões internas do grupo os brincantes também repetem as novas cantorias, fazem adaptações, criam versos.

Um dos aspectos da manifestação de Reis de Boi que podemos destacar está relacionado à sua mobilidade, variedade de espaços e cenários percorridos pelos grupos. É apenas nas semanas de apresentação que os locais de visita são definidos e cada integrante do grupo vai repassando as informações de um para o outro, geralmente de maneira informal. O grupo marca um local para se encontrar, às vezes realiza um ensaio prévio e depois inicia a visita nas residências. De maneira geral não há um número determinado de casas para visitar por dia, isso geralmente depende do Mestre e da disposição do grupo (PORTO, 1982).

OS GRUPOS DE REIS DE BOI

Os grupos são compostos por diferentes integrantes, variando de 15 a 25 no número de integrantes, sendo o Mestre, os Marujos, o Violeiro, o Sanfoneiro, o patrão: dono ou responsável local, residência ou entidade que recebe a visita dos Reis de Boi. Demais personagens são: o vaqueiro, a Catirina, o boi, os Bichos.

A identidade dos Reis de Boi pode ser identificada nas denominações de cada grupo. De maneira geral o grupo de Reis de Boi leva o nome de seu mestre, função que é repassada posteriormente para outros familiares ou por um frequentador do grupo apto para essa função. Outro aspecto refere-se às diferentes localizações dos grupos de Reis de Boi, compostos por integrantes ora residentes na cidade de São Mateus e Conceição da Barra, ora moradores de propriedades rurais e comunidades quilombolas nas adjacências do município. Os grupos de Reis de Boi também levam o nome dessas localidades, como por exemplo, o Rei de Bois das Barreiras, localizado em Barreiras no município de Conceição da Barra e o Reis de Boi do Palmitinho localizado na Comunidade Palmitinho no município de São Mateus.

Em outras situações específicas o nome do grupo é coordenado por um casal, como no caso do Sr. Sebastião Guilherme e Sra. Maria, organizadores do Reis de Boi Tião de Véio e Sr. Joventino e Sra. Maria Liça no Reis de Boi do Joventino. Algumas particularidades merecem destaque o Grupo de Reis de Boi de Maria Justina, que é o único Reis de Boi coordenado por mulheres e os Grupos de Reis Mirim um em Pedra d'água, no qual a Sra. Eni Bento Ferreira ensina crianças desde o ano de 2004 e o Grupo Mirim do Projeto Araçá, ambos com objetivos de veicular a tradição de Reis de Boi para jovens e crianças em São Mateus.

Outros grupos, de maneira singular fazem homenagem aos líderes quilombolas da região norte capixaba: o Reis de Boi do Manuel Sapucaia (Mestre da Cultura Quilombola, de Reis de Boi e Ticumbi) e o Reis de Boi de Ernesto/ Lino.

O Reis de Boi de Ernesto / Lino, localizado na Comunidade de Linharinho e Povoado de Santana em Conceição da Barra se diferencia dos demais, em especial na estruturação do auto dos Reis de Boi. O seu conjunto de personagens retrata a relação entre senhores e escravos. Demonstra-se a existência de um engenho com duas crianças que puxam a roda do engenho junto com os demais brincantes.

Portanto, a identidade de cada grupo é construída em função de argumentos que a nutrem e, assim cada grupo pode passar por diferentes configurações de identidade, em diferentes momentos de sua história em consequência de situações que vivenciadas. Aqui percebemos o quanto as questões de identidade encontram-se associadas às práticas culturais, cotidianas e relacionadas a uma interdependência entre condições objetivas e experiências subjetivas da vida, dos modos de agir, pensar que são

produzidos em uma comunidade. Essa característica multifacetada das identidades merece atenção, em especial porque os membros de um mesmo grupo são submetidos a diferentes processos de apropriação de uma mesma produção simbólica.

ESPAÇOS, CENÁRIOS E TEMPOS DE FESTA

A festa em Pedra D'Água acontece todos os anos na comunidade, o ritual envolve uma sequência definida que se repete: missa, procissão até as margens do Rio Cricaré, apresentação dos grupos de Reis de Boi dentro da Igreja Comunidade dos Santos Reis e posteriormente no pátio externo da comunidade (Fig. 4 a e 4 b).



Missa



Procissão (Rio Cricaré)



Igreja da Comunidade Santosd Reis



Apresentação dentro da igreja

Figura 4 – Fotografias da Festa em Pedra D'Água. São Mateus, ES, Brasil.
Fotos: Gisele Rocha, 2010;2012.

Entretanto, podemos observar em pesquisa de campo que a maioria das apresentações dos diferentes grupos de Reis de Boi realizadas durante o período festivo acontece em diferentes cenários, seja no espaço urbano (nas residências de conhecidos ou familiares dos integrantes dos grupos) ou nas áreas rurais e pequenos sítios nas adjacências do município de São Mateus. Sendo assim, revela um conjunto heterogêneo de lugares, pessoas, brincantes objetos, sonoridades, visualidades, performances corporais que são reproduzidos e representados nos rituais de apresentação.

A festa e as apresentações nas residências reúnem pessoas e configuram um sistema social próprio de brincantes, devotos, familiares e apreciadores de uma determinada localidade. Vale destacar que cada grupo possui o seu próprio circuito de casas a serem visitadas e os moradores geralmente oferecem um lanche e bebidas aos integrantes dos grupos no final das apresentações.

No aspecto temporal, em meados do mês de novembro/dezembro que se iniciamos preparativos, ensaios e as primeiras apresentações nas residências mateenses. Uma peregrinação com intuito de cultuar os Reis Magos e sua visita à sagrada família. Os sentidos das festividades de Reis de Boi se reatualizam por meio das celebrações, (re)invenções e significação de seus ritos. Simbolicamente essas apresentações teriam início no dia 6 de janeiro e se estenderiam até o dia de São Brás, 3 de fevereiro, seria este o período mais intenso de apresentações. Entretanto, esse marco temporal não é definitivamente delimitado, uma vez que os grupos de Reis de Boi participam eventualmente da vida cultural, religiosa e festiva da cidade: antes, durante e depois desse período.

Uma indagação nos é pertinente: seria essa variedade de públicos e cenários que confere a extensão da manifestação de Reis de Boi em São Mateus? Podemos considerar que a mutabilidade de espaços e cenários motiva a presença de tantos praticantes brincantes, devotos, apreciadores, enfim de todo o público de Reis de Boi? Em certa medida entendo que sim. Embora existam muitos grupos e sejam conhecidos na cidade, na comunidade, com apresentações marcadas pela presença políticos, religiosos, profissionais da cultura, do turismo, grupos populares, a manifestação é pouco veiculada pela mídia.

REIS DE BOI: VISUALIDADES MÚLTIPLAS

Encontramos uma rica variedade de processos de criação e referências artísticas, o encontro de diferentes culturas nos espaços de apresentação dos Reis de Boi. Uma variada plasticidade se expressa na matéria prima utilizada nos tecidos, nas fitas que adornam os chapéus, nas tiras bordadas, nas máscaras dos personagens. Embora cada grupo busque uma apresentação de destaque, com composições bem elaboradas e com uma bicharada colorida, não evidenciamos hierarquias ou disputas conflituosas entre os grupos.

PERSONAGENS

Os grupos são compostos por diferentes integrantes, sendo o Mestre, os Marujos (Fig. 5), o Violeiro, o Sanfoneiro, o patrão: dono ou responsável local, residência ou entidade que recebe a visita dos Reis de Boi. Também temos como demais personagens o vaqueiro, a Catirina, o Boi, os Bichos.



Figura 5 – Fotografias da Festa em Pedra D´Água. São Mateus, ES, Brasil.
Fotos: Gisele Rocha, 2011.

MESTRES E MARUJOS

O texto das marchinhas é composto anualmente e de forma particular pelo mestre de cada grupo. O mestre é o dono da brincadeira, é também o cantador e quem direciona os textos e o refrão é respondido pelos marujos (Fig. 6).



Figura 6 – Fotografias da Festa em Pedra D´Água. São Mateus, ES, Brasil.
Fotos: Gisele Rocha, 2012.

O VAQUEIRO

O vaqueiro (Fig. 7) é o interlocutor da brincadeira, ele reproduz as narrativas criadas pelo Mestre e dialoga com o patrão. Dentro do ritual de apresentação do Reis de Boi, o vaqueiro conduz a venda, a morte e a ressurreição do boi, além de utilizar citações com referências do cotidiano. As narrativas muitas vezes trazem expressões e dizeres populares como: “*Nesse bigode macio toda mulher quer pegar*”; “*em qualquer parada dura sou capaz de resistir*”, “*e já se fala muito não ter medo, quem late demais é cão*”,

“Toda mulher solteira é um beijo, mulher casada aperto demão... Quem mexe com mulher casada tem que morrer porque o respeito é muito bom. Essas narrativas refletem o imaginário cotidiano popular, conflitos e situações da vida coletiva.



Figura 7 – Fotografias da Festa em Pedra D´Água. São Mateus, ES, Brasil.
Fotos: Gisele Rocha, 2012, 2013.

O historiador Aguiar (2005, p.103) relata que antigamente o vaqueiro era conhecido como “Pai Francisco”¹ e ele ocupava um “*lugar de destaque na preferência do povo que acompanha com entusiasmo as apresentações do Reis-de-Boi, onde ele vira atração da festa, aproveitando a ocasião para “vender o boi” para o dono da casa*”. Através de um clima muito descontraído, o vaqueiro também se torna uma atração na festa, de forma a conduzir a venda do boi para o dono da casa e fazendo coreografias: “*sapateando ao som da melodia contagiante, falando em versos hilários e provocativos e, principalmente, “repartindo o boi” – oferecendo-o aos “fregueses”, sempre cobrando pelo seu “serviço” e satirizando os acontecimentos de desagrado da comunidade (AGUIAR, op.cit)*”. Sua entrada nas apresentações é mediada pela “*marcha de chamada do vaqueiro*”, e ele aparece depois que a melodia é repetida algumas vezes. De forma descontraída entra em cena sapateando, com os pés no chão vai batendo um cajado ou bordão, como se fosse uma vara de um boiadeiro ou pastor. Na maioria das vezes utiliza um traje colorido e com tecidos variados. A roupa é de um vaqueiro trabalhador, quem após sua exibição ao público começa o seu discurso dando boanoite ao dono da casa e ofertando o seu boi para ser comprado.

CATIRINA

É a mulher do vaqueiro, na verdade representada por um homem vestido de mulher, quem usa roupas femininas e uma máscara. Ela tem um aspecto grotesco, engraçado e retira homens da plateia para dançar, o que confere enorme alegria e descontração durante as encenações. A presença da Catirina

¹Aguiar (2005) refere-se ao mito do Boi presente em inúmeros folguedos de Boi no Brasil. A narrativa revela que opai Francisco roubou o boi do patrão para satisfazer o desejo de sua esposa que estava grávida e com desejo de comer a língua do boi. O patrão ao perceber a ausência de um de seus bois no rebanho interrogou todos os seus escravos até que pudesse descobrir o responsável. Após se aborrecer com pai Francisco o patrão o obrigou a trazer o boi vivo novamente. Pai Francisco pede ajuda a um Pajé e ao conseguirem fazer o animal ressuscitar uma grande festa foi realizada para celebrar o milagre. DELFINI, Luciano. **Festas populares do Brasil**. São Paulo: Europa, 2011.

desdeos tempos antigos traz implícita a impossibilidade de que as mulheres pudessem participar das brincadeiras do auto do boi. As mulheres geralmente poderiam apenas realizar os trabalhos como decoração dos ambientes de apresentação, confecção e manutenção das roupas dos marujos, montagem e decoração dos chapéus (o que em muitos grupos também é feito pelos homens), preparação dos altares e de rezas.

OS BICHOS

O boi é o principal animal presente nos grupos de Reis de Boi, o protagonista de toda encenação. É conhecido como “Boi Mole” (Fig.8) pela ausência de armação em sua estrutura, sustentado apenas por um bastão de madeira, tendo o seu corpo coberto por tecido de Chita colorida². A cabeça é enrolada no tecido e o boi pode ser levado no ombro, esse aspecto facilita bastante a mobilidade dos grupos durante os períodos de apresentação. Eles são projetados para um corpo com altura variando de 1,6 a 1,8m em média.



Figura 8 – Fotografias da Festa em Pedra D´Água. São Mateus, ES, Brasil.

Fotos: Gisele Rocha, 2013.

Concluídas as negociações entre o vaqueiro e o dono da casa inicia-se a chamada do boi que entra dançando e interagindo com o público. Terminada a cantoria ocorre a morte do boi, nesse momento todas as partes do boi são vendidas e cada um contribui com o vaqueiro como pode. Posteriormente o boi é ressuscitado e dança ao som da marcha “*Levanta meu boi*”.

O vaqueiro tenta também vender outros bichos, e com isso cada grupo de Reis de Boi revela a autenticidade de seu imaginário: macacos, cucas, lobisomens, lobas, sapos invadem o público e provocam uma tremenda euforia. Nas encenações o vaqueiro tem vários nomes, entretanto o mais comum em outras regiões brasileiras é *Pai Francisco* e sua esposa é a *Catirina*, quem aparece na forma de um travesti e se agarra ao marido.

²INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO. **Atlas folclórico do Brasil**. Espírito santo, Rio de Janeiro\; FUNARTE, 1982, p.78.

INDUMENTÁRIAS, SONORIDADES E COREOGRAFIAS

As cantorias trazem referências da vida cotidiana. Além das cantorias e rezas aos Santos Reis realizadas pelo violeiro, sanfoneiro, mestre, marujos percebemos a movimentação dos corpos e um contínuo de movimentos circulares, em um fluxo rotativo. As vezes em um círculo contínuo, outras vezes em duas colunas que se reencontram. A esse respeito menciona Cascudo (1980, p.47) a influência das danças indígenas no século XVI sendo danças “*sem ligação individual, em círculos que se deslocam da esquerda para a direita*”.

As vestimentas do sanfoneiro, violeiro e marujos são semelhantes e podem variar na cor da calça e de coletes (usado apenas por alguns grupos). De maneira geral os brincantes vestem uma calça preta, uma camisa branca e uma faixa de cetim vermelha cruzando o peito. Todos eles usam um chapéu ornamentado com flores e fitas coloridas, o que a meu ver dá aos grupos certa unidade e sentido de coletividade. As indumentárias do vaqueiro, boiadeiro e dos bichos são mais variadas e geralmente coloridas. Refletem imaginários e manifestam um estilo cômico o que atrai e promove a interação com o público. Encontramos uma bela plasticidade e cromatismo, o que se intensifica pelos ritmos sonoros e movimentações corporais. Com todas essas representações vamos constituindo a comunicação simbólica da manifestação de Reis de Boi.

CONFIGURAÇÕES ATUAIS

Nos Reis de Boi, percebemos um desejo velado de encantar o público, mas cada grupo tem a sua própria linguagem e pontos de confluências nas formas de se mover, cantar, na composição das indumentárias, nos adereços.

Nos dias de festa e em momentos de apresentação as visualidades são expressas em diferentes objetos e simbologias, imagens de santos, cores e vestimentas, linguagem oral, ritmos corporais, chapéus, flores, fitas, entre outros. Cada grupo expressa seus “*jargões*” particulares: cantorias, sons, lendas de origem e às vezes prestam homenagem a outros santos, além dos Santos Reis. Sendo assim, cada grupo tem uma maneira de se organizar e de constituir a sua própria imagem, enquanto grupo e para seus integrantes ou para o público e para os outros grupos.

Suas roupas característicassão conhecidas como “*terno*” ou “*farda*”, nem sempre os brincantes usam essas classificações. Existe um elemento recorrente a todos os brincantes, são os chapéus. Todos usam os chapéus. Os chapéus são de palha, encapados com tecido de algodão, procedimento feito à mão, artesanalmente pelas esposas de brincantes e às vezes por eles mesmos. Os chapéus encapados recebem flores, espelhos, fitas coloridas, bordados, osquais dão um colorido e um requinte especial a cada chapéu.

A manifestação dosReis de Boi é um importante meio de devoção aos Santos Reis, de devoção religiosa, de influência católica. Ao mesmo tempo, revela processos criativos, objetos, simbologias e inúmeros sentidos estéticos. O universo visual da manifestação demonstra a riqueza material e imaterial dos Reis de boi e uma transposição de objetos do cotidiano, os quais são (re) inventados e configurados em novos contextos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Martins Fontes, Itatiaia, 1982.
- AGUIAR, Maciel de. **Brincantes e Quilombolas**. Memorial: São Mateus (ES), 2005.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua**. São Paulo: Papyrus, 1989.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- _____. **Folclore do Brasil: pesquisas e notas**. Natal: Fundação José Augusto, 1980.
- DELFINI, Luciano. **Festas populares do Brasil**. São Paulo: Europa, 2011.
- GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: **O saber local**. Rio de Janeiro: LTC, 1997.
- INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO. Atlas folclórico do Brasil. Espírito Santo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- PRIORE, Mary del. Festas e utopias no Brasil colonial. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- NEVES, Luiz Guilherme Santos. **Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba: 1944-1982**. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008.
- PORTO, Guilherme. **As folias de Reis no Sul de Minas**. Rio de Janeiro: MEC-SEC: FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1982.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

Samba de enredo e Toada de Boi-Bumbá: a experiência dos compositores na cidade de Manaus

Ricardo José de Oliveira Barbieri – UFRJ

RESUMO:

Tomando como foco alguns dos compositores de escolas de samba da cidade de Manaus, que, em outro período do ano, se dividem entre também fazer músicas para os Bois de Parintins, este trabalho busca investigar as interseções que emergem nas falas, narrativas e experiências desses compositores. Buscamos investigar, quais representações e imagens acerca de seu fazer artístico são elaboradas pelos compositores ao longo desses processos em que se ativam múltiplas esferas de pertencimento a diferentes identidades sociais. Aqui exploraremos em especial o uso da categoria “caboclo” na composição de toadas de Boi-Bumbá e dos sambas de enredo das escolas de samba de Manaus. Num outro âmbito, exploraremos também as redes que ligam o carnaval carioca, o carnaval de Manaus e o Festival de Parintins(AM) e que emergem durante a produção das toadas e sambas.

Palavras-chave: Boi Bumbá; Escolas de Samba; Manaus; Parintins

ABSTRACT:

Focussing on some of the composers of samba schools in the city of Manaus, which, in another time of year, are divided between also make music for the Bois of Parintins, this work investigates the intersections that emerge in the speeches, narratives and experiences of these composers. We seek to investigate, which representations and images about your artistic practice are drawn up by composers throughout these processes that activate multiple balls belonging to different social identities. Here we will explore in particular the use of the category “caboclo” tunes in the composition of Boi-Bumba and sambas of Manaus samba schools. In another context, we will also explore the networks linking the Rio carnival, the carnival of Manaus and Parintins Festival (AM) and emerging during production of toadas and sambas.

Keywords: Boi Bumbá; Samba Schools; Manaus; Parintins;

INTRODUÇÃO: FAZENDO UM SAMBA-CABOCLO

*Salve o guerreiro que não sucumbiu
Caboclo lutou e resistiu
Defendendo a Amazônia
Um paraíso de encantos mil!
Sou a Mocidade de Aparecida a batida do seu coração
No eldorado se fez um tesouro, minha bateria vale ouro
E no swing do rocar e do agogô, solte o grito a soberana aqui chegou!¹*

No final de 2012, meu pai, que é compositor de sambas enredo no Rio de Janeiro me surpreendeu com a notícia de que participaria do concurso para escolha do samba-enredo da Mocidade de Aparecida em Manaus para o carnaval de 2013. Nessa ocasião, eu já desenvolvia pesquisa junto às escolas de samba manauaras. E junto com a notícia veio a pergunta: o que significaria “rocar”, verbo que um dos compositores havia trazido para o refrão principal do samba? Naquele momento percebi que estava diante de uma particularidade na forma de expressão do samba local. Rocar é o verbo que designa a sonoridade do chocalho nas baterias de Manaus e é também utilizado nos grupos rítmicos do Boi-Bumbá de Parintins.

Esse pequeno detalhe da letra de um samba-enredo manauara traz à cena duas festas distintas no calendário da cidade de Manaus, ou melhor, do estado do Amazonas. De um lado, o Festival Folclórico de Parintins, cidade situada no médio rio Amazonas e distante 369km da capital do estado. Esse festival tem sua expressão máxima nas apresentações dos dois Bois Bumbás da cidade: o azul e branco, touro negro da estrela na testa – o Boi Caprichoso; e o vermelho e branco do coração na testa – o Boi Garantido. Do outro lado temos o carnaval da capital do estado, Manaus, cuja principal expressão é o desfile de escolas de samba do grupo principal com oito escolas no sábado de carnaval no sambódromo orgulhosamente considerado por eles como o maior do Brasil.² Na segunda e terça de carnaval acontece ainda um carnaval de trio elétrico com os dois grupos de bois de Parintins, que revela a importância da capital para a projeção dos bois do interior. Esses breves dados sugerem a existência da conexão entre as duas festas. Onde e como buscar e investigar os laços indicados? De que forma a vitalidade dos Bois de Parintins se entrelaça com a experiência do carnaval da cidade? Ou em uma outra formulação: Como a vitalidade das escolas de samba manauaras se entrelaça com a festa do Bumbá de Parintins? Sugerimos que os compositores são um dos mediadores desse entrelaçamento, e a etnografia de sua experiência na composição de sambas-enredo e toadas nos conduzirá nessa investigação.

Entre o “rocar”, ou seja, entre a forma de referir-se ao som de um instrumento musical e o estilo de poetizar o texto de um enredo marcado pela temática local há um longo caminho. Um longo caminho é também

¹Samba de enredo da Mocidade Independente de Aparecida 2013 dos compositores Schneider, Barbieri, Xandinho Nocera e Diley Machado.

²O Sambódromo de Manaus é também conhecido como Centro de Convenções de Manaus. Localizado numa das principais avenidas de Manaus, a Constantino Nery e bem atrás das recém-inauguradas Arena da Amazônia e do Centro de Convenções da Amazônia. Foi inaugurado em 1992 com o objetivo de abrigar os desfiles das escolas de samba e uma escola de artes. O complexo abriga ainda um conjunto de barracões onde são produzidas as alegorias chamado Morada do Samba. Os oito módulos de arquibancada mais os espaços entre eles abrigam um público de 100 mil pessoas, maior capacidade que o sambódromo carioca após obras de ampliação que tem capacidade de pouco mais de 78 mil pessoas.

percorrido pelos compositores ora de samba, ora de toada de boi. E nesse caminho podemos desdobrar um mundo de férteis reflexões que talvez possam elucidar as vias de comunicação entre as duas festas.

A TOADA E SUAS SUBCATEGORIAS

A toada é a música do festival de Parintins que tem por marca seus conteúdos diversificados. Sua temática gira entre a louvação dos itens do boi, a religiosidade do povo, a natureza, o romantismo, o amor e paixão pelo Caprichoso, as façanhas do Boi; ou toadas genéricas para animar a galera, servir de trilha sonora para a apresentação de itens e estratégicas ligadas as lendas e rituais apresentados visualmente na competição festiva. Tudo isso misturando ritmos diferentes que disputam a preferência local como forró, axé, sertanejo entre outros junto do ritmo tradicional do Bumba-meu-boi repaginando e subvertendo os conceitos de tradicional e formando um estilo musical singular do Festival de Parintins. Claro que este conceito não está fechado.

A busca por uma definição do tipo de música “toada” contém em sua trajetória uma forma de categorização nativa comparável aquela que Howard. S Becker utiliza no mundo das artes. Para tanto tomaremos o termo “convenção” definido por Becker como o conhecimento de determinadas regras e valores que permitem a cooperação comum em bases até certo ponto consensuais em determinado mundo artístico. Tomando este esquema analítico de Becker temos a possibilidade de conceber o comportamento diferencial no consumo artístico que fugiria da subordinação mecânica à estratificação social. Becker, portanto, define as convenções artísticas como aquelas que: “(...) cobrem todas as decisões que devem ser tomadas em relações às obras produzidas num dado mundo artístico, mesmo que uma convenção particular possa ser revista para uma dada obra” (BECKER, 1977, p. 212).

Retomando nosso ponto de partida, falamos de música temos as letras como elementos inseparáveis da melodia, ponto em que a análise, por outro lado, pode se complexificar. Particularmente, constatamos essas nuances e influências nas músicas do Boi-Bumbá parintinense. E se tomarmos o mesmo estilo há vinte ou trinta anos atrás constatamos mudanças drásticas e que acompanham as mudanças pelo qual o festival passou. A toada de Boi-Bumbá acompanhou a preferência dos amazonenses, se estandardizou junto do festival como música da região. Neste percurso agregou as mais diversas influências inclusive de participantes de outras festas. Buscando me aproximar ainda mais dessa diversidade é que cheguei aos brincantes dos bois de Parintins e ao quadro em que estão imersos que é o Festival de Parintins, uma competição que definirá qual de dois grupos faz a melhor apresentação tendo como legitimadores um público que acompanha e domina relativamente as convenções particulares deste mundo artístico e os jurados, eleitos pelos Bois como fiscalizadores das regras elaboradas em comum acordo por eles. Sendo assim, podemos começar pelo regulamento do Festival Folclórico de Parintins, onde a toada³ é um dos 22 itens de julgamento:

³O verbete “Toada”, do Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo, traz a seguinte definição: “Cantiga; canção; cantilena. (...) Renato Almeida (História da Música Brasileira, 105) assim define: Outra forma do romance lírico brasileiro é a toada. Canção breve, em geral de estrofe e refrão em quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo mas preferencial, é o amor, sobretudo na toada cabocla” (CASCUDO, 1999, p. 870).

CAPÍTULO XIV – DOS CRITÉRIOS DE VOTAÇÃO

Art. 36 – Os seguintes critérios a serem considerados pelos Jurados na votação: (...)

11 – TOADA (LETRA E MÚSICA)

Abstrato

DEFINIÇÃO: Suporte lítero musical do festival, elo entre a individualidade e o grupo.

MÉRITOS: Agrega elementos históricos, geográficos, culturais e sociais, desde os momentos primitivos até os nossos dias.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Melodia, métrica, conteúdo, interpretação, composição e harmonia (REGULAMENTO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS 2011-2013).

Constatamos, portanto, que, no regulamento elaborado pelos Bumbás, não há nada que defina substancialmente o que seria a toada. Apenas sabemos que há uma relação necessária entre letra e música e que a toada que será avaliada pelo júri deve ser apresentada em um momento definido das performances rituais a cada uma das três noites para julgamento exclusivo deste ítem citado, ou seja, dentro do contexto da competição. Geralmente uma toada que tenha uma bela letra e melodia no julgamento dos brincantes de cada boi é selecionada pelo grupo a cada ano. Ela não precisa ter sido composta para aquele ano, e é comum que os grupos indiquem antigas toadas de sucesso.

Começaremos a introduzir algumas definições nativas. Farei isso através do olhar dos componentes de um dos Bois, o Caprichoso. A escolha se deu não apenas por afinidade pessoal – por ser um torcedor ainda que distante deste Boi – mas por uma facilidade de acesso ao grupo que caminha ao lado da citada afinidade pessoal. Além disso, no universo dos Bois de Parintins, definir um lado é uma opção sadia e até desejável para os participantes e conseqüentemente o grupo pesquisado, mas que acaba por tolher a observação mais próxima do grupo rival.

Voltemos as definições de toada dos participantes do Boi. Uma delas é de uma importante figura do Boi Caprichoso, Odinéia Andrade. Considerada como uma importante historiadora, ela é apontada como guardiã da memória do Boi Caprichoso e integrante do Conselho de Artes⁴, responsável pela criação plástica e argumentativa das apresentações anuais. Para ela, toada é “o suporte musical do festival. O elo entre o grupo e sua galera”⁵ (ANDRADE, 2013, p. 59). Adiante, a autora nos dá uma definição pouco mais completa do que seriam essas toadas:

É um ítem abstrato. Todo o cerimonial, todo o ritual da brincadeira do Boi Bumbá acontece sob uma sequência de toadas que têm uma estreita relação com o desenrolar do drama, da história do boi na arena. [...] As toadas são compostas por amantes da brincadeira. São homens e mulheres, artistas insaciáveis da cultura do Boi Bumbá. [...] Em alguns casos, têm partes cantadas e faladas e são acompanhadas pela percussão:

⁴Conselho de artes é o grupo responsável por criar e desenvolver o tema anual do Boi plástica e literariamente.

⁵A Galera é outro ítem julgado na competição festiva dos bumbás de Parintins. Trata-se do grupo de torcedores que executa coreografias e incentiva a sua agremiação nas arquibancadas com bandeiras, camisas e outros adereços.

uma banda com diferentes instrumentos, que dá suporte à Marujada de Guerra⁶. São o termômetro entre o levantador e a galera e estimulam a sustentação do ritmo. Numa simbiose perfeita esses elementos contagiam com muita garra e energia.

Os conteúdos das toadas são diversificados, havendo sempre um misto de poesia. Eles louvam os itens, a religiosidade do povo, a natureza, o romantismo, o amor e paixão pelo Caprichoso, as façanhas do Boi num sentimento rural e poético. Esse campo fértil favorece o compositor parintinense, permitindo cantar e exaltar todos os segmentos do Boi de maneira admirável, dando à festividade folclórica o cunho de “ópera a céu aberto” (op. cit. p. 59-60).

Vemos que nela a temática local desponta como principal característica já que a religiosidade do povo, a natureza e o amor pelo Boi predominam. De qualquer forma a definição de Odnéia Andrade não nos leva plenamente ao centro da questão.

As toadas podem se desdobrar em muitas outras categorias e de acordo com a temática essas características melódicas podem ainda mudar. Segundo um compositor do Caprichoso as toadas de Galera precisam ser “mais animadas e mais aceleradas” para fazer o público “dançar conforme a coreografia, levantar os braços e pular”. Toadas de ritual e lenda, numa outra direção, precisariam descrever “monstros e animais míticos” com precisão com melodias que contribuiriam para gerar “um clima sombrio e de suspense” antecedente a entrada do pajé⁷. As subcategorias nos ajudam a pensar mais a fundo na definição de toada. Tomemos, assim, o lugar onde elas aparecem de forma destacada que é no processo de escolha das poucas que serão apresentadas na arena como parte da competição festiva em que os bois estão envolvidos.

A ESCOLHA DAS TOADAS PARA O FESTIVAL

Passado o período de eleições para a presidência do Boi Caprichoso – processo que antecede os festivais a cada 3 anos - acontece a apresentação do tema anual.⁸ Em seguida, é convocada uma reunião com os compositores para explanação do tema e apresentação do edital de seleção de toadas. Assim, no final de outubro os compositores interessados foram convocados para tal reunião com o presidente do Boi, seu vice e os membros do conselho de artes do Boi Caprichoso. As toadas do Bumbá estão subdivididas em duas categorias no edital de toadas são “genéricas ou livres” e “estratégicas” e definidas no documento de seleção da seguinte forma: As toadas serão classificadas em livres ou genéricas (galera,

⁶Grupo Rítmico do Boi Bumbá Caprichoso. Uma grande orquestra percursiva formada por 300 componentes divididos em instrumentos como Bumbos (surdos), tarois (caixinhas), repiques, palminhas e chocalhos (rocar). Cada boi dá um nome ao seu grupo rítmico. Enquanto o do Boi Caprichoso é conhecido por Marujada de Guerra, o do Boi Garantido é a Batucada.

⁷Outro item em julgamento no festival, o pajé é personagem importante no auto do Boi Parintinense pois é o responsável por ressuscitar o boi. Aparece durante o ápice das noites de apresentação do Boi, os rituais.

⁸Neste 2014, o tema do Caprichoso será Amazônia Tawapayêra, termo do idioma nheengatu que significa “A grande aldeia mística”.

marujada, vaqueirada, evolução do boi, itens individuais, etc.) e estratégicas (lenda, ritual amazônico e figura típica). (Edital de Toadas do Boi Caprichoso – Festival 2014, p. 1).

Como vemos as toadas livres estão ligadas a itens individuais e são muitas vezes reutilizadas pelos bois em vários festivais acompanhando a apresentação de determinado item e não necessariamente acompanham o tema do ano. Já as toadas ditas estratégicas estão ligadas ao tema do ano e relacionam-se diretamente aos elementos cênicos de apresentação na arena. Ainda que possam voltar em anos seguintes, naquele ano elas tem papel fundamental para o desenvolvimento do tema do Boi.

O processo de seleção das toadas compete exclusivamente ao conselho musical e ao conselho de artes do Boi Caprichoso. Cada toada participante do processo se inscreve com apenas o gasto do estúdio para a gravação e dos músicos que produzirão as chamadas “demo”, nome atribuído a essa gravação para a seleção. Quase 90% das toadas concorrentes foram gravadas pelo levantador de toadas do Boi Caprichoso, David Assayag. As restantes foram gravadas com a voz de antigos levantadores como Arlindo Jr, Prince do Boi, Edilson Santana. Uma pequena parte, entretanto, é gravada por cantores novatos ou ligados ao “boi contrário”, como brincantes do Caprichoso referem-se ao Boi Garantido.⁹

Em 2013, pude acompanhar a primeira fase do processo de seleção de toadas que durou três dias. Para o festival de 2014 foram inscritas 200 toadas, e a primeira fase consistiu na audição de todas as toadas pelo Conselho Musical, formado por 13 pessoas entre elas membros tendo entre eles participantes ligados a parte musical do Boi Caprichoso. Conforme indica o formulário anexo ao edital, no ato da inscrição os compositores concorrentes assinam um termo abrindo mão de direitos autorais referentes as 30 toadas selecionadas. Por outro lado, o edital estabelece um prêmio de R\$ 3000,00 (três mil reais) para as 17 toadas que farão parte do DVD e mais R\$1500,00 (mil e quinhentos reais) para as 30 toadas do acervo.

Dentre as 200 toadas, duas eram de um grupo de compositores conhecidos meus. Eles participavam não apenas no Boi Caprichoso como também das escolas de samba de Manaus enquanto compositores, ritmista e músicos. Uma das toadas foi classificada no formulário de inscrição pelos compositores como “genérica de galera”, a segunda foi inscrita como “genérica de evolução do boi”. A segunda, “Perfeita evolução”, acabou selecionada entre as 17 melhores do concurso. A letra da toada nos dá uma noção de sua classificação como “genérica de evolução do boi”:

⁹Sempre lembrando que a seleção de uma toada composta por um compositor concorrente do Boi Caprichoso na agremiação contrária é passível de eliminação sumária segundo o edital. Ainda assim são corriqueiras as histórias de compositores antigos que tiveram toadas selecionadas nas duas agremiações folclóricas sob pseudônimos.

Boi... Boi... Boi... Boi...
Incendeia essa arena de emoção
mostra tua garra, faz tua evolução
com movimentos em perfeita simetria
o meu eterno campeão!
Evolui, faz a ilha toda delirar
o brilho das estrelas a te iluminar
ginga, balanceia, rodopia,
sua dança enlouquece essa galera
(minha galera!)
Boi Caprichoso é tão bom te amar
o teu bailado contagia e me faz arrepiar
Quem sacode a arena é o Caprichoso
a estrela maior é o Caprichoso
balança o pescoço pra um lado e pro outro
touro negro de veludo, meu boi glorioso!

COMPOSITORES DE TOADA QUE TAMBÉM SÃO DO SAMBA

Com as toadas definidas imediatamente começaram os ensaios da Marujada de Guerra, o grupo rítmico do Boi Caprichoso e outro fator que unia ao menos três compositores era seu pertencimento à Marujada. Esperava que frequentando os ensaios pudesse conseguir algumas palavras acerca do processo de produção das toadas, mas sem sucesso. Alguns por uma timidez inerente a personalidade, outros por desconfiança relacionada a competição do festival folclórico. Temiam que talvez eu fosse espião do boi contrário. Um dos compositores era entusiasta do carnaval carioca. Nos dias em que o encontrei no ensaio, ele não quis falar muito de Boi e dizia nem ter ouvido as toadas escolhidas “agora eu só quero saber de samba, só da Portela”. Sua ansiedade naquele janeiro, quando aconteceram os ensaios, referia-se apenas ao desfile de sua Portela no Rio de Janeiro. E mesmo com a gravação do DVD do Boi se aproximando era notória a ansiedade dos outros compositores com o carnaval. O local de ensaios da Marujada em Manaus situa-se a menos de uma quadra da Mocidade de Aparecida. E naqueles dias de janeiro, os ensaios pré-carnaval se intensificavam. Com o desenrolar do ensaio era possível ouvir mais forte a bateria da Aparecida.

Acabei conversando um pouco mais com Jonas, compositor mais próximo do samba que do Boi. Nos encontramos em um dos ensaios técnicos no sambódromo. Jonas não é assíduo frequentador do

Boi. Nem mesmo esteve presente na gravação do DVD, do qual constava uma toada de sua autoria. No entanto, como ele é muito conhecido no meio dos sambistas acompanhava até mesmo ensaios de outras escolas que não a sua Mocidade de Aparecida. Neste dia, ele fez importantes revelações a mim:

Fizemos as duas toadas em três dias. Quer dizer foram dois dias, o terceiro foi apenas para a gravação. Eu nunca tinha feito toada de Boi, meu negócio era mais samba e algumas músicas para Cirandas de Manaus. (...) Encontrei dois parceiros que trouxeram esboços da letra e fizemos. Coloquei a melodia com o cavaco mesmo nem foi com charango¹⁰. E a coisa foi fluindo. No estúdio demos o arremate final com a ajuda de mais um parceiro. (...) Não sei dizer exatamente essa coisa de preço mas é mais barato que samba, eu acho, pois gastamos só com o estúdio e o cantor acho que em torno de 500 reais por toada. Samba tem essa coisa de torcida em várias eliminatórias que pesa. (...) Eu até agora não sei muito bem dimensionar isso. Ter a toada gravada num DVD e transmitida para todo país no dia do festival. É bem legal né? (Jonas, compositor do Caprichoso e da Mocidade de Aparecida – 26/02/2014).

Todos os compositores, ainda que superficialmente, comparavam sua experiência com as toadas de Boi com aquela com os enredos e temas das escolas de samba de Manaus. No carnaval de Manaus muitas escolas enveredam por temáticas locais em que há exaltação do indianismo, dos costumes ribeirinhos da Amazônia, de marcas do estilo de vida da capital Manaus, momentos da história do estado do Amazonas e costumes considerados caboclos. Ou seja, algo que já detectamos na construção da definição de toada, a valorização de uma identidade cabocla, através do uso de certas imagens, termos típicos, episódios, mitos etc.... Mesmo com todas estas marcas de estilo há ainda uma espécie de calendário das festas em Manaus que leva quase que automaticamente os foliões do carnaval a outras festas no meio do ano. Como vemos na fala de muitos dos compositores de samba e toadas o momento do calendário pré-carnaval faz com que o samba ocupe quase toda sua atenção. Há até certo incomodo em ter que se dividir entre as duas festas. Porém para compreender as escolas de samba de Manaus, não precisamos levar em conta apenas a sua ligação com o Bumbá, mas como veremos as escolas de samba de Manaus se ligam também fortemente às escolas cariocas. O modelo carioca de samba é parâmetro no universo das escolas de samba manauaras. Para tanto, façamos a mesma tentativa de aproximação de um estilo característico dessa vez com o samba de enredo.

O SAMBA DE ENREDO

Para falarmos sobre o samba de enredo temos uma parte do caminho facilitada. O samba tornou-se domínio comum no Brasil. Claro que isso não exclui certa discussão histórica sobre seu surgimento de fato

¹⁰ Instrumento parecido com cavaquinho usado nas apresentações de Boi-Bumbá.

e sua origem.¹¹ Parece-nos que aos brasileiros é fácil reconhecer um samba, mais complicado é diferenciar seus subgêneros que se multiplicam com o passar dos anos. Um destes é o samba de enredo, um dos quesitos de julgamento dos desfiles de escolas de samba.

Vamos começar examinando o regulamento da competição das escolas de samba de Manaus, onde o samba de enredo, ou samba enredo é um dos 10 quesitos em julgamento onde são atribuídas notas de 9 a 10 fracionadas em 0,1:

O samba de enredo é a trilha sonora do enredo, a ilustração poético-melódica do tema que a escola desenvolve durante o desfile. O samba de enredo possui estilo característico, versejar próprio, e exatamente porque não pode ser julgado como peça erudita, mas como expressão de linguagem popular, não lhe devem ser exigidos esquemas rígidos de métrica e rima. O samba de enredo pode ser descritivo ou interpretativo. O samba de enredo só completa seu ciclo evolutivo na avenida. O samba de enredo pode ser bom na quadra, no disco mas não necessariamente acontecer na avenida (REGULAMENTO E MANUAL DO JULGADOR DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DE MANAUS 2014).

Como vemos, a natureza do julgamento mais uma vez é vaga. Talvez por que o gênero samba de enredo passou por uma série de mudanças desde seu surgimento nos anos 40. Como sabemos, as escolas de samba em seus primórdios não desfilavam com um samba enredo. Nas primeiras apresentações no carnaval do Rio de Janeiro, sambas com um refrão repetido e improvisos entre essas repetições eram cantados pelos desfilantes. Não havia um tema definido nem mesmo para a dimensão visual das escolas. Logo vieram sambas compostos especialmente para os desfiles mas sem conexão com o tema desenvolvido no ano. Sem entrar no mérito de qual seria o primeiro samba de enredo da história do carnaval, tomemos a definição de Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas no livro “Samba de Enredo: história e arte” (2010): “O samba de enredo seria, assim, o poema musicado que alude, discorre ou ilustra o tema alegórico eleito pela escola. Se não há enredo, não há samba de enredo” (op.cit; p. 24).

Notamos que diferente da toada, os sambas enredos não se distinguem entre si na perspectiva de seu uso contemporâneo dentro das performances competitivas. Foram criadas distinções, ou subcategorias na análise de seu desenvolvimento histórico. Isso nos mostra como a utilização de subcategorias é distintiva entre dois contextos festivos e cria mais uma vez códigos internos particulares que servem como convenção aos envolvidos no mundo dos bois de Parintins e no mundo do samba manauara.

Até a década de 60 eram os chamados “sambas-lençóis” com letras extensas e nenhum refrão, exaltando belezas naturais, personagens históricos com forte cunho nacionalista. Os “sambas afro” que marcaram a entrada dos carnavalescos da escola de Belas Artes no Salgueiro. Até chegar no formato atual (MUSSA & SIMAS, 2010).

O que marca o modelo atual de samba de enredo é a estrutura que surge a partir dos carnavais dos anos 90. Ali os sambas passariam a ter quase sem exceção “uma primeira parte, seguida de um refrão de oito versos (ou seja, 16 compassos), e de uma segunda parte também seguida de um refrão de oito

¹¹Apesar de divergirem sobre sua origem africana, no samba, a bibliografia consultada é quase unânime ao atribuir o primeiro registro oficial do gênero na música “Pelo Telefone” de Donga.

versos – que passou a ser chamado refrão principal, dada sua quase obrigatoriedade” (MUSSA & SIMAS, 2010, p.117). Quando tomamos a completa etnografia de um carnaval da Mocidade Independente no ano de 1992 apresentada por Maria Laura Cavalcanti: 2006), vemos que este é o modelo consagrado por boa parte dos concorrentes a samba de enredo do carnaval da agremiação naquele ano¹². Independente de formas ou modelos tomaremos aqui como fio condutor a perspectiva etnográfica, como indicou o estudo mencionado: “os enredos e sambas enredo do carnaval constituem um processo artístico que deve ser entendido no contexto sociológico e cultural do ciclo anual do desfile” (CAVALCANTI, 2006, p. 96).

Do ponto de vista histórico, os sambas de enredo em Manaus parecem ter se desenvolvido a partir de uma trajetória semelhante àquela do RJ, embora eu não tenha encontrado registros que precisem a entrada do samba de enredo no carnaval manauara desde a primeira escola de samba oficialmente reconhecida em 1947, a Escola Mixta da Praça 14. Pesquisando o acervo fonográfico do MISAM¹³ e os acervos de pesquisadores locais¹⁴ pude notar certa semelhança na passagem entre os modelos de estruturação dos sambas de enredo através dos tempos. E as mudanças ocorrem mais rapidamente conforme nos aproximamos dos dias atuais quando o modelo consolidado é o mesmo já citado para o Rio de Janeiro.

OS COMPOSITORES E OS ESCRITÓRIOS DE SAMBA DE ENREDO EM MANAUS

O carnaval carioca é um tema muito caro aos manauaras e creio que a todos os sambistas que não são cariocas. Atualmente a questão tem se acirrado com a atual prática dos chamados “escritórios de samba”. Com essa expressão, os compositores referem-se a um esquema para garantir a supremacia nos concursos de samba que requer altos investimentos monetários, tal como a gravação em estúdio, um grupo de pessoas para apoiar e cantar o samba na quadra, a confecção de camisas, bandeiras e faixas para expressar a adesão a determinado samba. Nos “escritórios de samba” há uma divisão do trabalho em que alguns são responsáveis por compor o samba - e a tarefa ainda pode ser subdividida por um letrista e um criador da melodia, e outros por financiar os possíveis gastos. Outros ainda administram estes gastos escalando os melhores cantores, por exemplo; ou buscando pessoas influentes para a aproximação de determinada escola. A perversidade, citando um compositor que diz não atuar dessa forma, está na ganância destes “escritórios” que buscariam a “vitória a qualquer custo e em muitas escolas de samba por todo o Brasil”. O prejuízo para a qualidade dos sambas segundo outro compositor seria “a pasteurização do samba de enredo perpetuado em um modelo estanque, desgastado”. Este modelo é também responsável pelas grandes parcerias que contam com no mínimo cinco autores para cada samba.

Por dois anos consecutivos a parceria de Jonas foi derrotada no concurso de samba da Mocidade Independente de Aparecida. Nos dois casos por parcerias formadas majoritariamente por compositores cariocas.

Apesar de quase a totalidade dos compositores apontarem a questão dos “escritórios” como o grande problema dos sambas atuais, nunca encontrei um compositor que assumisse a participação no esquema. E em Manaus, com as particularidades apontadas pelos sambistas haveria espaço para os

¹²Ver apêndice 2 “Letras dos sambas enredos inscritos no torneio interno” (CAVALCANTI, 2006, p. 255-267).

¹³Museu da Imagem e do Som do Amazonas

¹⁴Pesquisadores como Josevaldo Souza e Daniel Sales que dispuseram gentilmente seus acervos pessoais.

“escritórios cariocas”? Ou seriam estes argumentos utilizados sobretudo para afastar a participação de compositores considerados forasteiros nos concursos de samba locais?

O depoimento mais explícito sobre o assunto foi o de Claudinho, filho de um dos fundadores de uma reconhecida escola da cidade e portanto muito identificado ao carnaval local, cantor e compositor de uma das escolas do Grupo Especial de Manaus:

Em Manaus temos os ritmistas e músicos mais talentosos e não devem nada para os do Rio. O problema é que aqui falta ousadia. Acho ridículo os que se penduram nos caras do Rio para tirar foto. Pra mim eles não significam nada diferente de mim. Uma vez veio um querendo tirar onda que conhecia isso e aquilo do Rio. Pra mim não disse nada demais. Tenho vontade de conhecer o carnaval do Rio mas para me divertir (Claudinho, cantor e compositor - 12/10/2014).

Há um outro lado. Vários sambistas de Manaus nutrem admiração pelo samba carioca. Isso é histórico e teve seu ápice nos anos 70 e 80 quando boa parte das escolas de samba manauaras gravavam seus LPs no Rio de Janeiro inclusive com sambistas cariocas. Foi assim que nomes conhecidos no Rio de Janeiro como Aroldo Melodia, Carlinhos de Pilares, Nêgo, Jamelão entre outros registraram sambas das escolas, blocos e batucadas manauaras. Em uma das entrevistas sobre a história de uma escola do centro de Manaus, a Balaku Blaku, dois de seus fundadores – Manuel e Armando – relatam os grandes feitos da agremiação: "Tudo que nós sonhamos para escola nós conseguimos. O Jamelão gravou dois sambas nossos". Ao que seu Armando complementa: "A gente ficava aqui numa árvore que tinha em frente à casa dele pensando. Será que um dia a gente vai conseguir? Ouvindo os sambas do Rio de Janeiro. E conseguimos realizar esse sonho". Constatamos assim esse encantamento com o carnaval carioca. Até hoje os sambistas cariocas são convidados para realizarem shows e grandes eventos que lotam as quadras manauaras. O momento da disputa de samba interna às escolas de samba, porém, revela esse acirramento com os cariocas. Defendendo um território criativo frente ao grande poderio das parcerias cariocas, e mesmo talvez para preservarem o desejo oculto de estabelecerem parceria com algum sambista carioca conhecido na cidade. E, de fato, verificamos que raramente as parcerias são formadas sem a presença de algum compositor conhecido na escola em que o samba concorre. Assim temos uma rede social¹⁵ no sentido antropológico clássico (BOTT, 1976) que une sambistas cariocas e manauaras.

Onde estariam então as particularidades que marcam o samba enredo em Manaus? Esta é uma questão que persiste. Talvez um dos caminhos esteja indicado pela outra pergunta: o que liga afinal o samba de enredo as toadas de boi?

Voltaremos agora aos nossos compositores de samba e toada. Um deles, Jonas, elucida:

¹⁵Recuperaremos aqui o principal impulso no desenvolvimento do conceito de rede, que veio do estudo das relações entre famílias, realizado por Elizabeth Bott. Inspirada no conceito de Barnes, ela desenvolveu tipificações que caracterizam os diversos tipos de rede, tomando os estudos com as famílias como parâmetro. Através da amostragem de vinte famílias inglesas, ele dividiu a rede de relacionamentos dos casais em *redes de malha estreita* e *redes de malha frouxa* (BOTT, 1976). Nos casos mais próximos, como nos casos de múltiplo pertencimento que enfocamos, observamos redes de malha estreita, onde o entrelaçamento de seus membros é mais efetivo e visível.

Acho que tem muito mais a ver com o que se diz. No samba ou na toada. Até na ciranda você tem que saber o que diz. Como passar um sentimento na letra ou na melodia. Alguns podem achar diferente, mas é bem parecido em toda música e aqui no Amazonas temos um jeito peculiar de dizer (Jonas, compositor da Aparecida e do Caprichoso).

O que dizer remete à temática dos enredos. Recuperemos Cavalcanti que citando a opinião recorrente dos carnavalescos da Mocidade em 1992 viam o compositor como coautor do enredo (op.cit; p.101). É preciso considerar a forma como o compositor se relaciona com sua própria posição e com aquelas de que depende no processo de criação coletiva (BECKER, 1977) de um carnaval de escola de samba.

Curioso que seja um compositor carioca que aportou em Manaus que nos leve a perceber melhor essa questão do posicionamento do compositor no contexto do processo festivo. Trata-se de Silvio, oficial da Aeronáutica, que por força do seu trabalho veio morar no Amazonas, onde permaneceu por dez anos. Mudou-se no final de 2013 para o Rio de Janeiro. Padrinho de um famoso compositor de escolas de samba cariocas, ele encontrou em Manaus espaço para desenvolver sua “vontade de escrever”. Seu padrinho, que já havia vencido sambas na cidade, o incentivou e foi seu parceiro nos primeiros sambas. Segundo ele, depois de um tempo “pegou a manha”. Diz que para emplacar um samba na cidade é preciso “lidar com as vaidades”, e que “às vezes tem escola que tem ciúme se você vai pra outra”. Isso se justificaria pela intensa rivalidade entre elas. Foi o que levou a brigas que o afastaram da Reino Unido e da Vitória Régia, duas escolas rivais e onde ele venceu o concurso de samba no mesmo carnaval de 2011. O fato de ter vencido em duas escolas no mesmo ano levou ao desgaste dentro da Reino Unido da Liberdade onde passou a ser visto como “falso” e “duas caras” por alguns componentes.

Em 2012, foi autor do samba da Aparecida que, nos últimos anos, rivaliza na disputa pelo título com a Reino Unido o que aumentou ainda mais esse desgaste do mesmo com componentes da Reino Unido. Por outro lado, alimentou ainda mais esse conflito através do samba que ele compôs para a Aparecida. O motivo da rixa seria o uso da palavra “soberana” para descrever a Aparecida no seu refrão principal. O pessoal do Morro da Liberdade, bairro da Reino Unido, ficou possesso. É que a Aparecida tem o maior número de títulos do carnaval manauara por isso seria para a parceira de Silvio, a soberana. Vários sambistas da Reino Unido ficaram furiosos e Silvio não só perdeu o concurso de samba na Reino Unido em 2012 como não concorreria na escola no ano seguinte¹⁶. Geralmente há trechos nos sambas da maior parte das escolas de Manaus de auto exaltação. E geralmente os refrãos principais são reservados para este momento. Acontece que, de forma parecida com o que ocorre no Boi Bumbá, a exaltação de uma escola soa como menosprezo para os adversários. Pude presenciar um encontro entre a Aparecida e outra grande rival histórica da escola no carnaval de Manaus, a Vitória Régia. A Vitória Régia, das cores verde e rosa, ostenta o título de “berço do samba” e, numa disputa bem característica do ambiente carnavalesco de Manaus, é a escola mais próxima da possibilidade de alcançar a Aparecida no número de títulos.¹⁷ Foi recebida na quadra da rival em uma grande festa. No momento em que a visitante cantou seu samba para o carnaval de 2014, muitos torcedores da Aparecida ficaram furiosos com o que

¹⁶Depois de algum tempo, compositores da Reino Unido relataram que boa parte do ressentimento com Silvio seria por um possível plágio no samba concorrente do mesmo em 2012 para a Reino Unido. Silvio teria reutilizado um trecho da melodia de um samba dele na Mocidade Unida da Glória, escola de Vitória – ES.

¹⁷Tem dezoito títulos contra vinte da sua rival Aparecida.

consideraram desrespeito à anfitriã. É que o intérprete da Vitória Régia fez questão de frisar o trecho do samba que dizia “Vitória Régia, a campeã voltou”.

Saber a forma de tocar na rivalidade parece ser algo que une o mundo social da toada, o fazer toada e o mundo social do samba, o fazer samba. Há ainda outras formas e para tal retomaremos a questão do enredo. Em Manaus boa parte dos enredos dizem respeito a temas regionais ou locais. No carnaval 2014 sete das oito escolas do Grupo Especial falaram sobre lugares característicos como a Ilha de Marapatá, a Rua Marechal Deodoro – importante região de comércio popular no centro de Manaus – conhecida como mercado “bate-palma” na cidade; ou mesmo o centro histórico de Manaus. Houve ainda homenagens a personalidades locais como a cantora lírica e ex-porta-bandeira Ednelza Sahdo; e o lutador de MMA – uma modalidade de luta que mistura artes marciais e atualmente faz bastante sucesso no Brasil - José Aldo. A Reino Unido fez um enredo lembrando seus grandes carnavais. A Vitória Régia fez um enredo que valorizava a antecipação da abolição da escravidão no Amazonas¹⁸. Finalmente, a única que se distanciou dos temas locais foi a Sem Compromisso que contou a história da motocicleta.

Assim outra vez voltamos a questão inicial do “rocar” do chocalho. Para fazer samba em Manaus conhecer coisas e utilizar certo linguajar que serve também à produção de músicas no Bumbá. Será que o discurso “caboclo”, a valorização de uma identidade cabocla é tão forte no samba de Manaus quanto no Boi Bumbá?

REDES E CIRCUITOS QUE SE CRUZAM PARA PENSAR AS IMAGENS DO CABOCLO

Para Fredrik Barth os grupos são constituídos pelo estabelecimento de fronteiras dinâmicas entre eles e não por características substantivas contidas em certas tipologias dos antropólogos. Assim, a partir do processo de constituição dos grupos étnicos e da indagação sobre a natureza de suas fronteiras este autor propõe repensar o conceito de cultura:

Em primeiro lugar torna-se claro que as fronteiras étnicas permanecem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam. (...) apesar das mudanças de participação e pertencimento ao longo das histórias de vida individuais, estas distinções são mantidas. Em segundo lugar há relações sociais estáveis persistentes e frequentemente vitais que muitas vezes baseiam-se precisamente na existência de status étnicos dicotomizados (BARTH, 2000, p. 26).

Para Barth os grupos étnicos são categorias atributivas e identificadoras empregadas pelos próprios atores para organizar as interações entre as pessoas. Como trazer essas contribuições para nossas indagações sobre a relação entre as toadas e os sambas-enredo na experiência dos compositores manauaras?

Cavalcanti (2002) propôs a interpretação do Boi-bumbá como um novo indianismo por conta da grande valorização de imagens do “indígena” e do regional na festa, esta valorização estaria mesmo na base do sucesso da festa, pois permitiria a ampla identificação de muitos setores da sociedade local com o Bumbá. A “força do gênero musical toadas” (op.cit; p.128) emerge assim um dos pontos da expansão da festa:

¹⁸A abolição da escravidão no estado do Amazonas aconteceu em 10 de julho de 1884.

O bumbá pode, então ser, de fato, visto como um rito ou mito de origem, marcando desde seus primórdios na região, o distanciamento de uma população indígena e cabocla de costumes e crenças “outrora” seus, e sua incorporação e valorização num novo contexto, aquele de sua interação com outros grupos populacionais no meio urbano. O elemento indígena do bumbá é desde a “origem” uma estilização e, de certo modo, uma paródia. (CAVALCANTI, 2002, p.133).

O que a autora bem marca o englobamento elite e povo possibilitado pelo recurso às imagens regionais do caboclo e do indígena como elementos marcantes do Boi-bumbá. Simultaneamente trata-se de uma manipulação da identidade na festa, de uma estilização e até mesmo uma paródia. Vale lembrar que em muitos outros contextos, a categoria caboclo já foi ou é ainda usado como categoria acusatória usada para marginalizar populações rurais no contexto urbano e até mistificar a identificação de etnias indígenas (OLIVEIRA;1997). As muitas imagens de uma identidade cabocla que marcam as toadas do Boi Bumbá de Parintins indicam o quanto a cultura popular pode ser importante na elaboração de imagens e autoimagens do Brasil.

Em um contexto parecido com o amazonense, Carmen Izabel Rodrigues (2008), analisa a identidade (ou não-identidade) do caboclo amazônico. A autora revela a importância de uma escola de samba no relacionamento do bairro Jurunas com a cidade de Belém no Pará como um todo:

Podemos pensar essa categoria como um lugar de representação, ao mesmo tempo um lugar residual e uma fronteira móvel, que avança e recua. Uma cultura cabocla, vista sempre como um lugar residual, não existiria como cultura própria; afirmar-se-ia pela negação; seria então um espaço marcado por um duplo discurso de exclusão: de quem olha e fala do exterior, o caboclo é aquele que está fora da modernidade. (...) É nesses limites e fronteiras conceituais, políticas e éticas, que se abre o espaço para se pensar a questão do caboclo como uma identidade e cultura de resistência (op.cit. p. 292-293).

Assim a autora propõe o caboclo como categoria “intervalar, mediadora entre o de dentro e o de fora”. E justamente, nesse movimento de reflexividade, o caboclo pode constituir-se como uma “fala heterogênea e autônoma, local e nacional, singular e plural” (op.cit. p.294).

Fazer samba e toada em Manaus manipulando categorias como o caboclo amazônico para instaurar uma autenticidade, uma singularidade regional une os compositores em múltiplos pertencimentos ao carnaval e ao Bumbá. Podemos refletir se a categoria caboclo não faz parte de um vasto elenco de imagens que permeiam as relações urbanas. O caboclo no contexto festivo de Manaus, samba ou toada, carnaval ou Boi Bumbá, torna-se estandarte de uma singularidade da cidade frente ao resto do país e do mundo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Odneia. **A explosão de estrelas no reino do Boi Bumbá**. Manaus: Editora Zoe, 2013.
- BARTH, Fredrik. **O guru e o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. 2000.
- BECKER, Howard. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BOTT, Elizabeth. **Família e rede social**. Rio de Janeiro: Ed.Francisco Alves. 1976.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1999.
- CAVALCANTI, Maria. Laura. **Carnaval Carioca: Dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro, UFRJ. 2006.
- _____. **O indianismo revisitado pelo boi-bumbá. Notas de pesquisa.**” In Sonmalu.Revista de estudos amazônicos. No.2. Ano 2. Manaus: Editora Valer, 2002. Pp.127-136.
- MUSSA,Alberto. & SIMAS, Luiz Antônio. **Samba de Enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. **"Pardos, mestiços ou caboclos: os índios nos censos nacionais no Brasil(1872-1980)"** in "Horizontes Antropológicos". Porto Alegre, ano 3, no.6, p.60-83. 1997.
- RODRIGUES, Carmem Izabel. Entre parentes, vizinhos e amigos. In **Vem do bairro dos Jurunas**. Belém, Ed NAEA, 2008.
- SALES, Daniel. **É tempo de sambar: história do carnaval de Manaus(com ênfase às escola de samba)**. Manaus: Editora Nortemania. 2008

Zé Gomes e o Maracatu Indiano: famoso e ilustre no seu tempo, desconhecido entre os maracatuzeiros da atualidade

Ivaldo Marciano de França Lima – UEBA

RESUMO:

Zé Gomes foi a principal liderança do Maracatu Indiano. Suas proezas a frente de seu maracatu lhe renderam legitimidade tanto entre os que pertenciam ao seu grupo, bem como aos que eram de outros maracatus. Este trabalho objetiva discutir a performance e as estratégias quotidianas de Zé Gomes, com o intuito de entender como os maracatuzeiros do Recife dos anos 1960 e 1970 atuavam e agiam em busca de legitimidade e inserção social. Objetiva-se igualmente analisar os diferentes mecanismos e processos de constituição da memória entre os maracatuzeiros, no sentido de refletir sobre os modos como estas são construídas, trazendo a tona questões de ordem teórico-metodológica a respeito da cultura negra, dos maracatuzeiros e seus maracatus.

Palavras chave: Maracatus nação, Carnaval, Zé Gomes, Maracatu Indiano, Cultura Negra.

ABSTRACT:

Zé Gomes was the principle leader of the Maracatu Indiano. His prowess in front of the maracatu gave legitimacy not only to the members of the group, but also to the members of other maracatus. This essay discusses the performance and the daily strategies of Zé Gomes in an attempt to understand how black leaders in Recife during the 1960s and 1970s mobilized and actively sought the legitimacy and inclusion of their maracatus. The essay also analyzes the different mechanisms and processes of memory construction amongst the maracatu members themselves in order to reflect on how these modes are built, which leads to questions of theory and methodology regarding black culture, the maracatu members, and their maracatus.

Keywords: Maracatu Nation, Carnival, Zé Gomes, Maracatu Indiano, black culture.

Zé Gomes era o articulador de um dos muitos maracatus nação do Recife. Seu grupo era intitulado como Maracatu Indiano. Parte de suas histórias ainda é contada por uns poucos maracatuzeiros de idade avançada, que neste trabalho descreverei como “antigos”, sobretudo por assim serem conhecidos entre seus pares. Suas memórias, perpassadas pelo mito e a História, não são tão abundantes quando

comparados a outros “ilustres” maracatuzeiros, a exemplo de Luiz de França e Dona Santa.¹ O que explica esta diferença, mesmo considerando que em termos práticos Zé Gomes, no cotidiano, conseguia arrebanhar muitos homens e mulheres para estarem ao seu lado, diferentemente do que ocorria com Luiz de França? Bem, mas antes de tudo, o que vem a ser um maracatu nação?

O maracatu nação pode ser definido como uma manifestação cultural dotada de elementos diversos. Dispõe de dança, canto, fantasias e estilo musical próprio. Uma melhor definição pode ser tomada pelo aspecto de que a palavra ‘maracatu’ serve tanto para nomear a música feita por esta manifestação, bem como para a dança e o cortejo propriamente dito. Por falar na música, esta é cantada por um homem, denominado genericamente como mestre. Ele é acompanhado dos batuqueiros, que tocam afayas (os tambores), caixas, taróis, mineiros (espécie de ganzá) e gonguês (instrumento de ferro com uma campânula, percutida por um pedaço de madeira). Nos dias atuais há mulheres tocando instrumentos, bem como ocupando o lugar de mestre, algo impensável para o período em que viveu e atuou Zé Gomes.

Existem maracatus-nação que possuem fortes ligações com as religiões de terreiro, a exemplo da religião dos orixás (xangô – PE; candomblé – BA; batuque – RS), e até bem pouco tempo houve quem afirmasse serem eles simples extensões carnavalescas destas. No entanto, a relação dos maracatus-nação com o sagrado não se resume aos orixás, pois há grupos em que a jurema e a umbanda também estão presentes (LIMA, 2008).² E Zé Gomes era praticante da jurema, mas não dispunha do ofício de ser um sacerdote religioso. Aqui já temos duas diferenças entre ele e Luiz de França. Seriam elas suficiente para explicar a notoriedade de Luiz de França, em detrimento da memória de Zé Gomes?

Normalmente vemos vários maracatus nação desfilando no carnaval, constituídos de um cortejo real, acompanhados de um conjunto de percussão, mais conhecido como batuque. No geral suas músicas, também conhecidas por toadas, são estruturadas em uma quadra, com dois versos, constituído de uma chamada, a primeira voz, feita pelo mestre, e a resposta, a segunda voz, normalmente entoada pelos demais integrantes do maracatu. Seus personagens estão distribuídos em uma verdadeira corte real. Há o rei, rainha, príncipe e princesa, duque e duquesa, vassallos, escravos, lanceiros, baianas e damas do paço. Estas últimas trazem consigo as bonecas, também conhecidas como calungas (ANDRADE, 1982). Todos os personagens da corte costumam vir trajando fantasias ricamente adornadas.

A dança é feita de forma séria, desprovida de coreografias complexas como ocorre nas quadrilhas juninas. Porém, alguns grupos novos, a exemplo do Leão da Campina e do Aurora Africana, trazem consigo danças coreografadas, sobretudo pela grande quantidade de quadrilheiros que toma parte nestes maracatus durante o carnaval. Nestes maracatus em particular, a “seriedade” dos desfilantes é transformada em risos e outros trejeitos. As manifestações culturais dialogam e se influenciam! Sobre as invenções e reinvenções, ressalte-se que o Indiano de Zé Gomes ganhou notoriedade entre os

¹Luiz de França foi o mestre e articulador de um dos grupos mais famosos do Recife, o Leão Coroado. Ainda hoje dois grupos homônimos disputam seu legado. Vários maracatuzeiros da contemporaneidade reivindicam terem sido “formados” por Luiz de França, a exemplo de Valter, mestre do Estrela Brillhante do Recife. Luiz de França faleceu em 1997 e foi o primeiro maracatuzeiro a dispor de uma pensão vitalícia da Prefeitura do Recife. Dona Santa foi rainha do antigo maracatu Elefante. Seu nome ainda ressoa em vários maracatuzeiros da atualidade. Pode-se afirmar que se trata da unanimidade entre os que integram os diferentes grupos, que ainda hoje reivindicam sua memória. Em momentos de conflito ou tensão, pode-se afirmar que um forte argumento utilizado é a frase “isto era do agrado de Dona Santa”. Conheci homens com menos de 45 anos que afirmaram ter conhecido Dona Santa. Ela faleceu em 1962, portanto, antes do nascimento da imensa maioria dos maracatuzeiros da atualidade. Dona Santa foi escolhida para ser a homenageada do carnaval do Recife no ano de 2005. No anterior foi o tema do ano letivo das escolas da rede municipal de ensino da capital pernambucana.

²Sobre a jurema, ver: (VANDEZANDE, 1975; MOTTA, 1997; BRANDÃO, 2001; SALLES, 2004; 2010; ASSUNÇÃO, 2006).

maracatuzeiros devido ao fato de estar constantemente criando novos personagens em sua corte. Nisto era, por sinal, censurado quase sempre por Luiz de França. Teríamos aqui outro indicio para explicar o quase esquecimento da memória de Zé Gomes, em uma sociedade que atribui grande apreço aos discursos voltados à ideia de “tradição”?

Os desfiles contemporâneos ocorrem em passarelas organizadas especialmente no carnaval, constituindo-se em um verdadeiro espetáculo visual. Alguns maracatus trazem em suas fileiras perto de mil integrantes, especialmente dispostos e organizados no dia do concurso carnavalesco, que geralmente ocorre no domingo de carnaval. Mas não era bem desta forma que acontecia “nos tempos” de Zé Gomes. Os grupos possuíam menor quantidade de integrantes, na maioria dos casos não chegava a uma centena. E nisto novamente Zé Gomes se notabilizou, quando conseguiu colocar seu Indiano na rua com mais de cem figurantes! Este fato, por sinal, ainda hoje repercute nas memórias de alguns maracatuzeiros antigos...

A quantidade de homens e mulheres que vestem roupas ricamente adornadas e luxuosas nos dias de hoje é parte da dinâmica atual da cidade do Recife, que desde o ano de 2004 tem na abertura do seu carnaval um encontro apoteótico de vários batuqueiros de maracatus regido pelo também afamado percussionista Naná Vasconcelos. Pode-se afirmar que os maracatus nação, nos dias atuais, se constituem em uma das mais importantes manifestações culturais, com grande visibilidade no cenário cultural, a ponto de no ano de 2014 ter se tornado patrimônio imaterial do Brasil. Estes maracatus, ao contrário dos prognósticos de morte e extinção, feitos por Pereira da Costa (1908) no início do século XX, e que foram corroborados nos anos 1960 por Katarina Real, cresceram, se multiplicaram e ganharam força em todos os sentidos. Seus toques e instrumentos musicais ganharam o mundo, sobretudo após o sucesso que obtiveram após os anos 1990.

Mas, nem sempre os maracatus nação viveram momentos favoráveis. Época houve em que mal conseguiam desfilar no carnaval, conforme as memórias dos maracatuzeiros mais antigos e que viveram estes difíceis anos. A maior parte dos grupos não conseguia dispor de recursos suficientes. Viviam muitas dificuldades materiais, sobretudo por não terem o mesmo capital simbólico que os clubes de frevo e as escolas de samba. Estas memórias se reportam aos anos de 1960 e 1970. Estes foram anos muito difíceis para os maracatuzeiros e seus maracatus. Entretanto, um grupo se destacava neste contexto: o maracatu Indiano.

Nas memórias dos maracatuzeiros dos anos 1960 e 1970, dizia-se que o Maracatu Indiano parecia um “clube” de frevo, dado suas dimensões e importância. Em outras palavras, perante um quadro de “decadência” dos maracatus nação, que atraía poucas pessoas para suas fileiras, o Indiano poderia ser considerado uma grande agremiação, comparável aos clubes de frevo e escolas de samba. Ressalte-se que as maiores agremiações não reuniam mais do que seiscentas pessoas.³ O Indiano também era reconhecido por seu afinado batuque, bem como por dispor de um presidente inovador, que a cada ano acrescentava personagens diferentes na manifestação cultural.⁴ E Zé Gomes, de fato, conseguia agregar pessoas em quantidades significativas. Era, como já referi, articulador do Maracatu Nação Indiano, que existiu no Recife entre os anos de 1949 a 1998. Faleceu nos anos 1990, deixando a liderança do grupo nas mãos de

³ Se levarmos em conta que a maior agremiação do carnaval recifense à época era a Escola de Samba Estudantes de São José, que contava com não mais do que 300 desfilantes, temos então uma aproximada dimensão do que representava o Maracatu Indiano para o contexto a que me refiro. Escola de samba lança desafio. *Diário da Noite*, 08/02/1968, p. 10.

⁴ Entrevista com Ana Márcia, realizada em 24/04/2009, na sua residência, Arruda, zona norte do Recife.

Carmelita, esposa e mãe de alguns dos seus filhos. Seu nome ainda hoje suscita questões importantes sobre os modos como são constituídas a memória entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras do Recife.

As festas que organizava para comemorar os feitos de seu maracatu foram registradas no livro *O Folclore no carnaval do Recife*, de Katarina Real (1967). Zé Gomes e o seu grupo foram por diversas vezes campeões do concurso carnavalesco de maracatus, e sua fama era suficiente para, ao lado da não menos afamada rainha Maria Madalena, desbancar nos certames carnavalescos o mítico e ainda hoje reconhecido Luiz de França, mestre do Leão Coroado.⁵ Entretanto, nos dias atuais, ao contrário de Luiz de França, que é reivindicado por dois maracatus homônimos e que disputam o legado do antigo Leão Coroado, Zé Gomes sequer tem sua existência lembrada pelos maracatuzeiros da atualidade, além do fato de que o seu maracatu, o Indiano, não mais existe desde o ano de 1998, quando foi as ruas pela última vez.

Uma questão deve ser posta: de que forma a história de Zé Gomes pode contribuir para compreendermos as estratégias quotidianas definidas por homens e mulheres que faziam maracatu para conseguirem se inserir numa sociedade excludente? Penso que ao compreendermos sua história também ressignificamos o lugar que em geral se atribui às práticas culturais que envolvem a vida dos homens e mulheres tidos como “populares”.

Por outro lado, tal questão não pode ser compreendida sem que sejam analisadas as formas e os modos como a memória sobre esses homens e mulheres foram construídas. Também é imprescindível analisar as estratégias e performances encenadas por Zé Gomes durante os anos 1960 e 1970, época em que esteve ao lado de Maria Madalena, famosa rainha de maracatu, falecida no ano 2000 alguns meses após o assassinato de sua neta, Rosinete.⁶

Dentre os maracatuzeiros e maracatuzeiras do “passado”, que atuaram nos carnavais dos anos 1960 até os anos 1990, certamente alguns nomes devem ser postos como fundamentais para que se entendam os processos de como a memória é construída. Luiz de França, Maria Madalena, Eudes Chagas, Cabeleira e Zé Gomes são alguns dos muitos personagens de uma história contada e recontada pelos mais antigos maracatuzeiros e maracatuzeiras da atualidade. Pode se dizer que dentre estes nomes o de Zé Gomes possui uma rara peculiaridade, uma vez que fora um dos mais afamados no seu tempo, nos anos de 1960 e 1970, e hoje é um ilustre desconhecido dentre os mais jovens maracatuzeiros.

Apenas alguns poucos, em sua maioria com mais de 60 anos, lembram-se de suas performances e façanhas, indicando que a memória entre os maracatuzeiros possui caminhos tortuosos em seu processo de constituição. Não basta apenas ter sido famoso em seu tempo para ser lembrado depois. Esta é uma das primeiras questões possíveis de serem postas na mesa mediante o caso deste maracatuzeiro.

⁵Ao longo dos anos 1960 e 1970 o Indiano foi ferrenho adversário do Leão Coroado nos certames carnavalescos. O Maracatu Indiano obteve os títulos de campeão nos anos de 1963, 1965, 1970, 1971, 1972, 1978, 1980. Foi vice-campeão nos anos de 1964, 1966, 1967, 1969, 1976, 1979, 1981, 1982, 1984 e terceiro nos anos de 1968 e 1973. A melhor colocação que este grupo obteve, após o momento de apogeu (anos 1960 e 1970), ocorreu no concurso da segunda categoria, em 1990. O Indiano sagrou-se vice-campeão. Zé Gomes já se encontrava doente nestes anos. As notícias alusivas aos concursos carnavalescos podem ser vistas em LIMA, 2010.

⁶Madalena nasceu nos anos 1940, em um engenho do Cabo, cidade localizada na região metropolitana sul do Recife. Ela foi rainha dos maracatus Leão Coroado, Indiano, Estrela Brilhante e Elefante. Rosinete foi esposa de Antônio Nogueira Barros, atual articulador e mestre do Maracatu Nação de Luanda. Juntos, ela e o seu ex-marido, articulavam o Maracatu Nação Elefante, que tinha Maria Madalena como rainha. Ambos constituíram um dos principais grupos que disputou com o Maracatu Nação Porto Rico, a hegemonia entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras ao longo dos anos 1980 e 1990. Sua morte foi notícia em diversos jornais: Fuzilada a rainha do Maracatu Elefante. Ciúme pode ter provocado a morte da carnavalesca. *Folha de Pernambuco*, 11/07/2000, capa; Assassinada rainha do Maracatu Elefante. Ela dançou com um amigo, que levou bala e morreu. *Folha de Pernambuco*, 11/07/2000, p. 09.

E Zé Gomes era um destes homens que durante o carnaval articula e põe nas ruas uma agremiação carnavalesca denominada por maracatu.

Não era mestre maracatuzeiro, tampouco um líder religioso. Não possuía saberes específicos, a exemplo da confecção de “afaias” (tambor utilizado no maracatu), tão valorizados pelos maracatuzeiros. Mas, fora o dirigente de um dos maracatus que mais vitórias obteve ao longo dos anos 1960 e 1970 (LIMA, 2010). A que se deve o seu “esquecimento”? Comparando esta situação com a de outro ilustre maracatuzeiro, Luiz de França (articulador e mestre do Leão Coroado), exímio conhecedor de saberes e ofícios maracatuzeiros, poderíamos facilmente concluir que por não dispor de conhecimentos específicos relacionados aos saberes existentes no maracatu, Zé Gomes não conseguiu deixar seguidores ou herdeiros que cultuassem sua memória. Isto, entretanto, não deve nos bastar para que seja respondida a questão formulada. Basta pensarmos que Luiz de França ficou praticamente sem desfilantes durante os últimos anos de sua vida. A memória existente entre os maracatuzeiros não deve ser creditada tão somente aos saberes ou performances dos indivíduos. Outras questões devem ser postas em discussão.

INDIANO: VIGOR E PUJANÇA DE UM DINAMISMO QUE OUSAVA DESAFIAR A TRADIÇÃO

Diversas estratégias no cotidiano diferenciavam o Indiano e Zé Gomes, do Leão Coroado e Luiz de França. Ao primeiro se atribuía vigor e dinamismo, para o Recife dos anos 1960. Zé Gomes era um empreendedor em todos os sentidos... Possuía uma mercearia, “bancos de feira”, “correr de quartos” e outros pequenos negócios que o colocavam em situação econômica privilegiada, quando comparado aos seus concorrentes contemporâneos. Possuía uma mercearia em Água Fria, o que lhe possibilitava conhecer muitas pessoas numa época em que não existiam supermercados na capital pernambucana, e o abastecimento se fazia nos mercados públicos, feiras livres e mercearias como a sua. Em uma cidade marcada pela pobreza e intensa concentração de renda, ter garantidas as refeições do dia, morar em uma casa própria e ainda dispor de recursos para o lazer era algo para poucos... E Zé Gomes dispunha dos meios que lhe permitiam barganhar com seus contemporâneos, bem como de recursos para comprar um remédio para alguém que necessitasse ou de alguma comida quando para isso fosse solicitado.

Os relatos sobre suas performances sociais mostram que além de ser considerado um homem empreendedor, Zé Gomes era uma liderança incontestável para seus companheiros e companheiras de maracatu, uma mão amiga para os momentos de aflição e ao mesmo tempo um mediador dos homens e mulheres “populares” para com a sociedade recifense dos anos 1960 e 1970. Xoxo, atual articulador do Maracatu Nação Gato Preto, recorda de Zé Gomes e da época em que esteve neste maracatu:

(...) Xoxo: Ele negociava. Zé Gomes tinha muita coisa que negociava, muitas casas.

IVALDO: Aonde eram essas casas?

Xoxo: Lá no Alto mesmo. Alto do Deodato.

IVALDO: E ele negociava com quê?

Xoxo: Cereais. Na feira: farinha, feijão.

IVALDO: Tinha um banco de feira?

Xoxo Naquele tempo tinha feira no Arruda como ainda tem. Está pequena, mas ainda tem, não é?

IVALDO: E onde é que ele negociava, na feira...

Xoxo: Na feira do Arruda.

IVALDO: Chegou a ter alguma coisa, além disso? Mercearia, bar, restaurante?

Xoxo: Era o maracatu, um banquinho de negociar e os aluguéis da casa dele.

IVALDO: E ele sempre foi casado com Carmelita, quando você conheceu?

Xoxo: Eu conheci ele com Carmelita, com muito filho. Agora o povo dizia que ele tinha várias mulheres.⁷

Diferentemente de outros maracatuzeiros, Zé Gomes não era sacerdote religioso e nem dispunha de terreiro. Entretanto, possuía filiações com a jurema e a religião dos orixás:

[...] IVALDO: Zé Gomes tinha algum envolvimento com a religião?

MÁRCIA: Tinha.

IVALDO: Orixá?

MÁRCIA: Tinha. Zé Gomes tinha uma mãe de santo dele com o nome de Malva. Deve estar viva ela, mora no UR-6. Era mãe de santo também de Carmelita. E antes de Malva quem fazia as coisas para o Indiano era Senhora Brígida.⁸

Zé Gomes, por sinal, pode ser percebido como um maracatuzeiro bastante dinâmico, uma vez que organizava festas para os seus integrantes e sabia buscar recursos com o poder público, seja sob a forma de apresentações, ou de doações propriamente ditas. Katarina Real descreveu uma destas festas, provavelmente ocorrida em 1965:

[...] Numa festa da vitória que assisti no Indiano, cálculo que serviram quase 300 pessoas, tendo preparado dois porcos inteiros e mais de cinquenta galinhas. Comida muito saborosa, toda preparada pelo pessoal do grupo. Uma festa linda, alegre, com muita cerveja e aguardente para todos, e até uns “uísques” para “os doutô” (REAL, 1967, p. 81 – 82).

Estas articulações e dinamismo eram, segundo Armando Arruda, resultados de suas experiências como militante de grupos políticos e do sindicato dos estivadores:

[...] ARMANDO: Compadre Zé Gomes eu já conhecia de muito tempo, porque a gente sempre foi de esquerda. No governo do doutor Arraes, em sessenta e um, sessenta e dois, aliás, sessenta e dois, sessenta e três, sessenta e quatro, a gente batia de frente com esse pessoal. [...] Batia de frente mesmo. Eu não tinha dinheiro para contratar capanga, tinha uns companheiros estivadores, que eram também da esquerda. Compadre Zé Gomes era esquerda. Aí compadre Zé Gomes juntava a esquerda, quando a gente chegava lá a gente era mais. O pessoal vinha de graça, vinha pela amizade. A gente tocava o pau nos cabras da direita. Isso desde aquela época, repara que faz um tempão.

⁷ Entrevista com Amaro da Silva Vila Nova, conhecido como Xoxo, realizada em 09/04/2009, na sua residência, no Alto do Rosário, zona norte do Recife.

⁸ Entrevista com Ana Márcia, realizada em 24/04/2009, na sua residência, Arruda, zona norte do Recife.

ARMANDO: [Zé Gomes] era da estiva e era do sindicato dos estivadores. Era delegado sindical. Aí pronto, quando tinha qualquer coisa, eu: “olhe compadre, junta a turma que a gente vai hoje, vai dar um auê”. Até quando Dom Helder estava aqui, numa vinda de Ulisses Guimarães, compadre Zé Gomes já velho ainda ligou para a sede do sindicato... Ainda levei uns quatro, seis, oito estivadores com a gente. Quando o cara tinha marcado de dar um pontapé em Dom Helder, levou um chute no baixo ventre, aí a negrada de estivadores entrou, fez um cerco em Dom Helder e a gente foi levar Dom Helder lá na Rua das Fronteiras, onde ele morava, na Igreja das Fronteiras.⁹

Além das memórias de Armando Arruda, não disponho de mais informações sobre esta questão, mas não seria de se estranhar que seja verídico, pois não se pode pensar nos maracatuzeiros como sujeitos alheios às disputas político-partidárias do período. Não obstante, esta relação é mais presente na organização do carnaval, como uma constante troca de favores e votos. Zé Gomes sabia tratar bem as pessoas, segundo os seus contemporâneos... Não possuía o capital simbólico de um “pai de santo”, ou de um maracatu com data de fundação antiga, mas sabia mexer bem as peças no seu jogo. Em outras palavras, Zé Gomes dispunha de imenso capital simbólico entre seus pares (BORDIEU, 1989). As palavras de Ana Márcia, por sinal, constituem excelente forma de descrever este maracatuzeiro:

[...] MÁRCIA: Zé Gomes era dono do Indiano e tinha amor ao maracatu. Luiz de França não se compara com Zé Gomes. Zé Gomes dava tudo pelo maracatu. Zé Gomes sabia tratar as pessoas bem dentro do maracatu. Você quer saber? O Indiano, lá em cima, no Alto Deodato. A gente morando em Jordão. Rompia o ano, no dia cinco de Janeiro a gente se mudava para dentro do Indiano, eu, meu pai e mainha. A família da gente tudo aqui, ficava meu pai lá na sede e eu vinha-me embora para a casa dos meus irmãos, para casa de minhas irmãs, da minha irmã mais velha. Tudo Zé Gomes fazia, não deixava faltar nada para meu pai. Zé Gomes não sabia nem o que era um bombo, porque tudo quem resolvia era pai. Luiz não fazia isso por ninguém, Luiz não gostava de dar de comer a ninguém. Se um dia Luiz, eu acho, a pessoa passasse uma semana na sede trabalhando com maracatu, tinha que levar a sua marmitta de casa. Zé Gomes não. Se Zé Gomes estivesse vivo o Indiano ainda estava em pé. Quem estragou o Indiano foi o pessoal de cá. Zé Gomes era um Zé Gomes mesmo. Era maracatuzeiro com amor. Hoje é difícil, você não acha?

MÁRCIA: Zé Gomes era aposentado.

IVALDO: Aposentado de quê?

MÁRCIA: Ah, isso eu não sei. Não me lembro.

IVALDO: Além disso, ele ganhava o pão de que maneira?

MÁRCIA: Tinha barraca, tinha venda... Tudo ele acabou para botar dentro do Indiano.

IVALDO: Ele era negro, branco?

MÁRCIA: Zé Gomes? Era branco.

MÁRCIA: O Zé Gomes era casado com Maria, a primeira esposa de Zé Gomes. Depois quando Maria... Ele morava com Maria lá na casa dela, que era aquelas brigas das mulheres. E com Maria estava ali. Quando Maria faleceu, ele ficou com Madrinha Carmelita.

IVALDO: Então Zé Gomes sabia tratar bem as pessoas?

MÁRCIA: Sabia, com certeza.

⁹Entrevista com Armando Arruda, realizada em 30/04/2009 e 08/05/2009, na sua residência, Boa Viagem, zona sul do Recife.

IVALDO: Cuidava das roupas.

MÁRCIA: Tudo, tudo. Ele ia para Jordão no mês de São João me buscar. Porque eu tinha que ir como minha mãe. Madrinha Carmelita, a gente ia para a cidade e ela escolhia a roupa dela de rainha e a minha roupa. Zé Gomes sabia ter maracatu.

MÁRCIA: Carmelita veio ser rainha depois que pai morreu. Mainha deixou, também não quis mais saber.¹⁰

Além de muito habilidoso, Zé Gomes tinha ao seu lado ninguém menos do que Maria Madalena, a rainha que estava permitindo ao Maracatu Indiano disputar a hegemonia com o Leão Coroado nos anos 1960, e que se apresentava como o continuador do Elefante de Dona Santa. Com a presença de Madalena nas fileiras do Indiano, este agora era um maracatu “verdadeiro” e “tradicional”, apto a substituir o Maracatu Elefante de Dona Santa, na perspectiva de manter as “tradições” africanas no carnaval recifense, tomando para si o legado e o capital simbólico do extinto maracatu e de sua falecida rainha, conforme podemos observar em artigo publicado por Paulo Viana, criador da Noite dos Tambores Silenciosos e jornalista do *Diário da Noite*:

‘O maracatu Indiano restaura o prestígio e as genuínas características do tradicional ritmo trazido da África para o carnaval pernambucano’, declarou a este colunista a snra. Maria Madalena, ‘rainha’ daquela ‘nação’ e que procura estabelecer a verdade e pôr fim a essa ‘fofoca’ criada entre aquele conjunto e o maracatu ‘Leão Coroado’ [...] a pedido de vários amigos assumi a presidência do Maracatu Indiano, retirei-o do local impróprio em que era sediado, **acabei com a orquestra que funcionava nele, transformando num legítimo maracatu de ‘baque virado’ como é certo** [...] desde então, agora já como rainha do maracatu Indiano, vem dando todo o seu esforço para integrar a ‘nação’ na sua verdadeira característica, compondo os seus cordões com as figuras representativas de uma ‘corte’ [...].¹¹

Não disponho de outros elementos que me permitam discorrer sobre as representações do continente africano entre os maracatuzeiros do período, mas certamente a alcunha de “africano” foi uma tônica constante em diversos outros artigos publicados por Paulo Viana nos jornais em que trabalhou ao

¹⁰Entrevista com Ana Márcia, realizada em 24/04/2009, na sua residência, Arruda, zona norte do Recife. Ana Márcia dos Santos, ou simplesmente Márcia, nasceu em 02/08/1963. É filha de Natércio e Dona Gersi. Seus pais pertenceram a vários maracatus diferentes, desde os anos 1950. Márcia é atualmente sacerdote religioso (yvalorixá). Seu irmão, Arlindo Santos, é o atual articulador do Maracatu Nação Cambinda Africano, fundado por Natércio quando este ainda era o mestre do batuque do Maracatu Nação Indiano. Natércio foi o mestre do Maracatu Indiano no seu momento de auge, dos anos 1960 até o ano de sua morte, em 1978.

¹¹O brinquedo maracatu Indiano agora é quem manda brasa. *Diário da Noite*, 19/02/1965, p. 07. O texto é de Paulo Viana. Os negritos são de minha autoria.

longo de sua vida.¹² José Gomes era o principal articulador do Maracatu Indiano. Junto com Madalena conseguiu aglutinar um considerável número de pessoas, a ponto de ainda hoje ter marcado a grandeza do grupo nas lembranças de vários maracatuzeiros e maracatuzeiras, a exemplo de Ana Márcia:

[...] O Indiano lá em cima, no Alto do Deodato, nunca ficou fraco. Era um maracatu-clube, que a gente via a bandeira lá na frente e lá em baixo via o batuqueiro. É. Clube, maracatu-clube. [...] Eu ouvi a expressão ‘parece um cubre’. Fiquei querendo saber porque era ‘cubre’. Depois foi que eu vim... cubre, clube. Clube porque era grande, não é? [...] Muitos batuqueiros. Saía completo, porque hoje tem primeira princesa e segunda princesa. Naquele tempo, no meu tempo, não existia primeira nem segunda princesa. Era duquesa, condessa, princesa e rainha. Tinha essas quatro pessoas, esses quatro par. Hoje a gente vê primeira, segunda, terceira, uma tuia de princesa. Mas antigamente não tinha isso não.¹³

Zé Gomes era um grande estrategista do cotidiano. Segundo alguns informantes, não era conhecedor profundo das práticas e do fazer maracatuzeiro, mas conseguia aglutinar ao seu redor homens e mulheres que auxiliavam-no na confecção de fantasias, instrumentos musicais e outros adereços indispensáveis para um desfile de maracatu. A grandeza e força de Zé Gomes é inversamente proporcional ao seu esquecimento na atualidade. Seu maracatu, o Indiano, não desfila desde 1998, e sua viúva, Carmelita, não conseguiu reunir forças para levar o grupo a frente. Tanto ela como ele morreram sem deixar seguidores, o que de certa forma corrobora para o esquecimento em que se encontram.

O Maracatu Indiano se apresentava como um dos mais fortes e foi aquele que mais arrebatou títulos no concurso carnavalesco de maracatus organizado pela prefeitura da cidade do Recife ao longo dos anos 1960 e 1970. Quando do episódio de falecimento da rainha do Elefante, Dona Santa, culminando com a extinção deste grupo, Zé Gomes conseguiu contratar a maior parte dos seus batuqueiros, segundo as memórias de Katarina Real (2001, p. 56), fato este não confirmado por Ernesto Carvalho (2007, p. 78). Mesmo não gozando do sentido de “pureza” ou de autêntica “nação africana”, como gostava de frisar Katarina Real em seus trabalhos, o Maracatu Indiano trazia agora uma peça fundamental nesta disputa pela hegemonia dos maracatus no contexto pós-morte de Dona Santa: Madalena, que até então era rainha do Leão Coroado, passou a integrar o maracatu Indiano.

¹²Paulo Viana nasceu em 1922. Considerava-se negro e afeito ao “mundo das agremiações carnavalescas”, Formado em sociologia pela UFPE, exerceu principalmente a atividade de jornalista e trabalhou em diversos jornais pernambucanos, a exemplo do *Diário da Noite*, *Jornal do Commercio* e *Diário de Pernambuco*. Fundador do Sindicato dos Jornalistas e por vários anos presidente da Associação de Cronistas Carnavalescos do Recife (ACCR), foi o principal responsável pela criação da Noite dos Tambores Silenciosos. Sua atuação política era intensa e sua influência nas esferas políticas era significativa, uma vez que através da ACCR integrou por várias vezes a COC (Comissão Organizadora do Carnaval), órgão responsável pela organização e controle do carnaval recifense até os primeiros anos da década de 1970. Faleceu no dia 30/11/1987. A matéria publicada no Diário de Pernambuco, noticiando seu falecimento, indica alguns detalhes de sua trajetória: Tambores silenciam: morre o folclorista Paulo Viana. *Diário de Pernambuco*, 01/12/1987, p. a11.

¹³Ana Márcia dos Santos, ou simplesmente Márcia, nasceu em 02/08/1963. É filha de Natércio e Dona Gersi. Seus pais foram de vários maracatus diferentes, desde os anos 1950. A entrevista foi feita em sua residência, localizada no Arruda, no dia 24/04/2009. Márcia é yalorixá na atualidade, irmã de Arlindo Santos, atual articulador do Maracatu Nação Cambinda Africano, fundado por Natércio quando este ainda era o mestre do batuque do Maracatu Nação Indiano.

Muitos batuqueiros, um séquito de desfilantes e um grande estrategista de seu tempo: Zé Gomes. Eis as armas do Maracatu Indiano, que segundo Paulo Viana, o “Maracatu Indiano agora é quem manda brasa”.¹⁴ E de fato Luiz de França sentiu a força de seu oponente, tanto que em outra matéria de jornal, também escrita por Paulo Viana, se mostra ressentido com a situação, mas apresenta sua exímia habilidade em lidar com os homens de poder e com as palavras bem aceitas em sua época: antiguidade, tradição... Quem foi que disse que os ditos “populares” não possuem estratégias e táticas para a sua vida cotidiana? Outra citação longa, mas, creio que por sua riqueza vale à pena lê-la na íntegra:

[...] Encontrei o preto ‘Zé Luiz’ – juiz da Irmandade de São Benedito e presidente do Maracatu ‘Leão Coroado’ – num dos corredores do antigo D.D.C, aborrecido, gesticulando e dizendo cobras e largatos [sic] do pessoal do Maracatu Indiano. Acerquei-me de perto e indaguei de que se tratava. – Não é, ‘seu’ Paulo, esse pessoal do Maracatu Indiano anda dizendo por ai que são os sucessores de minha ‘madrinha’ Dona Santa. Já viu? Um maracatu de ontem [fundado em 1947], sem tradição e sem história, querer botar o ‘Leão Coroado’ p’rá trás... Retruquei ‘Zé Luiz’ parodiando uma marchinha muito em voga: deixe isso p’rá lá! Deixa que falem, que xinguem, que digam... Que é que tem? Ninguém vai desbancar o seu ‘Leão Coroado’. O bom do preto ‘Zé Luiz’ fuzilou-me com seus olhos avermelhados e sentenciou: - o que tem? Eles não sabem, que minha ‘madrinha’ Santa antes de ser rainha da ‘Nação do Elefante’ empunhou o cetro do Maracatu Leão Coroado, quando ela tinha apenas 18 anos de idade... Eles não sabem que o meu Maracatu completou 101 anos de existência. Agora começam com essa ‘onda’ que está prejudicando seriamente o meu ‘brinquedo’. Vou tomar providências enquanto é tempo. Na defesa do que chamava seu ‘patrimônio sentimental’ ‘Zé Luiz’ não aceitava ponderações. Continuou vociferando, a gesticular para o Jofre, Manuel Gadelha e Santiago afirmando que iria levar o ‘caso’ ao conhecimento do Conselho da Federação. ‘Um maracatu de ontem – concluiu – que até bem pouco tinha até instrumento de sopro no seu batuque, quer agora se meter a besta. Aliás, eu nunca vi maracatu de índio com baque virado...’.¹⁵

Os tempos estavam começando a ficarem mais difíceis do que já eram para Luiz de França. E de fato o Indiano mandou mesmo brasa naquele ano, sagrando-se o grande campeão da temporada e deixando o Leão Coroado em segundo lugar.¹⁶ **Não estava fácil disputar com um habilidoso estrategista, comerciante de estivas, frutas e verduras em Água Fria, com uma exímia e carismática mãe de santo, profundamente articulada com iminentes pais e mães de terreiros recifenses, e uma significativa plêiade de colaboradores das classes mais abastadas. Eis algumas das armas do Maracatu Indiano,**

¹⁴O brinquedo maracatu Indiano agora é quem manda brasa. *Diário da Noite*, 19/02/1965, p. 07.

¹⁵Ciumadas de folião, carnaval à vista. *Diário da Noite*, 27/01/1965, p. 02. (o texto é de Paulo Viana).

¹⁶Estudantes de S. José, Índios Tabajaras e o Maracatu, Indiano vitoriosos no desfile da C.O.C. *Diário da Noite*, 03/03/1965, p. 02.

que nas memórias de vários dos meus entrevistados é apontado como uma grande agremiação, que chegou a desfilar com aproximados cem integrantes na passarela.¹⁷

ZÉ GOMES E MADALENA: A DISPUTA PELA HEGEMONIA NOS ANOS 1960

Bem, ao certo, sabe-se que Zé Gomes tem em Madalena importante trunfo para obter a legitimidade entre os carnavalescos de modo geral, e isto pode ser percebido com o título conquistado frente ao Leão Coroado em 1963, logo após a morte de Dona Santa, e as matérias alusivas ao novo caminho trilhado pelo Indiano ao longo dos anos 1960. Paulo Viana comenta, em algumas matérias de jornal, sobre a “nova escolha” do Indiano e de como este agora era um maracatu verdadeiro.¹⁸ E não se pode negar a força que o Indiano tomou após a entrada de Madalena no grupo. Por sinal, a ela são atribuídas as mudanças na identidade do maracatu, o que nas memórias de Antônio Roberto são assim descritas:

[...] ROBERTO: Ela foi para o Indiano porque se desentendeu com o Seu Luíz, né? E nesse desentendimento, ela pediu para ele tirar o maracatu Leão Coroado da casa, e seu Luíz levou tudo do maracatu... Aí, ela foi convidada para ir para o maracatu Indiano, que o maracatu Indiano tinha até um apelido que o povo chamava ele lá: Dedada. [risos] Apelido que o povo põe. Aí ela chegou e o Indiano não era nem maracatu de baque-virado, era maracatu rural. Aí Dona Madalena passou ele de rural para baque-virado. Sabe como é, né? Um maracatu que era rural, aquele de lança, né? De caboclo de lança, passou a ser... Mas ela falou “Não, se quiser colocar ele na rua, você vai ter que fazer de baque-virado e eu vou ser a rainha e pronto.” E ela ficou a rainha e...¹⁹

Madalena impõe novo formato ao Indiano. Propicia a ele as condições para que disputasse a hegemonia entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras frente ao Leão Coroado de Luiz de França. Por terem sido estas escolhas recentes é que talvez Katarina Real trate Zé Gomes com uma importância menor quando comparado com Luiz de França em relação ao episódio de fundação do novo maracatu de Eudes Chagas, o Porto Rico do Oriente (REAL, 2001).²⁰

O que fez Zé Gomes para atrair Madalena ao Indiano? E por que razão aquela escolhera este maracatu? Uma das possíveis explicações reside na oportunidade de Madalena em aparecer para a sociedade como uma rainha “autêntica” “salvando” um maracatu “distorcido” para o caminho da “tradição”. Eis a questão: uma mulher negra e pobre, “salvando” um maracatu de um caminho tortuoso e que não corroborava na “manutenção das tradições”. Eis uma excelente oportunidade para Madalena se apresentar a sociedade como uma legítima maracatuzeira, e de quebra ainda obter dividendos com a Federação Carnavalesca, que se empenhou em pressionar os grupos identificados com o modelo de maracatu do tipo orquestra para que se transformassem em baque virado.

¹⁷Ver nota 3.

¹⁸O brinquedo maracatu Indiano agora é quem manda brasa. *Diário da Noite*, 19/02/1965, p. 07. (texto de Paulo Viana).

¹⁹Entrevista com Antônio Roberto Barros, realizada em sua residência, em 30/05/2009.

²⁰Ver especialmente o capítulo intitulado “a reunião com os africanos”.

Por acaso, foi esta a situação por que passou o Indiano. Pressionado a modificar sua identidade rítmica, passando de orquestra para baque virado. Creio que Madalena, além disso, pensava em se apresentar nesta sociedade como aquela que sucedeu Dona Santa. E para isto se colocava como aquela que foi escolhida pela própria, antes de sua morte. As discussões sobre a construção das performances, encetadas por Turner (1987) e Schchner (1988), mostram o quanto de negociação existe na constituição das personalidades dos atores sociais (SILVA, 2005). Não nos esqueçamos também do fato de que o Indiano estava localizado no Alto do Deodato, próximo da residência onde morava Madalena, no Alto do Pascoal. Eis alguns dos pontos fortes para que Madalena escolhesse o Indiano como maracatu.

Bem, o certo é que nos anos 1960, em meio as fortes disputas entre o “frevô” e o “samba”, o Indiano e o Leão Coroado estão buscando as estratégias e os caminhos para a construção da primazia entre os maracatuzeiros e seus maracatus, e por que não dizer, a supremacia entre os seus congêneres. Eis a constituição dos dois principais campos, no período pós Dona Santa: um capitaneado por Zé Gomes, e que a meu ver representava um pouco do dinamismo existente entre os maracatuzeiros da época, e o outro articulado pelo Leão Coroado. Estes dois maracatus se alternavam como campeões, e eram indubitavelmente os maiores grupos em atuação no período. Madalena permaneceu no Maracatu Nação Indiano até o carnaval de 1972. Sobre a saída de Madalena do Indiano, Ana Márcia recorda:

[...] MÁRCIA: Saiu confusão dela com Zé Gomes e Madrinha Carmelita... Ela foi para o Estrela Brillhante [...] Confusão por causa de besteira dela mesmo, de Madrinha Carmelita. De Zé Gomes não. Com tudo ela pegava com todo mundo. Ninguém fazia o bom para ela. Só quem fazia o bom era ela. É até errado, porque ela [Carmelita] já morreu e eu falando isso. E Madalena se chocou e saiu. Com ela foi Rosinete, o príncipe que saía comigo, que depois disso passou Marcos ser, o filho de Carmelita, ser o príncipe. E ela levou o pessoal dela.

IVALDO: Era muita gente?

MÁRCIA: Era.

IVALDO: Retomando a história da saída de Madalena, quantos anos você tinha quando isso aconteceu, você lembra?

MÁRCIA: Ah, nesse tempo que Madalena saía eu tinha uns dezoito anos. Nessa faixa mesmo, uns dezoito anos. Ela saiu, entregou, passou a ordem para a minha mãe ser a rainha.

IVALDO: Ela indicou a sua mãe?

MÁRCIA: Indicou. Indicou a minha mãe de ser a rainha. Nesse tempo saiu Jajá, que era muito com Madalena. E ela disse que não queria que ninguém viesse, que ela ia sair só, ia dar essa força a Cabeleira. Mas que ninguém acompanhasse ela, porque dentro do maracatu tinha pessoas dela, que era muitos filhos-de-santo dela. Mas alguns ficaram e outros foram.

IVALDO: Mas ela saiu brigada com o Zé Gomes, inimiga do Zé Gomes?

MÁRCIA: Inimiga, brigada.

IVALDO: Já nesse tempo Luiz de França e o Leão Coroado... como é que estava o maracatu dele, forte, fraco?

MÁRCIA: Estava forte. Não tão forte, mas estava forte.

IVALDO: Quem brigava mesmo pelo campeonato passou a ser Estrela e Indiano?

MÁRCIA: O Indiano, eu me lembro que o Indiano foi três vezes campeão seguido. Três anos, tricampeão.

IVALDO: Com Madalena ou sem Madalena?

MÁRCIA: Com Madalena e depois sem Madalena. Eu me lembro que nesse ano que o maracatu ganhou a gente foi para Água Fria.²¹

O Maracatu Indiano, assim como o Leão Coroado, continuou existindo, apesar das fortes perdas que sofreu com a saída de Madalena. Não se pode negar, entretanto, que Zé Gomes, diferente de Luiz de França, foi mais hábil no sentido de manter seu grupo coeso, conforme se percebe nas conquistas que teve ao longo dos anos 1970. Estes, por sinal, eram os momentos em que Indiano e Estrela Brilhante disputavam a hegemonia entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras. Após a vitória do Leão Coroado e de Luiz de França no ano de 1973, este grupo novamente enfrentou forte crise, passando mais uma vez para o local secundário, em um contexto fortemente disputado por Estrela Brilhante, agora articulado por Madalena e José Martins, e pelo Indiano, dirigido por Zé Gomes. Este último sentiu na pele o preço de ter permitido a saída de Madalena do seu grupo: por três anos seguidos (1975, 1976 e 1977) o Estrela Brilhante de Madalena sagrou-se campeão, ficando o segundo lugar disputado ora pelo Leão Coroado (1975 e 1977)²², ora pelo Indiano, que só veio conquistar um título em 1978, deixando Madalena e o seu Estrela Brilhante em segundo lugar.²³

Após a morte de Dona Santa, no ano de 1962, os maracatuzeiros e as maracatuzeiras sofreram os efeitos de um contexto plenamente desfavorável para a manutenção de seus grupos e atividades. Mas, isto não significa dizer que eles e elas estavam à beira da morte, pois se com o desaparecimento de Dona Santa aumentaram os anúncios e prognósticos de que os maracatus iriam se acabar, Luiz de França e Zé Gomes, ao seu modo, empreenderam ações no sentido de darem continuidade aos seus grupos. Os anos em questão correspondem ao momento da morte de Dona Santa, ocorrido em outubro de 1962, e ao carnaval de 1972, o último em que Madalena desfilou pelo Indiano como rainha, de onde saiu devido as suas divergências e disputas com Zé Gomes e os seus familiares.

Depois da morte de Dona Santa, e o conseqüente desaparecimento do Elefante, o Leão Coroado de Luiz de França era considerado o mais antigo maracatu em atuação, e sua data de fundação remontava ao início da segunda metade do século XIX (1863), o que lhe conferia o estatuto de um “autêntico” e “legítimo” maracatu “africano”. Se o Leão Coroado era um maracatu “tradicional”, o Indiano era forte, dinâmico e contava com a participação de muitas pessoas. Tratava-se de um maracatu “revolucionário” para os anos 1960, sendo ainda hoje lembrado como imenso quando desfilava pela passarela. As histórias que ouvi sobre este maracatu, através de diversos maracatuzeiros, me levam a estabelecer comparações com outras modalidades de agremiações que existiam na época. Nas memórias de Dona Gersi, o Indiano levava mais de cem pessoas para a “Federação”, e isto em um contexto em que as escolas

²¹Entrevista com Ana Márcia dos Santos, realizada em sua residência, no dia 24/04/2009.

²²Gigantes e Estudantes não ganham o carnaval. *Jornal da Cidade*, 26/02 a 04/03/1977, p. 20.

²³Na briga do carnaval deu coluna do meio. *Jornal da Cidade*, 11 a 17/02/1978, p. 09.

de samba atraíam mais atenções.²⁴ E a maior escola de samba do período era Estudantes de São José, a rival de Gigantes do Samba, que levava para a passarela em torno de 300 figurantes.²⁵

Observem atentamente: em anos difíceis, com dificuldades diversas, o Indiano congregava provavelmente algo em torno de cem ou mais desfilantes. Eis a principal razão para que Luiz de França se sentisse constantemente ameaçado por este maracatu liderado por Zé Gomes e Maria Madalena. E este era o melhor caminho a ser seguido por ambos, combinando o legado da “tradição”, performatizada por Madalena, com as inovações que eram indicadas pelo dinamismo de Zé Gomes. Madalena estava usando de suas armas para enfrentar o habilidoso Luiz de França na disputa por espaços e legitimidade em uma sociedade fortemente marcada pelo conservadorismo, bem como por intelectuais, em sua maioria defensores da ideia de tradição imutável, transmitida de pai para filho, baseada na repetição acrítica. Ela “transformou”, enquadrando o maracatu no estilo do baque virado, redefinindo a identidade do grupo, como forma de se colocar para a disputa com o Leão Coroado nos anos 1960.

Outros maracatus também estavam “se transformando”, a exemplo do Almirante do Forte e do Cambinda Estrela, ajustando-se às demandas colocadas por grande parte dos intelectuais, folcloristas e jornalistas da época. A Federação Carnavalesca impusera a condição para os maracatus de “orquestra” de se transformarem para baque virado como forma de receberem mais recursos e melhor condição no carnaval (LIMA, 2008). Era preciso “ajustar” o Indiano, adequá-lo para o contexto vivido. E Madalena afirmava isso de modo textual: [...] **acabei com a orquestra que funcionava nele, transformando num legítimo maracatu de “baque virado” como é certo [...]**.²⁶

Os trabalhos de Nobeit Elias foram importantes para que eu compreendesse os movimentos de Madalena, Zé Gomes e Luiz de França neste contexto. Suas práticas, ações e gestos eram marcados pela busca do diálogo com a sociedade em que viviam, como forma de serem reconhecidos e legitimados como maracatuzeiros (ELIAS, 1994 a; 1994 b; 2001; NEIBURG, et al, 2001). Tanto o Maracatu Indiano, como o Leão Coroado necessitavam serem vistos como grupos tradicionais, mantenedores de práticas e costumes de um passado imemorial. No que tange a esta questão, ninguém melhor do que Luiz de França encarnou esta performance de “homem da tradição”, mas nem por isso Madalena ficou atrás, seja por sua atuação como rainha maracatuzeira ou mãe de santo. Em artigo publicado na coluna *Carnaval à vista*, sob a responsabilidade de Paulo Viana, de 1964, podemos perceber a forma como o Maracatu Indiano estava sendo apresentado à sociedade, um grupo que se ajustava à tradição, a partir das gestões de Madalena:

Carnaval à vista.

O ‘Maracatu Indiano’ é uma tradição do carnaval pernambucano que, agora, vai se reintegrar no estilo originário dos conjuntos de sua categoria.

²⁴Dona Gersi foi esposa de Natérsio e de Luiz de França. Acompanhou a mudança do Leão Coroado da Vila São Miguel para o Córrego do Cotó. É a mãe de Arlindo, o atual articulador do Cambinda Africano, e de Ana Márcia, que por muitos anos desfilou no Leão Coroado e no Indiano. É tia de Jacira, que foi desfilante do Leão Coroado e Elefante de Dona Madalena, e atualmente é princesa do Cambinda Estrela. Ou seja, Gersi faz parte de uma rede em que o maracatu e laços de parentesco se cruzam mais de uma vez.

²⁵ Escola de samba lança desafio. (300 figurantes na Estudantes!). *Diário da Noite*, 08/02/1968, p. 10.

²⁶ O brinquedo maracatu Indiano agora é quem manda brasa. *Diário da Noite*, 19/02/1965, p. 07.

INDIANO VAI RESSURGIR COMO MARACATU AUTÊNTICO.

Tivemos a grata satisfação de constatar que o ‘Maracatu Indiano’ se enquadrou dentro do estilo tradicional dos conjuntos de sua categoria. Há algum tempo, tínhamos visto descaracterizado, incluindo fanfarra no seu préstito, quando deveria sua orquestra ser apenas batuque. **Trata-se de uma agremiação relativamente nova,** fundada em 1949, por isso mesmo, talvez, tenha sofrido influências reformistas tanto no sistema de apresentação quanto na marcação da ginga, uma vez que esta era marcada por instrumental de sopro e rufar de caixas [tarós]. **O novo ‘Maracatu Indiano’ que apreciamos voltou às suas verdadeiras e autênticas origens. Encontrou-se.** Maracatu é dança profana de negro; e dança de negro só se compreende marcada por ‘baque’ e executada em círculo. **Isso é digno de registro porque só estávamos contando com o ‘Maracatu Leão Coroado’ como interpretação autêntica e genuína do ritmo trazido da África para as senzalas.** Agora, já no carnaval de 1963, esta agremiação marcará uma nova fase de sua existência.²⁷

O leitor e a leitora devem estar se perguntando sobre os motivos dessa matéria. E devem também ficar indagando sobre os pretextos que levavam estas pessoas a abrirem mão de algumas práticas e costumes, substituindo-as por outras. Quais os motivos? O que os moviam? Pensando as disputas existentes nos anos 1960 entre o Indiano de Zé Gomes e o Leão Coroado de Luiz de França, podem-se entender algumas destas questões, que foram retratadas como simples disputas carnavalescas.²⁸

As fortes rivalidades pela primazia entre os maracatuzeiros talvez ajude a entender os porquês de Maria Madalena ter procurado justamente o Indiano para ser sua rainha, após ter se separado de Luiz de França, com quem viveu maritalmente por alguns anos. Madalena fora inicialmente rainha do Leão Coroado, e para este episódio revela em sua entrevista, depositada na Casa do Carnaval, que foi ela quem fez tudo que se precisava nesse maracatu. O seu lugar, nesse sentido, é de “restauradora” da “tradição”. Luiz de França retruca, e afirma que se Madalena fazia maracatu, devia mesmo esse favor para ele... No meio do caminho e das intrigas sabe-se que Luiz de França de fato estava iniciando sua trajetória no mundo dos maracatus, uma vez que assumira o Leão Coroado nos anos 1950, e possivelmente buscou em Madalena, uma jovem mãe de terreiro, apoio para fortalecer sua posição no Leão Coroado. Outro que lhe serviu de apoio foi Natérsio, que segundo as memórias de Dona Gersi, foi quem ensinou tudo sobre maracatu para Luiz de França, como já vimos.

Em meio às disputas que se iniciaram após a separação entre Madalena e Luiz de França, ocorrida no início dos anos 1960, esta vai à busca do Indiano, para somar esforços junto a Zé Gomes, o maior rival de Luiz de França, sobretudo nos anos 1960 e 1970. Talvez estas disputas ajudem a entender os motivos

²⁷“Indiano” vai ressurgir como maracatu autêntico. Carnaval à vista. *Diário da Noite*, 22/12/1964, p. 04.

²⁸Saliente-se o fato de que as desconfianças de Paulo Viana para os demais maracatus, expresso em seu texto “**só estávamos contando com o ‘Maracatu Leão Coroado’ como interpretação autêntica e genuína do ritmo trazido da África para as senzalas**” resvala também para uma recusa, mesmo que implícita, no processo que normatizava os concursos carnavalescos da cidade. Ora, tanto o Cambinda Estrela, vice-campeão do carnaval no ano de 1962 (perdendo apenas para o poderoso Elefante, de Dona Santa), como o Almirante do Forte eram grupos que disputavam estes certames e, por isso mesmo, gozavam de certa legitimidade perante os carnavalescos. Assim sendo, se Paulo Viana não os via como grupos autênticos, percebe-se então o grau de complexidade existente nos meandros dos bastidores dos intelectuais e técnicos do poder público que organizavam o carnaval recifense.

que levaram Luiz de França a apoiar Eudes Chagas em sua empreitada para fundar um novo maracatu em 1967, o Porto Rico do Oriente.²⁹ Podem-se pensar as razões para entender a vitória do Porto Rico em 1968. Antes de tudo, Katarina Real estava interessada no que ela mesma denominou de “resgate de uma tradição” e possivelmente isto era consubstanciado no apoio à iniciativa de Eudes Chagas, que nem estava do lado de Zé Gomes, nem de Luiz de França. Katarina possivelmente apoiava Luiz de França, mesmo que implicitamente, e isto pode ser evidenciado na forma como ela o conceituava (chamava-o de “africano”), e pela maneira como categorizava Zé Gomes, definindo o Indiano pelo termo de “nação híbrida”. A vitória do Porto Rico do Oriente representou também uma possibilidade de “resgate da tradição” por parte de Katarina que, não esqueçamos, foi integrante da COC (REAL, 2001, p. 18 – 21).³⁰

A busca pela legitimidade, tendo Madalena como aliada, foi uma das maiores estratégias estabelecidas por Zé Gomes. As disputas com o Leão Coroado estavam marcadas em praticamente todos os campos possíveis de existir. Como fazer frente a dois maracatus “tradicionais” e “autênticos” (Leão Coroado e Elefante) em um primeiro momento (até o ano de 1962, quando Dona Santa sai de cena), que gozavam de plena legitimidade tanto por parte dos intelectuais, folcloristas e do próprio povo de terreiro? Aliás, como fazer para inserir o Indiano em meio a estas tensas disputas pela primazia entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras?

Bem, pode-se presumir que Zé Gomes “encenou” parte dos anseios esperados pela intelectualidade e folcloristas da época, dando ao seu Indiano as feições de um maracatu “legítimo”, fazendo do mesmo uma nação de baque virado. Eis a maior razão para que ele abrisse mão dos plenos poderes no Indiano, correndo riscos de perder o controle deste para Madalena. E é nesse momento de intensas disputas com o Maracatu Elefante e o Leão Coroado que se inicia o processo de constituição dessa forma de ser “tradicional” do Indiano.

Esta aproximação com Paulo Viana não foi a única ação tática de Zé Gomes para buscar apoio junto aos “intelectuais” do Recife. Observe-se que mesmo Katarina Real, que não lhe dava muito crédito, revelou ter estado presente em uma das muitas festas organizada por este incrível maracatuzeiro. O acervo de fotos de Katarina Real, arquivada na iconografia da Fundação Joaquim Nabuco, revela que existiram laços entre ela e poderoso maracatu dos anos 1960 e 1970. Esta grandeza foi reconhecida por outras pessoas daqueles anos, a ponto de em 1971, no que tange a distribuição de recursos e subvenções da Prefeitura do Recife, o Indiano ter recebido um valor maior do que o Leão Coroado.³¹ Esta não foi a única vez em que o Indiano desbancava este maracatu em relação ao recebimento de recursos por parte do poder público municipal.

A grandeza do Indiano esteve intimamente relacionada com a presença de Madalena em suas fileiras. Em conversas com a Senhora Carmelita, viúva de Zé Gomes e rainha do Indiano nos anos de 1973 a 1999 – último ano em que o Indiano desfilou na passarela – recordo das lembranças nada amistosas em relação à Madalena: “Ela queria tomar o maracatu de meu velho”, “não se contentava

²⁹Isto não impediu Luiz de França de tentar ofuscar o processo de legitimidade de Eudes Chagas, levando seu rei e rainha para serem coroados na mesma cerimônia que coroou o rei feito por Katarina Real. Ver: REAL, 2001, especialmente capítulo 7 “A coroação”.

³⁰A COC (Comissão Organizadora do Carnaval) foi a responsável pelo carnaval do Recife entre os anos de 1960 até 1972, quando foi substituída pela CPC (Comissão Promotora do Carnaval). Ao longo dos anos 1970, a CPC deu lugar a EMETUR, que foi substituída pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife, criada em 1980, e que até hoje divide as responsabilidades de organização do carnaval junto com a Secretaria de Cultura da Cidade do Recife.

³¹Agremiações carnavalescas receberão amanhã dotações para o carnaval 71. *Diário da Noite*, 02/02/1971, p. 03, 1º caderno.

com nada”... Estas foram algumas das “falas” mais marcantes que Carmelita expôs em muitos diálogos que travou comigo. Mas, as mesmas revelam também que Madalena trazia consigo parte da grandeza envergada pelo Indiano durante o período discutido neste artigo.³² Está claro que no interior do Indiano houve disputas pelo controle do maracatu. E esta disputa teve fim no carnaval de 1972, o último ano em que Madalena empunhou a coroa e o cetro neste maracatu. Ainda assim, apesar das contendas que ocorreram antes do carnaval, Madalena e Zé Gomes marcharam juntos naquele já longínquo ano de 1972 e foram campeões, o último título conquistado juntos, frente ao já cambaleante Leão Coroado.³³

Nas minhas lembranças sobre as muitas conversas que tive com Carmelita (a viúva de Zé Gomes), recordo as informações sobre dois personagens existentes no Maracatu Indiano. Refiro-me ao “hindu” que trajava um turbante e possuía em suas mãos uma bola de cristal, e o “ministro”, um homem todo trajado de preto e que trazia consigo uma bengala. Estes dois personagens foram lembrados por Ana Márcia, e suas afirmativas me fazem crer que não se tratavam de simples integrantes da corte, mas de elementos fortemente relacionados com a identidade construída pelo grupo articulado por Zé Gomes. O “ministro”, ao que parece, compunha a corte do Indiano, mas não dispunha de um par. Nos maracatus da atualidade não observo a existência de homens dançando na corte sem um par que esteja ao seu lado, sobretudo nos grupos mais organizados. Há nos dias de hoje, forte alusão ao que se convencionou denominar de “casais de corte”, contrapondo-se a prática do maracatu Indiano dos anos 1960 e 1970 em trazer um homem bem vestido e sem par.

Sobre o “hindu”, outro personagem do Indiano, e que foi lembrado por Ana Márcia, Hilzo (ex-batuqueiro do Indiano) e Carmelita, outras questões podem ser trazidas à tona, para uma melhor discussão sobre as identidades deste grupo. O hindu em questão é ao mesmo tempo um homem que usa turbante, semelhante às representações imagéticas dos marajás da Índia, e também alguém que usa uma bola de cristal, possivelmente para ver o futuro das pessoas de seu tempo. Mas o estandarte do Indiano (e que eu alcancei ainda no ano de 1997) trazia o símbolo de um índio, caracterizado pela estereotipia do ameríndio norte-americano, com a cor de sua pele tendendo entre o negro e o moreno e trajando um cocar de penas na cabeça. Este índio, para os informantes acima referidos, representava o símbolo do Indiano, uma vez que o nome do grupo estava associado aos “primeiros habitantes do Brasil”. Ora, o que fazia então um homem com turbante e trazendo uma bola de cristal em meio aos personagens da corte de um maracatu como o Indiano? O grande poder inventivo de Zé Gomes, neste aspecto, é destacado pelas memórias destes antigos maracatuzeiros. Tanto Hilzo como Ana Márcia declaram que Zé Gomes mesclava elementos da Índia, com os índios brasileiros, atribuindo a estes últimos símbolos dos indígenas norte-americanos.

Segundo Ana Márcia, toda viagem que Zé Gomes fazia resultava em novidades para o maracatu. Segundo ela, Zé Gomes adaptava aquilo que via em suas viagens, criando novos personagens, contribuindo para o incremento da performance artística do grupo. Tal prática, consubstanciada na criação e adaptação de novos personagens, contrasta com os discursos que aludem às ideias de tradição do maracatu, “o reino da imobilidade e da imutabilidade”. Este aspecto revela também a característica

³²Integrei o Maracatu Indiano no ano de 1997 como batuqueiro, o que me permitiu dialogar com os antigos integrantes deste grupo, a exemplo da já falecida Carmelita, rainha do Maracatu Indiano.

³³Deposta rainha do maracatu. *Diário da Noite*, 20/01/1972, capa; Greve na nação negra em apoio à rainha deposta. *Diário da Noite*, 21/01/1972, capa; Rainha negra não quer paz no maracatu. *Diário da Noite*, 22/01/1972, capa; Rainha deposta não quer trégua. *Diário da Noite*, 22/01/1972, p. 03, 1º caderno.

de dinamismo existente em Zé Gomes, o que por certo lhe permitia dispor de significativa liderança entre seus vizinhos e pessoas de seu tempo, mas também nos permite perceber que os maracatus, ao contrário do que afirmam alguns ortodoxos tradicionalistas, não constituem o lugar do estático, imóvel e imutável. Havia criação e invenção, revelando um dos motivos que fizeram com que os maracatus chegassem aos dias atuais com o vigor que possuem.

Mas o hindu nos permite especular outras questões... A semelhança nos vocábulos “Índia”, “índio” e “hindu” podem nos revelar que a construção da identidade é mais complexa do que alguns pensam (GOFFMAN, 1985; 1988). Em princípio não há nenhuma relação entre índio e hindu, mas não podemos esquecer que no universo mítico dos homens e mulheres negros do Recife os índios constituem uma categoria mítica da umbanda e da jurema, religiões de grande força entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras do Recife. O hindu pode nos trazer mais alguns elementos para ilustrar esta complexidade, posto que os habitantes da Índia são assim denominados... E a Índia não é nada mais, nada menos do que o lugar onde teria se originado a umbanda, isso ao menos nos discursos de parte significativa de seus praticantes (ORTIZ, 1991; NEGRÃO, 1979; 1994; 1996; MOTTA, 1985; MEYER, 1993; BIRMAN, 1983). Assim, temos dois grandes símbolos que contrastam com as identidades construídas pelos maracatus da atualidade: o índio, no lugar do negro; e a umbanda, substituindo o xangô.

ALGUMAS CONCLUSÕES:

O Indiano foi um dos maracatus que mais títulos conquistou nos anos 1960 e 1970. Seu cortejo era comparado às agremiações de outros estilos, a exemplo de clubes de frevo e escolas de sambas. Agregava inúmeros componentes, chegando a ser referido como um maracatu-clube nas lembranças de Ana Márcia e de outros entrevistados. O Indiano possuía força, suficiente para ser lembrado por Katarina Real como um grupo que organizava grandes festas com muitas pessoas... Mas, o Indiano não dispunha do agrado dos intelectuais de sua época, a ponto de ser citado como um maracatu-híbrido pela própria Katarina Real. Teria o Indiano sido rejeitado por sua postura em apostar nas invenções e criações? Ou foi a marca de “impureza” na sua “origem” que lhe garantiu a invisibilidade e o quase anonimato dos dias atuais? O que explica o fato de Luiz de França, o maior rival de Zé Gomes, dispor de grande força e significativa memória nos dias atuais, ao contrário do outrora articulador do Maracatu Indiano, que sequer é lembrado pela maioria dos maracatuzeiros e maracatuzeiras da atualidade?

Teria esse esquecimento explicações na morte prematura de Zé Gomes em 1992, contrastando com a grande longevidade de seu oponente, Luiz de França, que faleceu cinco anos depois? Seria o fato de ter sido Luiz de França um homem que se apropriava dos discursos de tradição, e sabia negociar com a sociedade de seu tempo, um dos principais motivos que ajudam a explicar sua notoriedade? E seria o fato de Zé Gomes não ser um maracatuzeiro “típico”, ou seja, homem negro e pai de santo, o que ajudaria a entender seu esquecimento dos dias atuais? Além disso, a memória de Zé Gomes é inversamente proporcional à força de seu nome nos anos 1960 e 1970. O Indiano constituía a maior referência entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras destes anos. Se nos anos 1960 foi o grande rival do Leão Coroado, disputando com este grupo a hegemonia nos concursos carnavalescos, nos anos 1970 o embate foi travado com o Estrela Brilhante, o grupo da antiga rainha e aliada de Zé Gomes, Maria Madalena. O Leão Coroado definhava a olhos vistos ao longo dos anos 1970. Apesar de ter conseguido

arrebatou três títulos ao longo da década de 1970.³⁴ Mais o Indiano brilhava... E o seu mestre, Natérsio, falecido em 1978, fazia escola com os batuqueiros de seu tempo. Facadinha, Zé de Tânia, Nido do Picolé, Quinina, Neguinho do Caminhão... Exímios batuqueiros de maracatu, alguns destes ainda em atividade nos dias atuais e testemunhas da força e grandeza do Indiano.

Entre os ditos populares, facilmente se percebe a construção de estratégias e táticas, visando a constituição de performances. Zé Gomes e Luiz de França se construíram enquanto homens e maracatuzeiros do seu tempo, mas, devido a diferentes questões levantadas ao longo deste artigo, suas memórias possuem presenças distintas, sendo o outrora líder do Leão Coroado reivindicado e respeitado entre diversos grupos, ao passo que o articulador do Indiano sequer é lembrado entre os mais jovens, tendo suas lembranças restritas a um pequeno grupo de antigos maracatuzeiros, todos com mais de sessenta anos de idade.

O anonimato atual de ilustres maracatuzeiros do passado pode ser explicado por vários motivos, dos quais a ausência de herdeiros, além das formas e modos como negociaram e agiram na sociedade em que viveram. Estes aspectos explicam, portanto, as diferenças entre as memórias de Eudes Chagas, reivindicado pelo atual Maracatu Porto Rico e pelo Encanto do Pina, Luiz de França (tido como grande mestre, professor e mantenedor “das tradições do maracatu”, Madalena e Dona Santa (as rainhas “modelo” de maracatu) de Cosme Damião, Adama, Tercílio, Natérsio e Zé Gomes. O que ajuda a explicar a presença de uns destes nomes, sob a forma de uma “memória viva” em detrimento do anonimato de outros é justamente a legitimidade conferida para as práticas do presente. O conhecimento das práticas e do saber-fazer, bem como a existência de um grupo de seguidores propicia a manutenção de determinadas memórias, mesmo que estas não reflitam, necessariamente, os contextos vividos em suas épocas.

Zé Gomes dispôs de brilho e fama entre seus pares. Conseguiu articular um poderoso maracatu, conquistando títulos e a hegemonia entre os congêneres durante quase vinte anos. Mas, suas performances não lhe asseguraram seguidores, ao passo que Luiz de França, por razões diversas, permaneceu sob a forma de mito e referência entre os maracatuzeiros da atualidade. Eis alguns dos aspectos que nos ajudam a entender os processos de constituição das memórias entre os maracatuzeiros.

³⁴1973: Batutas ganha o duelo com Banhistas por dois pontos. *Diário da Noite*, 08/03/1973, capa; 1974: Premiados desfilam e recebem glorificação. *Diário de Pernambuco*, 02/03/1974, p. c1; Vitoriosos desfilam hoje à noite pelo Centro. *Diário de Pernambuco*, 03/03/1974, p. c1; 1979: Protesto na escolha dos vitoriosos *Diário de Pernambuco*, 02/03/1979, capa. “Papo” e “Canindés” saem vencedores. *Diário de Pernambuco*, 02/03/1979, p. a7.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. A calunga dos maracatus. In: **Danças dramáticas do Brasil**. 2º tomo. Belo Horizonte / Brasília: Ed. Itatiaia / INL / Fundação Nacional Pró-memória, 1982.
- ASSUNÇÃO, Luiz. *O reino dos mestres – A tradição da jurema na umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- BIRMAN, Patrícia. **O que é Umbanda?** São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- BRANDÃO, Maria do Carmo e RIOS, Luis Felipe. O catimbó-jurema do Recife. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). **Encantaria Brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001, p. 160 – 181.
- CARVALHO, Ernesto Ignácio de. Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, 2007.
- COSTA, F. A. Pereira da. Folk-lore pernambucano. Subsídios à história da poesia popular em Pernambuco. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Tomo LXX, parte II, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.
- ELIAS, Nobert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ELIAS, Nobert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994 a.
- ELIAS, Nobert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994 b.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, 4ª edição.
- LEVI, Giovanni. **A herança imaterial. Trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus e maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo afayas e fazendo histórias**. Recife, 1930-1945. Recife: Edições Bagaço, 2008.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Entre Pernambuco e a África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 - 2000). Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, 2010.

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda a sua quadrilha – de amante de um rei de Castela a Pombagira de Umbanda**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

MOTTA, Roberto. Catimbós, xangôs e umbandas na região do Recife. In: MOTTA, Roberto (Coord.) **Os afros-brasileiros. Anais do III congresso afro-brasileiro**. Recife: Massangana, 1985, p. 109 – 123.

MOTTA, Roberto. Religiões afro-recifenses: ensaios de classificação. In: **Revista Antropológicas**, ano II, v. 2, série religiões populares, Recife: Ed. UFPE, 1997, p. 11 – 34.

NEGRÃO, Lísias. **A umbanda como expressão de religiosidade popular. Religião e sociedade**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1979.

NEGRÃO, Lísias. Umbanda: entre a cruz e a encruzilhada. In: **Tempo Social**, São Paulo, v. 05, 1994.

NEGRÃO, Lísias. Umbanda: *entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo*, São Paulo: EDUSP, 1996.

NEIBURG, Federico; PONTES, Heloísa; SOUZA, Jessé; WAIZBORT, Leopoldo; MICELI, Sérgio (orgs). **Dossiê Nobert Elias**. São Paulo: EDUSP, 2001, 2ª edição.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1991, 2ª Ed.

REAL, Katarina. **Eudes, o rei do maracatu**. Recife: FUNDAJ/ Ed. Massangana, 2001.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1967.

SALLES, Sandro Guimarães de. À sombra da jurema encantada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra. Recife: Editora da UFPE, 2010.

SALLES, Sandro Guimarães de. À sombra da jurema: a tradição dos mestres juremeiros na umbanda de Alhandra. **Anthropológicas**, ano 08, volume 15, 2004, p. 99 – 122.

SCHECHNER, Richard. Performance Theory. Nova Iorque: Routledge, 1988.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, n. 24, jul – dez, 2005, p. 35 – 65.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nova York: Paj Publications, 1987.

VANDEZANDE, René. *Catimbó. Pesquisa exploratória sobre uma forma nordestina de religião mediúnica*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, 1975.

Circularidades entre festa, religiosidade e espetáculo no Maracatu de Baque Solto do Recife/PE

José Roberto Feitosa de Sena – UFPB

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo [...]; todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.

Mikhail Bakhtin (1999)

RESUMO:

O Maracatu de Baque Solto ou Maracatu Rural é uma manifestação de cultura popular pernambucana, que em suas apresentações carnavalescas percebem-se moventes circularidades entre cultura popular e religiosidades marcadas por polivalências religiosas que entrelaçam rituais litúrgicos da Jurema, da Umbanda, do catolicismo popular e de elementos orientais e esotéricos. Na contemporaneidade muitos grupos resistem nesse envolvimento espiritual, ao atribuírem o sucesso da “brincadeira” aos rituais religiosos de preparação para saída ao carnaval e a outros festejos. Estes ritos são permeados de símbolos e significados característicos do campo religioso brasileiro. Investigando a agremiação cultural supracitada, o presente artigo visa refletir sobre as relações interdependentes e circulares entre festas populares, religiosidades plurais e espetáculo, trazendo à baila a realidade desses grupos de cultura popular como mote para o debate teórico, cujos pressupostos iniciais apontam para o fenômeno a partir da relação porosa, múltipla e circular entre culturas e religiosidades nos Maracatus, envoltos entrecruzadamente na espetacularização cultural da contemporaneidade.

Palavras-chave: hibridismo; circularidade; pluralidade; espetáculo.

ABSTRACT:

The Maracatu Baque Loose or Rural Maracatu is a manifestation of popular culture of Pernambuco, which in its carnival presentations perceive themselves moving circularity between popular culture and religiosity marked by religious polyvalences intertwining liturgical rites of Jurema, Umbanda, popular Catholicism and Eastern and esoteric elements. In many contemporary groups resist this spiritual involvement, in allocating the success of the “game” the religious rituals of preparation for output to Mardi Gras and other celebrations. These rites are permeated with characteristic symbols and meanings of the Brazilian religious field. Investigating the above cultural college, this article aims to reflect on

the interdependent relations between circular and popular festivals, plural religiosity and spectacle, bringing up the reality of popular culture groups as a theme to the theoretical debate, the initial assumptions point to the phenomenon from the porous, multiple relationship and move between cultures and religiosity in Maracatus, wrapped interconnected cultural spectacle of contemporaneity.

Keywords: hybrid; circularity; plurality; spectacle.

O MARACATU DE BAQUE SOLTO: CULTURAS POPULARES E RELIGIOSIDADES PLURAIS EM CIRCULAÇÃO

O presente texto tem como foco de análise os fenômenos de circularidades existentes entre festas da cultura popular, religiosidade e espetáculo, tendo como mote para o debate o caso do Maracatu de Baque Solto Pernambucano, manifestação, comprovadamente marcada por polivalências religiosas que entrelaçam rituais da jurema, da umbanda, do catolicismo popular, do espiritismo e de elementos orientais e esotéricos. Elementos diversos e polifônicos que se encontram, não simplesmente justapostos, mas, difusos e interdependentes, podendo ultrapassar as fronteiras de classe. As agremiações culturais populares do Recife são apropriadas pela indústria cultural local como forma de atender aos interesses de espetacularização do carnaval, esse movimento, no entanto, não é unilateral, é multidimensional, negociativo e dinâmico, cujo campo de embates expressa uma correlação de forças e de interesses multidirecionais, diversos e divergentes em que dialogam elementos da festa e da religiosidade popular, bem como do espetáculo cultural. (SENA, 2012)

Como afirma Bittencourt Filho (2003), existe na grande bacia cultural brasileira, um leito cuja especificidade alimenta o patrimônio simbólico e valorativo, desembocando numa religiosidade profusa e extremamente flexível, denominada de Matriz Religiosa Brasileira¹. A pergunta que faz este autor avançar na sua investigação é esta: o que faz do brasileiro um povo dotado de uma religiosidade tão peculiar?

Segundo ele, a Matriz Religiosa Brasileira é algo que busca traduzir uma complexa interação de ideias e símbolos religiosos que se amalgamaram num decurso multissecular e ocupou-se da “gestação de uma mentalidade religiosa média dos brasileiros, uma representação coletiva que ultrapassa mesmo a situação de classe em que se encontrem” (BITTENCOURT FILHO, 2003, p. 40-41). Ela foi sendo processada desde o encontro do português com o índio, passando pelas contribuições originais dos africanos e, alcançado a conclusão do seu ciclo formativo no século XIX, com o aporte do kardecismo e a incorporação do catolicismo romanizado que procurou mitigar as singularidades daquele catolicismo, oriundo também, de conteúdos reminiscentes do pensamento mágico europeu medieval. O Brasil se caracteriza espiritualmente por uma grande e complexa pluralidade de experiências religiosas oriundas, no seu núcleo, dessa matriz religiosa, porém, cada uma delas é fruto de lógicas de interações e resistências, a partir de cada contexto que marca a sua gênese.

¹Sobre a religiosidade brasileira processada desde os tempos coloniais, afirma Gilberto Freyre (2006, p. 212): “o brasileiro é por excelência o povo da crença no sobrenatural: em tudo que nos rodeia sentimos o toque de influências estranhas; de vez em quando os jornais revelam casos de aparições, mal-assombrados, encantamentos. Daí o sucesso em nosso meio do alto e do baixo espiritismo.

O Maracatu de Baque Solto, também conhecido como Maracatu Rural, surge entre os séculos XIX e XX na região da Mata Norte de Pernambuco, a partir da difusão e hibridismos de diversas manifestações populares daquela região e é levado para a capital do Estado com o processo de migração decorrente da crise açucareira na região interiorana nos anos de 1930. No processo de adaptação à vida urbana, os migrantes ocuparam os bairros da periferia e a maioria passa a trabalhar como vendedores informais, operários, pedreiros e biscateiros (VICENTE, 2005). A memória desses grupos vai se reinventando e traduzindo a necessidade de recriar saberes e práticas vivenciadas no mundo rural, a partir de negociações que envolvem preservação e transformação de seus costumes, recriando saberes e práticas cotidianas.

Em relação à presença de elementos e rituais religiosos no Maracatu podemos destacar a influência das religiões afro-brasileiras (umbanda e jurema²) predominantemente, com oferendas a orixás e entidades, que vão desde frutas, bebidas, velas e incensos até os sacrifícios de animais. Além disso, os membros são devotos dos santos católicos a quem fazem preces e promessas, e frequentam centros kardecistas e esotéricos. A evidência dos elementos religiosos no Maracatu de Baque Solto pode ser percebida, mais nitidamente, meses antes do carnaval, quando são realizados vários rituais: nos quinze dias que precedem as festas, é comum a abstinência sexual; interditos em relação à menstruação; banhos de limpeza, benzeções, preces e promessas a santos católicos; participação de rituais em terreiros de umbanda, e, a imolação de animais para o calçamento (fortalecimento mágico) das fantasias e adereços. A lista se amplia aos significados de ritos católicos praticados, à simbologia da boneca Calunga e das cores das fantasias, aos significados decorrentes das relações de gênero semelhante ao que acontece nos terreiros de umbanda, à utilização e manipulação de objetos religiosos.

O Maracatu de Baque Solto não é uma denominação religiosa, mas mostra-se como uma encruzilhada em que elementos e rituais religiosos se encontram, entre si, e com o profano da cultura popular. Neste sentido, hibridismo e circularidade no maracatu reflete o dinamismo da cultura popular, o que implica atentar para conceitos como “táticas” e “estratégias” de Certeau (2007) e “mimetismo” de Bhabha (1998), entre outros.

É pertinente, para uma compreensão interpretativa da relação entre religiosidade e cultura popular, a aplicação do conceito de cultura de Geertz (1989) que a interpreta como uma rede simbólica, constituída por sinais e símbolos portadores de significados. No Maracatu recifense, objeto deste artigo, percebe-se uma vasta rede de significados, que expressam a polissemia da “brincadeira”. Seus sentidos sagrados e profanos são levados às ruas como uma forma de pôr em prática a visão de mundo e as experiências vivenciadas por aquele grupo cultural. O autor avalia que os símbolos sagrados são o *ethos* de um povo, onde os homens e mulheres têm uma grande dependência em relação aos símbolos, sendo eles decisivos nas suas criações. O sistema simbólico não apenas interpreta como também cria um modelo de sociedade. A religiosidade presente nas agremiações culturais do Maracatu é um conjunto de símbolos que dá sentido e permite aos indivíduos uma leitura da sociedade bem como de sua ordem: “O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete” (GEERTZ, 1989, p. 93). No interior do Maracatu, é vivenciada uma experiência religiosa que aglutina os sentidos sagrados da cultura afro-brasileira e indígena que se manifestam por meio de elementos de ordem simbólica que se movimentam constantemente em processos de circularidade, em que os campos de interesses,

²Sobre Jurema, Umbanda e Candomblé no Nordeste brasileiro ver: Assunção (2006) e Motta (1985; 1998; 2001; 2006).

conflitos e negociações, diversos e divergentes se aglutinam no fazer/refazer das expressões culturais populares e religiosas.

Circularidade e cultura popular são fenômenos extremamente importantes para a reflexão – sociológica e antropológica – sobre os processos dinâmicos da cultura, suas transformações, trânsitos, arranjos, ressignificações, produção simbólica e, também, sobre as condições sociais e políticas que proporcionam encontros culturais entre atores e elementos de culturas diferentes, quer seja entre sociedades ou entre “classes” de uma mesma sociedade. Esta relação tem sido explorada por vários cientistas sociais, embora, nem sempre os significados dos conceitos sejam iguais. Por exemplo, durante algum tempo as discussões se deram em torno do conceito de sincretismo, cujo pressuposto sustentava-se num viés evolucionista, pelo qual seus defensores acreditavam que uma cultura seria capaz de suplantá-la outra: a cultura “superior” modificaria a “inferior” sem por esta ser afetada. Neste sentido, o processo é unilateral; as culturas “superiores”, sempre as das classes “superiores civilizadas”, seriam as doadoras privilegiadas de esquemas perceptivos e conteúdos para o processo de “aculturação”. Nas últimas décadas, o conceito de sincretismo vem sendo submetido a revisões e críticas sucessivas, ao ponto de alguns autores negarem qualquer valor heurístico para o conceito, pois este nada mais representaria que a ideologia das religiões cristãs dominantes, no seio das quais foi forjado.

Como forma alternativa para tratar a questão, aparece o conceito de hibridismo, que apresenta as relações culturais e suas interdifusões intensas processadas desde épocas coloniais. Burke (2003) defende que, com a globalização planetária, não há como evitar os processos de hibridização da cultura, e aponta o fenômeno pelo “viés negativo”, a “perda de tradições e de raízes locais” e o “viés positivo” que possibilita encontros culturais, encoraja a criatividade e amplia produções de sentido (BURKE, 2003, p. 18). Já autores pós-coloniais como Canclini (2008) e Hall (2006) referem-se ao hibridismo como modo pelo qual formas culturais ou partes dessas formas se separam de seus contextos de origem e se recombina com outras formas ou partes de formas de outra origem, configurando, no processo contínuo, novas práticas.

Paralelamente, o conceito de circularidade vem ganhando importância por ir além das proposições do hibridismo, cujas influências dos estudos pós-coloniais marcaram-nas pela análise política, econômica e social, deixando um pouco à margem os processos simbólicos de produção da cultura. Os estudos de circularidade voltam-se, a exemplo dos estudos do sincretismo, para os processos de produção simbólica, porém descartando o viés reducionista e unilateral que lhe era característico, procurando interpretar a cultura como uma realidade hermenêutica, cujos circuitos culturais intercomunicam-se, trocando elementos de seus bancos de símbolos, seguindo trajetórias que são influenciadas por fatores históricos, políticos, sociais, econômicos etc. Neste sentido, é possível pensar as culturas (e subculturas) como circuitos equivalentes.

Todas as culturas são híbridas, o que significa que elas estão submetidas aos processos de circularidades culturais. Contudo, a cultura popular tem se constituído um campo bastante apropriado para os estudos da circularidade e do hibridismo devido às suas características plásticas, dinâmicas e heteróclitas. Mas também porque suscita discussão sobre a natureza da tradição. Cultura popular é aqui entendida como expressão, jeito de fazer, interpretar, classificar e se comportar das camadas populares da sociedade e não simplesmente como sinônimo de folclore. Representa como diz Hall, “o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa no seu interior” (HALL, 2003, p. 249).

Se, no geral, as culturas populares estão em constante e complexa relação com a religiosidade, no Brasil isto é bastante intenso. Em 1938 Mário de Andrade em sua Missão de Pesquisas Folclóricas já apontava os laços interpenetrados desta relação em suas investigações sobre manifestações culturais pelo interior no país (ANDRADE, 1982). Segundo Ferreti (2000); Brandão (1989), Xideh (1976) e Chianca (2007) as interseções entre cultura popular e religiosidade no Brasil são muito estreitas, em muitos casos, indissociáveis, formando um aspecto de ser brasileiro, fazendo-nos lembrar o que diz DaMatta (1986): no país há um jeito de ser religioso típico, visto que, mesmo em sua variedade religiosa e cultural, todos estabelecem uma relação íntima entre as coisas do mundo (homem) e as coisas do outro mundo (Deus/es); essa relacionalidade/cordialidade (HOLANDA, 2008) configura um jeito brasileiro, um modo de ser que podemos entendê-lo como um habitus, um complexo acervo disposicional, “princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas de uma posição em um estilo de vida” (BOURDIEU, 2007, p. 21-22).

As visões de mundo e disposições interiorizadas difundem-se para a formulação da cosmogonia grupal, caracterizada pela religiosidade e pela festividade popular, pela brincadeira e irreverência carnavalesca do Maracatu. Estes múltiplos aspectos essenciais não compartimentam essas esferas, ao contrário, as aglutina de modo indissociável e burbulhantes, compondo um universo cujos sentidos na modernidade contêm relações híbridas e circulares com os meios de comunicação e comercialização do espetáculo, que são fundamentais uns aos outros nesses novos contornos da cultura popular moderna.

Muitos dos rituais, celebrações e demais apresentações das agremiações populares são realizados para a manutenção de um cosmo, no qual os efeitos trarão benesses e sucessos no carnaval. Nesse momento a concentração comunitária em torno do sagrado é enfatizada e fortalecida para se conquistar uma graça, cujo retorno material é fornecido pelo espetáculo institucionalizado, mas que recebe uma significação simbólica de sentido ontológico para o grupo que a conquista. É o momento de consagração heroicizada pelo espetáculo no qual o sagrado “abre os caminhos” para a conquista do sucesso, visibilidade e reconhecimento no mundo do espetáculo para seus participantes, que fora dele, durante o resto do ano, são invisibilizados em diversos sentidos.

CIRCULARIDADES CULTURAIS: BREVES IMPRESSÕES TEÓRICAS DA RELAÇÃO ENTRE O POPULAR E O ESPETÁCULO

Cultura popular, como diz Hall (2003) é um dos conceitos mais controvertidos das Ciências Sociais. Articula dois conceitos que em si, são polissêmicos. Não há uma definição única, é um tema cuja problemática decorrente de sua pluralidade, é praticamente inesgotável (FALCON, 2002). Atribui-se aos folcloristas, as primeiras ocupações com o fenômeno. No Brasil foram muitos intelectuais que preocupados em corroborar com o projeto de invenção da identidade nacional, estimulado, sobretudo a partir do Estado Novo, contribuíram para se pensar a cultura popular brasileira (VANNUCCHI, 2006). Autores como Mário Souto Maior, Renato Almeida, Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Pereira da Costa, Amadeu Amaral, Théo Brandão, Edson Carneiro, Arthur Ramos e outros, foram pesquisadores do tema e defensores da “preservação das tradições” (VILHENA, 1997). A preferência pelo termo cultura popular se estabelece a partir de pensamentos de autores acadêmicos como Florestan Fernandes (1978) que, como um dos brasileiros pioneiros na abordagem do tema pelas ciências sociais, demarcou o folclore

como esfera da cultura e fenômeno social, ou seja, não tomou o folclore pelo folclore, mas o inseriu na estrutura e na dinâmica social, conforme situações sociais dadas. Portanto, a cultura popular passa a ser interpretada como sistemas complexos, pulsantes e mutáveis, não é estática e/ou fossilizada e o povo não é inerte, cria e recria constantemente seus saberes e práticas plurais (BOSI, 1992). Martins (1989) aponta que a cultura subalterna possui um conhecimento acumulado, sistematizado, interpretativo e explicativo, não podendo ser considerada como barbarizada ou forma decaída da cultura hegemônica.

Marcos Ayala e Maria I. Ayala (1987) alertam sobre a necessidade de contextualizar o objeto de análise. Para os autores esta atividade implica em situar as culturas populares no seu processo dinâmico, inserindo-as em um contexto analítico. Não cabe realizar leituras menores que colocam as culturas populares como sobrevivências do ontem no hoje, pois, independentes de suas raízes de origem, elas se reproduzem e atuam como parte de um processo histórico-social que lhes fornece sentido, que modificam suas formas e atribuem a elas novos significados. As culturas populares não devem ser vistas como fragmentos folclóricos, sobrevivências; devem ser reinseridas no seu contexto total (THOMPSON, 2007). Como afirma Certeau (2007): “Não é possível prender no passado, nas zonas rurais ou nos primitivos os modelos operatórios de uma cultura popular” (CERTEAU, 2007, p. 87).

Penso na cultura popular como a “cultura do povo”, cultura das classes subalternas que possuem concepções de mundo que se contrapõem, em certa medida, à cultura hegemônica (ORTIZ, 1980). De acordo com Gramsci (1978), a cultura nunca é destituída de sentido e conteúdo político, sempre reflete os desejos, visões cosmovisões das classes sociais a que pertencem, por isso é uma prática simultaneamente econômica e simbólica (CANCLINI, 1983). Hall (2003) defende uma definição de “popular” que o coloca em uma relação tensa e contínua de influência e antagonismos com a cultura dominante, isto é, está sempre em processos de movência.

Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas (HALL, 2003, p. 257).

Para Hall não existem culturas populares completamente encapsuladas, nem totalmente autônomas, são sempre enfeixamentos de intercâmbios mútuos com as sociedades “dominantes”. De acordo com Martín-Barbero (2006), a globalização e o espetáculo cultural não eliminam as diferenças e não equacionam as desigualdades culturais. Ao contrário, esses processos de hibridização e apropriação pela mídia das culturas populares, não acontece passivamente. Isto ocorre porque os campos de recepção sofrem tensões no interior dos subsistemas dos campos culturais, que se interligam através das redes de comunicação local, onde operam os mediadores responsáveis pela apropriação, incorporação e conversão dos signos midiáticos para as suas práticas da vida cotidiana. São manifestações populares que em dinâmica estão em constante ressignificação. Por isso, não faz sentido empregar fora destes contextos e conceitos, as possíveis “deturpações” das culturas populares nas sociedades midiáticas ou do espetáculo. Não se pode negar a existência de uma cultura globalizada que só é como tal porque não

existe uniformidade cultural. A globalização da sociedade contemporânea só tem sentido na diversidade e não na homogeneização. É nesse âmbito que as culturas populares da modernidade, estão sendo reinventadas, num jogo de negociações dialéticas. É preciso perguntar-se, em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à modernidade, buscam-na e misturam-na a suas tradições. É possível, assim, “pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (CANCLINI, 2008, p. 220-221).

Canclini (2008) refuta as linhas de análise ancoradas na nostalgia dos estudos folcloristas, mais preocupados em manter as culturas populares fieis a um passado rural, rústico e distante do que com as transformações ocorridas em sua dinâmica cultural. São “cegos às mudanças”, “suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com nova cultura hegemônica”. “O povo é ‘resgatado’, mas não conhecido” (CANCLINI, 2008, p. 210). Para ele, os pressupostos de análises de cunho folclorista, exaltador do passado, conservador, exótico e rural, não cabe ao entendimento do popular por conta da velocidade de suas variadas formas de movimento de mudança e direção. Muito menos deve ser pensado que essas transformações se dão de forma centrífuga e manipuladora, sendo sempre prejudicadora do popular e beneficiadora do elitista. Canclini (2008) lembra que o cíclico movimento é uma cadeia inevitável resultante dos processos modernizadores, e que, não involuntariamente, os setores de cultura popular, de alguma forma se orientam na inserção dialógica a esse circuito. Essa inserção não descaracterizaria, mas sim, as tornam no que ele chama de “culturas populares prósperas”.

A interpretação do tradicional-popular apresentada por Canclini (2008, p. 215-225) leva em conta as interações com a cultura de elite e com as indústrias culturais, pontuando: 1) O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais; 2) As culturas camponesas tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular; 3) O popular não se concentra nos objetos, pois, é necessário se compreender as significações sociais de suas interações simbólicas e rituais; 4) O popular não é monopólio dos setores populares; e, 5) O popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições. O autor defende que já não se pode dizer que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento do tradicional, e, o problema não se reduziria a preservar o tradicional como algo inalterado, mas, trata-se de investigar como estão se transformando e como interagem com as forças da modernidade.

Desse modo podemos entender que não é possível compreender o tradicional sem considerar as inovações que o circundam, por dentro e por fora em movimento mútuo, contínuo e dialético, é necessário analisar as múltiplas transformações internas e em torno das manifestações, sempre em interação, o que não quer dizer que não se ignore o caráter contraditório que os órgãos governamentais e mercadológicos possuem. Porém, busca-se entender como traçam, junto aos setores populares, novos contornos de manutenções, mudanças, rupturas, reconfigurações e continuidade. É preciso pensar, a partir deste pressuposto, que os fenômenos culturais tradicionais contemporâneos são produtos multi-determinados de agentes populares e hegemônicos, de aspectos diversos.

A cultura é, portanto, um “sistema aberto”, integrado por elementos que se relacionam de forma tensional interna e externamente, de modo não monolítico-compartimentado. A tradição cultural configura-se como algo que jamais se dissocia do que lhe é contrário, propondo-se sempre um movimento de atualização que é expressão do espírito do temporal. “Por meio da história, seu sentido é refeito constantemente” (AMORIM; NOGUEIRA; DA COSTA, 2010, p. 132). Nessa perspectiva a tradição possui vivacidade pulsante que renasce sem cessar e se constrói continuamente por meio das reconstruções

permanentes. Suas expressões devem ser contextualizadas e relocadas frequentemente em análises de conjuntura política, social e estética, de modo que narre uma existência imersa em obras de modos de fazer e ser, superando o abismo que separa a representação dos grupos da tradição de sua realidade social complexa.

Conceber a cultura popular como realidade dinâmica, torna indispensável, desse modo, a compreensão da teoria da “circularidade cultural”, proposta por Ginzburg (2005), que compreende a cultura popular como um sistema formado a partir da relação recíproca entre culturas, inclusive entre as culturas “subalternas” e as “dominantes”, assim a cultura popular não é entendida como um sistema fechado, restrito as classes “inferiores”, mas sim, um todo formado por partes provenientes de diversos campos de atuação e influência. O popular é formado pela relação dialógica que mantém com as culturas ditas “superiores”. A comunicação entre os “níveis” de cultura são constantes e imbricados. No movimento de circularidade, ambas as culturas, popular e de elite se influenciam mutuamente, de acordo com valores próprios de cada classe social. Cuhe (1999) refuta as concepções *minimalistas* da cultura como “residual”, reflexos da miserabilidade, e, *maximalistas* da cultura como plenamente independente e “autêntica”, nesse sentido, a cultura passa a ser compreendida como sistemas constituídos em processos de movimentos circulares entre setores diversos, tensos, antagônicos e dialéticos.

A abordagem do Maracatu de Baque Solto pernambucano à luz da teoria da circularidade cultural é pertinente uma vez que tal manifestação está inserida no contexto da esfera pública do carnaval, festa popular e midiática que envolve vários interesses de ordem econômica, e na circulação híbrida e fluida de elementos culturais e religiosos que interpenetráveis constituem o tecido sociocultural e simbólico de tal manifestação popular.

FESTEJOS E DEVOTOS: O VISÍVEL E O INVISÍVEL NO MARACATU DE BAQUE SOLTO RECIFENSE

A festa carnavalesca é o momento mais importante para os membros do Maracatu, é nela que o grupo exprime material e simbolicamente parte de sua realidade social, nela é também perceptível sua estrutura múltipla, porosa e fluida composta pela circularidade cultural. A festa canaliza inúmeros interesses, sejam profanos ou sagrados, é uma das formas encontradas por homens e mulheres das classes subalternas para enfrentar os problemas sociais apresentados cotidianamente, ela engloba as esferas de sentido, transcendência, política, lazer, estética, tradição, trabalho etc. (AMARAL, 1992).

Brandão (1989), e Ferretti (1995) analisam as festas da cultura popular como ritos que colocam em jogo negociações de permuta social e imaterial. Elas são espaços de múltiplas trocas materiais e simbólicas, nas quais os integrantes participam buscando interesses diversos e empregando atividades e deveres determinados para a conquista dos objetivos do festejar. Dentre eles, estão os deveres de ordem sagrada. “Ela [a festa] afinal não é mais do que uma sequência cerimonialmente obrigatória de atos codificados de dar, receber, retribuir, obedecer e cumprir” (BRANDÃO, 1989, p. 11, *itálicos do autor*).

As expressões da cultura popular compõem o momento em que o grupo projeta simbolicamente sua representação no mundo (VOVELLE, 1987), é o momento simbólico da liberação dos instintos comprimidos pela regra social (ISAMBERT, 1982). Elias e Dunning (1992) trazem o lazer para a discussão do processo civilizador, sendo ele importante no papel de alívio das pulsões sociais e da internalização das

regras que organizam as comunidades das quais os indivíduos fazem parte. Entendo, portanto, que as festas da cultura e religião popular são momentos de sociabilidade e integração do grupo, momentos de embates, afirmação de identidade e circulações férteis presentes em manifestações festivo-religiosas do carnaval pernambucano, tal como no Maracatu de Baque Solto.

A festa “maior” – o carnaval – do grupo cultural recifense é necessária aos homens e aos deuses (AMARAL, 1992). Nelas, o grupo mostra sua capacidade e seu potencial lúdico-estético e divino, numa verdadeira poetização das relações humanas e supra-humanas. É o momento de encontrarem-se uns aos outros, e juntos, através da intensa alegria-devoção, (re) encontrar o sagrado. É o *religare* dos indivíduos e seus deuses, no plural.

Por entre o visível da cultura popular, estão vivos e presentes os modos mais simbolicamente profundos do invisível, através dos quais as pessoas procuram estabelecer formas rituais de comunicação entre si e com os deuses. Está também presente aí uma das formas que a sociedade encontra para reescrever e traduzir, por meio da festa e da religiosidade, o peso de sua ordem e também de suas contradições (BRANDÃO, 1978, p. 10).

Na festa o momento é de projetar simbolicamente o *ethos* do grupo, de (re) construir e manifestar a polissemia de suas crenças, práticas, condições e contradições ali processadas num decurso multissecular e pluricultural. É o momento do real, do poder simbólico, do sublime encantado e das múltiplas linguagens festivo-religiosas do povo. É o momento em que o visível e o invisível se encontram em cena.

A cultura popular e suas diversas práticas e manifestações quase sempre e especialmente no Norte e Nordeste brasileiro, representam um misto de festa e religiosidade. De modo que não há um limite tangível de separação entre esses dois campos, pois, são manifestações entrelaçadas e indissociáveis, que fazem parte da vida desse povo, tão sofrido, do ponto de vista sócio-econômico, mas tão alegre e devoto, do ponto de vista religioso-cultural.

Nas religiões afro-brasileiras, indígenas, no catolicismo popular e em outras religiões, se constata que a distinção entre sagrado e profano, dicotomia constitutiva da definição da religião para Durkheim (1993), é imprecisa, pois, na prática, encontram-se intimamente relacionados, são caminhos entrecruzados. Para Hampatê Bâ (1982), que analisa a cultura e oralidade africana, inexistente a separação entre o espiritual e o material, impossibilitando uma compreensão cartesiana desses fenômenos. A festa não é meramente brincadeira ou inversão da ordem expressa no sentido turneriano de ritual (TURNER, 1974), ela não apenas interrompe uma rotina diária, mas, para os que as organizam e delas fazem parte, as festas não representam propriamente momentos exclusivos de lazer, e sim de trabalho intenso no seu preparo e na sua realização. Mais ainda, de satisfação religiosa de obrigação cumprida.

No Baque Solto Recife, obrigação e brincadeira constituem duas categorias ou qualidades largamente utilizadas nesse domínio. Parecem termos que se opõem, mas encontram-se inter-relacionados. Essas duas categorias que Ferreti (2007) estudou nas festas populares do Maranhão podem ser aplicadas na análise do objeto deste estudo, pois, no Maracatu de Baque Solto, simultaneamente são categorias opostas e complementares e mostram que as festas populares possuem a dupla dimensão de divertimento e de compromisso inseparáveis, de ritual religioso e festivo. “A oposição e a complementaridade que existem entre brincadeira e obrigação, entre sagrado e profano, constituem uma das formas pela qual analisamos a identidade que as festas religiosas populares ajudam a construir” (FERRETI, 2007, p. 8).

As festas populares são “sincréticas”, aglutinam múltiplas e polissêmicas raízes religiosas, em constante processo de criação e recriação artística. (FERRETI, 1995) A realização destas festas constitui

uma forma de expressão da religiosidade popular e não deve ser vista como superstição ou atraso, ou ridicularizado como fator obscurantista que prejudica a pureza ou a africanidade da religião. Festa, religião, circularidade e cultura popular são marcas do povo, modelos de linguagem que ainda hoje marcam a vida e a fértil produção artístico-imaginária do povo brasileiro.

O Maracatu de Baque Solto exerce claramente aquilo que Berger (1985) chama de *nomia* – a tentativa de construção de um mundo humanamente significativo –, assim como coloca Eliade (1991, p. 8): “o mito ‘vivo’ fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”. Nas festas, andanças e jornadas do Maracatu de Baque Solto, as ruas por onde passam tornam-se espaços de afirmação de identidade, de sociabilidade e de externalização das emoções. Como afirma Mauss (1974, p. 295): “as festas não são coletivas apenas porque uma pluralidade de indivíduos reunidos delas participa, mas, porque são atividades do grupo e porque é o grupo que elas exprimem”.

CONSIDERAÇÕES MOVENTES

Apresentei aqui minhas ensaiantes, embrionárias e moventes impressões sobre as relações íntimas e fecundas entre culturas e religiosidades populares à luz de um breve aporte teórico das ciências sociais da cultura, sem, no entanto, descartar ou menosprezar a participação do espetáculo cultural nessas relações interdependentes, analisadas. Trazendo o caso do Maracatu de Baque Solto recifense para a discussão, considero preliminarmente que as culturas e religiosidades populares multifacetadas e entrecruzadas, são agentes inseridos num jogo de tensões e negociações dialógicas incessantes, permeadas por diversos atores e lastreada de continuidade/descontinuidades, contraposta por historicidades múltiplas. (PASSOS, 2002, p.168). As relações são marcadas por polivalências coalizantes de acordos e desacordos complementares e resignificantes que estão imersas num oceano infundo de suscetíveis volubilidades e vicissitudes que a legitimam e os mantém plasticamente como “tradição viva”. No grupo cultural pesquisado esse caráter vivaz aparece enfeixado num invólucro (aberto a novidades e resguardado pela tradição) caleidoscópico que une e/ou reúne culturas e formas religiosas místicas, performáticas, musicais e teatrais inumeráveis. Seus saberes e práticas acessam e reaccessam símbolos e bancos de códigos (de fontes e direções) plurais e em constantes circularidades. São universos não estanques, intercomunicáveis, policromáticos que configuram a barroquização relacional das festas/religiosidades/espetáculos. (PEREZ, 2002).

Ser maracatuzeiro é estar permeado de influências mútuas entre festas, religiosidades e espetáculos, dos quais fazem e são agentes transformadores. Festejar é portando, trazer para as ruas parte dos símbolos presentes em seus rituais, a irreverência e descontrações dos alegres ensaios, a seriedade e o esforço dos que diuturnamente trabalham para a realização da festa, e a felicidade de estar imerso em um universo dotado de sentido que lhes fornecem referenciais para vida. Estes aspectos são expressos em inúmeros elementos do bailado estético-encantador que vislumbra e diverte os que fazem e os que observam a festa (sem, no entanto ser exterior a ela) misturando-se em meio ao todo alegre por meio dos diversos sorrisos e olhares que manifestam a felicidade como significado maior do brincar. “Desfile é brincar de se exhibir, é se exhibir brincando, é dar tudo de si: é carnaval, amanhã não tem mais. Assistir o desfile é brincar e apreciar ao mesmo tempo” (CAVALCANTI, 1995, p. 211).

Daí a razão pela qual cai por terra a ideia unilateral de que o espetáculo apenas usurpa e avilta as culturas populares, pois para o próprio popular, o espetáculo os engrandece, estabelece desafios trilháveis pelas estratégias de suas lideranças. Também fornece novos significados reinventando a tradição em meio à modernidade, realizando um *continuum* que interliga esses universos.

Desse modo, considero baseado em minhas observações e análises do Maracatu de Baque Solto do Recife, que religiosidade, cultura popular e espetáculo são elementos *sine qua non*. Essa relação tensionada é contínua e estrategicamente negociada entre os atores envolvidos, configurado uma complexa rede de significados circulares que flexibiliza o diálogo entre a cultura popular tradicional “viva” e o espetáculo “sedento” pela mercantilização de seus produtos. Mas, por meio da participação ativa do popular, esta negociação extrapola a condição de invólucro externo que dá estética visual através da indumentária e da coreografia, tornando-se mais um dos fornecedores de sentidos de vida para aqueles que brincam e devotam no Maracatu de Baque Solto, borrando os limites divisórios entre a performance do espetáculo e o sentido simbólico festivo-religioso-popular.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Rita de Cássia de M. P. Povo-de-santo, Povo-de-festa. Um estudo antropológico do estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista. Dissertação (mestrado em antropologia) PPGAS/USP, São Paulo, 1992.
- AMORIM, Maria Alice; NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes; COSTA, Maria das Graças Vanderlei da. Tradição viva: a tradição sob a égide da 'razão aberta'. In: NOGUEIRA, Maria Aparecida; ALBERNAZ, Ledy Selma. (orgs.) Dossiê cultura popular. Recife: Revista Antropológicas, ano, 14, vol. 21 (1), 129-155, 2010
- ANDRADE, Mário de. Danças dramáticas do Brasil. 2. Ed., Belo Horizonte: INL, 1982.
- ASSUNÇÃO, Luiz. O Reino dos Mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- AYALA, Marcos; I. AYALA, Maria. Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise. São Paulo: Ática, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BERGER, Peter L. O dossel sagrado: Elementos para uma teoria sociológica da religião. São Paulo: Paulinas, 1985.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, José. Matriz religiosa brasileira: religiosidade e mudança social. Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes/Koinonia, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas: Papius, 2007.
- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A cultura na rua. Campinas: ed. Papius, 1989.
- _____. O Divino, o Santo e a Senhora. Rio de Janeiro, Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.
- BURKE, Peter. Hibridismo cultural. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias de entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CAVALCANTI, Maria L. V. de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC/FUNARTE, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2007.

CHIANCA, Luciana. *Devoção e diversão: Expressões contemporâneas de festas e santos católicos*. *Revista AntHropológicas*, ano 11, volume 18(2) p. 49-74. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa. O sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIAS, Nobert; DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1992.

FALCON, F. J. Calazans. *História Cultural. Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2002.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.

FERRETI, Sérgio. *Festas e costumes do Maranhão no passado*. São Luís: Relatório de Pesquisa Religião e Cultura popular, 2000.

_____. *Repensando o Sincretismo*. São Paulo, EDUSP/FAPEMA, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo, companhia das Letras, 2005.

- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAMPATÊ BÂ. *A tradição viva em a história geral da África*, VI. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. PD&A: 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ISAMBERT, François-André. *Le sens du sacré: fet et religion populaire*. Paris. Ed. De Minute: 1982.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia* 4 Ed., Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- MOTTA, Roberto Mauro Cortez. *Catimbós, Xangôs e umbanda na região do Recife*. In: MOTTA, Roberto (Coord.) *Os afro-brasileiros*. Anais do III Congresso Afro-brasileiro. Recife, Massangana: 1985.
- _____. *O útil, o sagrado e o mais-que-sagrado no Xangô de Pernambuco*. Porto alegre: Revista Horizontes Antropológicos, ano, 4, nº 8, 168-181, 1998.
- _____. *Religiões éticas e religiões sacrificiais: seu crescimento simultâneo no Brasil*. In: MIELE, Neide. (Org.) *Religiões: Múltiplos Territórios*. I Simpósio Regional de Ciências das Religiões. Ed. Universitária, UFPB. João Pessoa/PB, 2006. 147
- _____. *Umbanda, Xangô e Candomblé: crescimento ou decomposição?* Recife: Revista Ciência & Trópico, vol. 29, nº 1, 147-174, 2001.
- PASSOS, Mauro (org.). *A festa na vida – significado e imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002
- PEREZ, Lea. *Antropologia das efervescências coletivas. Dionísio nos trópicos: festa religiosa e barroquização do mundo – por uma antropologia das efervescências coletivas*. In: PASSOS, Mauro. (org.) *A festa na vida – Significado e imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 15-58.
- REAL. Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. 2. Ed., Recife: FUNDAJ/Massangana, 1990.
- SENA, José Roberto Feitosa de. *Maracatus Rurais do Recife: entre a religiosidade popular e o espetáculo*. Dissertação de mestrado em Ciências das Religiões. (Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba – PPGCR-UFPB). João Pessoa: UFPB, 2012.

THOMPSON, Edward P. Folclore, antropologia e história social. Trad. Antonio Luigi Negro. In: _____. As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Org. Antonio Luigi Negro e Sergio Silva. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001.

TURNER, Victor. O processo ritual. Estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VANNUCCHI, Aldo. Cultura brasileira: o que é. como se faz. São Paulo: Loyola, 2006.

VICENTE, Severino. Festa de caboclo. Recife: Associação Reviva, 2005.

VILHENA, L. Rodolfo. Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964, Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VOVELLE, Michel. Ideologias e Mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.

XIDIEH, Oswaldo Elias. Cultura popular. In: XIDIEH, O. E. Catálogo da Feira Nacional da Cultura Popular. São Paulo: SESC, 1976.

Puxe o fole sanfoneiro! Para pensar a produção e o consumo do forró eletrônico no Rio Grande do Norte

Jean Henrique Costa – UERN

RESUMO:

O presente artigo buscou saber se, em que medida e como o forró eletrônico atualmente em foco no mercado musical norte-rio-grandense serve para estabelecer e sustentar relações de dominação nos contextos sociais em que é produzido, transmitido e recebido. A pesquisa foi realizada a partir de um estudo qualitativo pautado na realização de 12 entrevistas com músicos e empresários do mercado musical do forró no Rio Grande do Norte e 45 entrevistas com diferentes perfis de ouvintes, além de análise de conteúdo de álbuns da banda Garota Safada. Como resultado, percebeu-se que não há como pensar num consumo cultural apático, passivo e monolítico. Os produtores e ouvintes de forró eletrônico fazem leituras diversas sobre o gênero: discordam, negam, fazem chacota, escarnecem, zombam, riem, bem como se emocionam, cantam, choram, gritam, etc. Todavia, diante do crescente cerco sistêmico e prescritivo da indústria cultural, determinadas visões de mundo são reproduzidas e reforçadas por parte substancial do forró eletrônico atualmente dominante. Mesmo não passando muitas vezes de uma “economia da experiência” para parte substancial dos ouvintes, para outra parcela essas músicas representam todo um *ethos* de diversão, lazer e relações sociais.

Palavras-chave: Teoria Crítica; Theodor Adorno; Estudos Culturais; Forró Eletrônico; Rio Grande do Norte.

ABSTRACT:

This paper seeks to know in which ways electronic *fórró* (one of the most popular musical genres in northeastern Brazil) can be used to establish and sustain relationship of domination in the social contexts where it is produced, transmitted and received. This study was built from twelve interviews to musicians and businessmen of this musical genre, forty-five interviews to listeners of different musical taste, and from an analysis of many Garota Safada's albums (a well-known *fórró* band). As a result, we realized that we cannot think about this market as an apathetic, passive and monolithic cultural consumption. Producers and listeners of electronic *fórró* have several opinions and attitude toward this musical genre. Among other things, they make fun of it, cry and sing with, shout, laugh, et cetera, when listening to this type of music. However, in face of the systematic and prescriptive growing of this cultural industry, certain worldviews are reproduced and reinforced by substantial part of bands of this kind of music. Even though knowing that this musical universe is just part of an “economy of experience”, to most listeners it represents a whole *ethos* of fun, pleasure and social relations.

Keywords: Critical theory; Theodor Adorno; Cultural studies; Electronic *fórró*; Rio Grande do Norte.

INTRODUÇÃO

O presente estudo¹ está ancorado, em significativa forma-conteúdo, nos escritos da primeira geração de pensadores do que se convencionou chamar *Escola de Frankfurt*, particularmente em Theodor W. Adorno. Não obstante, o seu questionamento capital encontra guarida numa inquietação posta por John B. Thompson no início dos anos 1990 ao estudar a teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Thompson (2002, p. 18) estava interessado em saber “se, em que medida e como [...] formas simbólicas servem para estabelecer e sustentar relações de dominação nos contextos sociais em que elas são produzidas, transmitidas e recebidas”. Para Eagleton (1997, p. 19) essa questão tem relação direta com o conceito de ideologia, isto é, “os modos pelos quais o significado contribui para manter as relações de dominação”. Trata-se, provavelmente, da definição mais amplamente aceita para o conceito de ideologia. Prontamente, indo para além dos muros das relações de dominação, por ideologia entende-se não apenas as ilusões socialmente construídas, mas, também, as formas pelas quais os homens compreendem e modificam a vida social. Tal dialética é central para evitar os excessos do pessimismo da dominação, bem como, o romantismo das formas de resistência.

Esse problema de pesquisa substancialmente dilatado nos revelou uma possibilidade de estreitamento empírico, ou seja, buscou-se saber, com alento na questão contida em J. B. Thompson, se, em que medida e como o forró eletrônico atualmente em foco no mercado musical norte-rio-grandense serve para estabelecer e sustentar relações de dominação nos contextos sociais em que é produzido, transmitido e recebido. Em outras palavras: como é produzido esse forró eletrônico? Que visão de mundo oferece aos ouvintes? Como se dá o consumo desse gênero? A partir das possibilidades de recepção, como pensar o estabelecimento de relações de dominação em determinados contextos empíricos? Essas questões não podem, grosso modo, serem simplesmente respondidas considerando apenas as formas de produção da indústria cultural, nem tampouco somente os textos midiáticos. É preciso, no dizer de Johnson (2000), entrar no circuito da produção, dos textos (produtos), das leituras (recepção) e das culturas vividas. Para tanto, visando esse intento johnsoniano e, de quebra, revigorar parte do projeto crítico-adorniano, recorreu-se sistematicamente às contribuições dos Estudos Culturais (fundamentalmente, Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward P. Thompson, Stuart Hall e Richard Johnson) e da sociologia de Pierre Bourdieu, objetivando uma melhor compreensão desse chamado “circuito de capital/circuito de cultura” (JOHNSON, 2000).

Assim, no cerne da dialética entre práxis questionadora e conformismo, tencionou-se observar na produção, na circulação e na recepção do forró eletrônico atualmente dominante no mercado musical norte-rio-grandense elementos que demonstrem algo para além das possibilidades festivas de utilização desse gênero musical de massa, isto é, seu lado não transparente. Vale lembrar, nas palavras de Albuquerque Júnior (1999, p. 23), que as linguagens “não apenas representam o real, mas instituem reais”. Procura-se, desta forma, apreender o fenômeno musical para além de seu efeito lúdico, buscando entendê-lo também como elemento de (re)produção de realidades sociais (conservando ou modificando-as).

¹Artigo resultante da tese de doutoramento intitulada *Indústria Cultural e Forró Eletrônico no Rio Grande do Norte*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN e orientada pela professora Dra. Beatriz Maria Soares Pontes. Natal, RN, 2012, 309 páginas.

Metodologicamente o presente trabalho é fruto de um investimento qualitativo de pesquisa. Tratou-se de compreender determinados aspectos do forró eletrônico no Rio Grande do Norte a partir dos relatos de alguns de seus sujeitos constitucionais, ou seja, indivíduos que auferem materialmente a vida nesse mercado (músicos e empresários) e ouvintes de diferentes perfis. Esta é a primeira observação metodológica a ser ressaltada: trata-se de um estudo de caso. A segunda nota metodológica diz respeito a diferença entre o consumo do forró eletrônico como música de cultivo privado e como consumo festivo (espetáculo público). Consumo privado de música e consumo público de festa são práticas quase que indissociáveis, sobretudo num gênero musical dançante como o forró. Aliás, tomar o forró eletrônico apenas como música ou dança seria minimizar o fenômeno. Trata-se, em vez disso, de um Mix de música, dança, festa, humor, moda, linguagem, etc., ou seja, toda uma teatralização de uma nordestinidade urbano-industrial. Mesmo assim, o presente estudo possui uma maior inclinação para o consumo privado das canções (audição de CDs, DVDs, mídias digitais), embora também preste atenção à festa de forró eletrônico como fenômeno marcante da sociabilidade de parte significativa da população potiguar, independentemente de classe social, sexo, local de residência, educação e/ou faixa etária.

Após as duas advertências metodológicas elencadas, procurou-se, no presente campo empírico, especificamente: a) entender parte da natureza empresarial dos grupos musicais; b) descrever o conteúdo dominante presente nas letras de determinadas músicas de forró eletrônico captadas pelo recorte musical selecionado; c) compreender como os ouvintes decodificam parte do forró eletrônico mais veiculado no Rio Grande do Norte; d) perceber a ligação e o sentido prático que essas músicas desempenham na vida de cada ouvinte. O entrosamento desses quatro objetivos – feitos em “nó” – permitiu apreender que visão de mundo o forró eletrônico oferece aos ouvintes e, a partir das possíveis formas de recepção, pensar o estabelecimento de relações de dominação em determinados contextos empíricos.

Assim sendo, em seguida, adotou-se como terceira referência metodológica basal a ideia de que não se pode compreender o problema posto através de uma visão fragmentada do processo de comunicação. Logo, foi necessário entrar no “circuito” da produção, da circulação e da recepção cultural, atentando tanto para os momentos estruturados, quanto para os estruturantes do processo comunicacional. Para tanto, Johnson (2000) apresenta uma construção metodológica que procura romper com essa linearidade e, conforme sua recomendação, entender os fenômenos comunicacionais a partir de seus quatro momentos estruturantes (e indissociáveis): 1. Produção da mensagem; 2. Mensagem (texto); 3. Leituras possíveis; e 4. “Cultura vivida”. O modelo intitulado “circuito de capital/circuito de cultura” representa uma possibilidade de captar a totalidade da produção e do consumo cultural sem, contudo, abafar as particularidades dos processos comunicativos.

Destarte, para o entendimento da produção do forró eletrônico, realizou-se um programa de doze entrevistas² estruturadas com músicos, ex-músicos e empresários do mercado do forró potiguar, visando compreender aspectos como formação das bandas; gravação dos shows; pirataria; lucratividade das bandas; competitividade no mercado; composições, etc. As entrevistas foram realizadas entre o mês de julho de 2010 e fevereiro de 2011, nas cidades de Natal, Parnamirim, Ceará-Mirim, João Câmara, Nova Cruz e Mossoró.

²Todos os informantes citados ao longo deste artigo estão identificados por numeração progressiva (músicos e empresários) e codinomes (ouvintes). Logo, o anonimato foi devidamente respeitado. A totalidade dos relatos foi perdida na adaptação da tese (309 páginas) para o artigo. Contudo, o essencial da pesquisa de campo está registrado nos esparsos relatos aqui descritos.

Para a compreensão dos textos produzidos pelo forró (o conteúdo musical propriamente dito), realizou-se uma análise descritiva do conteúdo da discografia oficial da banda Garota Safada, grupo cearense de forró eletrônico atualmente muito difundido no RN e no mercado nacional. Deste modo, foram analisados os cinco (05) primeiros álbuns da banda *Garota Safada*, lançados, efetivamente, entre os anos de 2004 e 2008.

Em seguida, o estudo se fundamentou no uso das categorias presentes em Hall (2003) para a compreensão do consumo do gênero musical supracitado. O uso das categorias leitura preferencial, leitura negociada e leitura de oposição foi, conseqüentemente, a base metodológica para a interpretação da recepção do forró eletrônico. Buscou-se, por conseguinte, uma aplicação desse modelo codificação/decodificação em quatro grupos distintos de informantes (obtidos, igualmente os grupos musicais, por acessibilidade). Foram eles: 10 estudantes do ensino médio de uma escola pública estadual localizada no município de São Gonçalo do Amarante, região metropolitana de Natal; 10 estudantes de uma instituição pública de ensino superior, localizada na cidade de Mossoró, aproximadamente 280 km de Natal; 12 estudantes do ensino médio de uma distinguida escola privada situada em Natal; e 13 estudantes também do ensino médio de uma escola pública estadual na cidade de Touros, distante aproximadamente 90 km da capital. A coleta de dados com os ouvintes se deu efetivamente entre os meses de fevereiro e abril de 2011, especificamente, em 24 e 25 de fevereiro e 07, 16 e 18 de abril. No roteiro de entrevista foram abordados temas como perfil do ouvinte; sentido e utilidade do forró no cotidiano; bandas preferidas; aquisição de mídias; preferências musicais, frequência a shows, etc.

Por fim, encerrou-se o *circuito* com uma análise compreensiva do cotidiano do ouvinte (cultura vivida), ora associando sua preferência musical e seus hábitos de lazer às condições materiais de existência, ora ao acesso a determinados códigos e seus respectivos meios de leitura (capital cultural). A sociologia de Pierre Bourdieu, nesse quarto momento, ocupou lugar de destaque.

A POTÊNCIA DO CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL: DA TEORIA CRÍTICA AOS ESTUDOS CULTURAIS

A expressão Indústria Cultural foi cunhada pela primeira vez em 1947 por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer nos fragmentos filosóficos reunidos sob o título de *Dialética do Esclarecimento*, termo que viria contrapor o conceito *cultura de massa* por tratar de um fenômeno distinto quanto a sua natureza. Preferiram, então, “usar a expressão ‘indústria cultural’, para evitar a confusão com uma arte que surgisse espontaneamente no meio popular, que é algo bastante diferente” (FREITAS, 2008, p. 17). Na apreciação de Maar (2003), o termo cultura de massas parece indicar uma cultura solicitada pelas próprias massas, fora do alcance da totalização. Contrariamente, o termo indústria cultural ressalta o mecanismo pelo qual a sociedade como um todo é construída, sob o escudo do capital, reforçando as condições vigentes. Segundo Gabriel Cohn, trata-se de um conceito elaborado como resposta direta ao conceito de cultura de massa. Ambos compartilham a referência à cultura. “Mas é significativo que, enquanto na expressão ‘cultura de massa’ ela aparece como nome, na sua contrapartida crítica ela esteja na condição de predicado” (COHN, 1998, p. 18).

A indústria cultural é fruto da oportunidade de expansão da lógica do capitalismo sobre a cultura. Como enfatizou Mandel (1985, p. 352), existe no capitalismo tardio uma tendência à industrialização

das atividades superestruturais e muitas dessas atividades já se organizam hoje em termos industriais, produzidas para o mercado e para a maximização do lucro: “a pop-arte, os filmes feitos para a televisão e a indústria do disco são fenômenos típicos da cultura capitalista tardia”. Daí que, para Hullot-Kentor (2008, p. 21), o conceito de indústria cultural em Adorno “nos leva a crer que foi para ele um achado preciso, resultado de uma auscultação minuciosa das tendências históricas, mais do que um neologismo historicamente oportuno”.

Há, contudo, quem ateste hoje em dia as limitações do conceito e, inegavelmente, a realidade atual é bem distinta daquela vigente no período vital dos frankfurtianos. Todavia, suas limitações não invalidam, nem o fenômeno, nem tampouco o método crítico. A indústria cultural está aí! Todos os dias seus produtos, dentre best-sellers, games, Cds e Dvds, invadem o cotidiano de bilhões de pessoas. O que dizer, então, dessas cifras? Logo, sumariando com Costa (2001, p. 110), a heteronomia cultural; a transformação da arte em mercadoria; a hierarquização das qualidades; a incorporação de novos suportes de comunicação pelos setores que já detinham os meios de reprodução simbólica; o caráter de montagem dos produtos; a capacidade destes prescrever a reação dos receptores; a reprodução técnica comprometendo a autenticidade da arte; o consumidor passivo; a falsa identidade entre o universal e o particular; a técnica como ideologia; o “novo” como manifesto do imediato; e a fraqueza do “eu”, apontam para a continuidade da administração da cultura. Desta forma, o conceito não é apenas atual como empiricamente demonstrável. Como afirma Crochík (2008, p. 304), “certamente Adorno escreveu em outro tempo e em outros lugares, mas a regressão individual como fruto do avanço da sociedade da administração prossegue”. O capitalismo continua a liquidar, não com o trabalho, mas com o trabalhador, e, para além disso, a criação de necessidades supérfluas vem se ampliando.

Daí que o cerco da indústria cultural é vigoroso. Não se trata de um *conceito-fetichê*, mas sim, de um conceito eminentemente ligado ao seu tempo social, que, em termos de expansão do capitalismo, não se encerrou. Para Cohn (1998), a atualidade do conceito de indústria cultural reside essencialmente em dois aspectos capitais: a ideia de que seus produtos são oferecidos em sistema (o assédio sistemático de tudo para todos) e a noção de que a sua produção obedece prioritariamente a critérios administrativos de controle sobre os efeitos no receptor (capacidade de prescrição de desejos). Em suma, o cerco sobre o indivíduo tem sido crescentemente elevado e “com falsa união a indústria cultural proclama orientar-se pelos consumidores e lhes oferecer aquilo que desejam para si” (ADORNO, 2008b, p. 196). Assim, enquanto ela desaprova toda possibilidade de autonomia do indivíduo, consegue por tabela aprovar muita heteronomia. Do mesmo modo, a capacidade de prescrição sobre o consumidor se constitui o seu grande trunfo. “Não é bem que a indústria cultural se adapte às reações dos clientes, mas sim que elas as finje” (ADORNO, 2008b, p. 197). Daí que a resistência se torna obstruída mediante tamanhas artimanhas administradas no âmbito da cultura.

Divergentes a essa visão de mundo se posicionam os chamados Estudos Culturais britânicos (Cultural Studies), apresentando uma abordagem – também marxista – que proporciona possibilidades mais ativas de resistência do indivíduo frente aos mecanismos de sedução e encanto da indústria cultural. Como enfatiza Kellner: “os estudos culturais [...] são materialistas porque se atêm às origens e aos efeitos materiais da cultura e aos modos como a cultura se imbrica no processo de dominação e resistência” (KELLNER, 2001, p. 49). Deste modo, conforme nos lembra Canclini (2008, p. 17), não podemos ser “nem indivíduos soberanos, nem massas uniformes”. Como implicação mais geral, tem-se que, ao distanciar-se das generalizações apocalípticas da dominação e das idealizações românticas

da resistência, os Estudos Culturais sinalizam uma alternativa de compreensão do consumo cultural menos engessada nos vieses dos efeitos das ideologias.

O marxismo, que se verifica distintamente dentre os teóricos dos Estudos Culturais, possui influência direta no desenvolvimento intelectual dos estudos culturais especialmente devido a três questões apontadas por Johnson (2000): 1. Os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais (por exemplo, relações de classe, divisões sexuais, estruturação racial e opressões de idade); 2. A cultura envolve poder, contribuindo, pois, para produzir assimetrias nas capacidades individuais de realização de necessidades; 3. A cultura não é um campo totalmente autônomo, nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais.

Diante dessas três constatações, as obras pioneiras de Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson têm um elemento central em comum: um diálogo com o conceito de hegemonia – “consentimento ativo” (GRAMSCI, 1989, p. 56) – em Antonio Gramsci como forma de pensar o cotidiano como uma arena de lutas por significação. Críticas à parte, Hoggart, Williams e Thompson imprimiram nova vitalidade ao conceito gramsciano de hegemonia, atitude que desembocará numa maneira menos engessada de pensar os processos culturais. No comentário de Martin-Barbero (2009, p. 268), começa, então “a surgir uma nova percepção sobre o popular enquanto trama, entrelaçamento de submissões e resistências, impugnações e cumplicidades”.

Na avaliação de Schulman (2000, p. 179), a releitura de Gramsci no final dos anos 1970 foi extremamente importante para colocar em movimento a reavaliação que os estudos culturais fizeram da cultura popular. Deixou-se de ver a cultura popular como mero veículo ideológico do status quo e passou-se a vê-la como um local de resistência e conflito potencial, desenvolvendo-se uma história da hegemonia. Nas palavras de Mattelart e Neveu (2004, p. 74), “longe de serem consumidoras passivas [...] as classes populares mobilizam um repertório de obstáculos à dominação”. Aliás, muito distintamente do que se poderia supor, a “esmagadora maioria das nossas experiências constitutivas permanece – e permanecerá sempre – fora do âmbito do controle e da coerção institucionais formais [...] Nem mesmo os piores grilhões têm como predominar uniformemente” (MÉSZÁROS, 2008, p. 54). Por conseguinte, não pode existir, nem tampouco se pensar, numa coerção ideológica onipotente. Nos Estudos Culturais há a concepção de que a própria ideologia é uma arena de luta, com base numa perspectiva também de baixo para cima, que atribui poder aos sujeitos e aos grupos para intervir nos sistemas políticos e nos sistemas de significação para produzir mudanças (SCHULMAN, 2000).

Ampliando o debate sobre a indústria cultural em Adorno, uma análise enérgica da indústria cultural deve diagnosticar a complexidade e as lutas cotidianas na vida concreta dos sujeitos, encarando a arena cultural como um campo de lutas pela hegemonia. É preciso ver, portanto, a cultura como um jogo de poder, no qual a negociação dos problemas da vida cotidiana se realiza dentro de uma complexa estrutural social, que passa por alianças com grupos diferentes de acordo com o contexto ou com o momento. Não basta, pois, ver as mensagens veiculadas pela indústria cultural, nem tampouco como são produzidas. Tem-se que pensá-las em suas significações concretas, seus usos e desusos. Uma relevante recomendação presente em Certeau (1994, p. 39) é que se observe, além das mensagens emitidas, também aquilo que “o consumidor cultural fabrica” durante o seu uso, sua recepção, seu consumo, ou seja, entender as possibilidades de re-leituras.

Nesse ínterim, a pesquisa de recepção pode ser considerada um marco nos estudos de comunicação, sobretudo a partir da obra de Stuart Hall. Segundo Porto (2003), o novo paradigma dos Estudos

Culturais enfatiza disputas ideológicas no processo de comunicação, tratando o receptor (audiência) como um agente que interpreta ativamente o conteúdo midiático, teorização distinta de alguns marxistas que “costumavam tomar como um dado da realidade o poder da mídia, ignorando assim os processos de recepção das suas mensagens” (PORTO, 2003, p. 09).

Schulman (2000, p. 182-183) aponta que Hall identificou quatro componentes de ruptura com as abordagens tradicionais do estudo da comunicação (recepção) – ruptura que significou uma verdadeira “virada etnográfica”. Primeiramente, os Estudos Culturais rompem com as abordagens behavioristas que viam a influência dos meios de comunicação de massa nos termos de estímulo-resposta. Rompem também com as concepções que viam os textos da mídia como suportes transparentes do significado, não percebendo, portanto, as entrelinhas. Em terceiro lugar, rompem com a ideia passiva e indiferenciada de público, optando por considerá-lo numa análise variada dos modos pelos quais as mensagens são decodificadas. E, em quarto lugar, rompe-se com a ideia monolítica de cultura de massa. Em decorrência dessa virada etnográfica, Hall (2003) identificou três posições hipotéticas de interpretação da mensagem midiática: a) Uma posição dominante ou preferencial, quando o sentido da mensagem é decodificado segundo as referências da sua construção; b) Uma posição negociada, quando o sentido da mensagem entra em negociação com as condições particulares dos receptores; c) Uma posição de oposição, quando o receptor entende a proposta dominante da mensagem, mas a interpreta segundo uma estrutura de referência alternativa. Essas três categorias possibilitam o entendimento da recepção cultural a partir de um cenário no qual as subjetividades passam, portanto, a serem vistas também como subjetividades negociadas, consentidas, e não apenas como dominação (OLIVEIRA, 1999).

Aportado no pensamento de Stuart Hall, pode-se dizer que é na esfera cultural que se dá a luta pela significação. Nesse sentido, os textos culturais são o próprio local onde o significado é negociado. Destarte, uma música não pode ser simplesmente pensada como uma pueril manifestação cultural, nem tampouco como simples canal da ideologia, mas sim, como um artefato produtivo, prática produtora de sentido: aceito, negociado ou simplesmente rejeitado. Desta forma, mesmo no consumo dos chamados bens culturais de massa há, para além do fetichismo da mercadoria, uma certa possibilidade ativa de re-significação de seu uso. Para Dalmonte (2002) as reflexões dos Estudos Culturais se baseiam no argumento que o elemento cultural norteia o posicionamento do indivíduo frente aos produtos da indústria cultural. Desta forma, a diversidade cultural é responsável por distintas formas de apropriação e consumo da produção massiva. Trata-se, portanto, da capacidade popular em fazer leituras múltiplas, tornando a recepção um local de construção de significado e não de submissão total à esfera econômica.

A obra de Hall nesse sentido é basilar para o entendimento empírico dessa pluralidade de recepção. Hall (2003) enfatiza que a mensagem é uma estrutura complexa de significados, não sendo algo tão simples como se poderia pensar, resultando que a recepção não pode ser pensada como algo perfeitamente transparente, ou ainda, operando de forma unilinear. Não havendo determinismo na relação produção/consumo, também não se pode problematizar a recepção de forma homogênea. Mais uma vez posto, nem há determinismo nem tampouco homogeneidade na recepção. Mesmo na crescente situação de heteronomia vislumbrada por Adorno (e este artigo concorda com a expansão do poder da indústria cultural), ainda assim podem ser encontradas negociações e contestações de várias ordens. Nesse sentido, pensar a expansão da indústria cultural significa pensar também nos modos como o sujeito se porta nesta ampliação. Eis o objetivo básico deste estudo.

DO BAIÃO DE LUIZ GONZAGA AO FORRÓ ELETRÔNICO

A história do forró enquanto gênero musical está sumariamente atrelada à figura de Luiz Gonzaga. Nas palavras de Chianca (2006, p. 67), “entre os artistas da cena musical dos anos de 1940, Luiz Gonzaga foi aquele que preencheu mais eficazmente a função de ‘inventor’ de um estilo musical regional”.

Gonzaga planejava o Baião. Embora muita coisa tenha ocorrido no improviso, principalmente a parte empresarial, na vontade gonzagueana tudo estava orquestrado. Fez-se, segundo Albuquerque Júnior (1999), uma recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos do Nordeste. Gonzaga inaugurou o trio instrumental composto por sanfona, zabumba e triângulo e, buscando se aproximar das raízes sertanejas, começou a compor a sua própria imagem de nordestino, na qual o chapéu de couro foi sua marca registrada. De acordo com Chianca (2006, p. 71), “com Luiz Gonzaga, o baião, o xaxado e o xote foram popularizados e sintetizados numa expressão urbana, representando a música regional nordestina”, ou, segundo Albuquerque Júnior (1999, p. 157), representando “a voz do Nordeste”. O forró “passa a ser a música do ‘povo nordestino’” (LIMA, 2002, p. 237- 238).

De acordo com Silva (2003, p. 88), Gonzaga cantou a seca; cantou a triste partida do povo nordestino para as terras do Sul; cantou a chuva, grande alegria do pobre agricultor sertanejo; cantou o verde da mata, a aridez do agreste e as asperezas da caatinga; cantou também os rios, a fauna e a flora; cantou a geografia nordestina, homenageando cidades, aspectos da cultura popular e personagens típicos do cenário humano nordestino. Cantou também o São João, instituindo-o como gênero junino por excelência. Fez também muitos versos críticos (evidentemente que dentro de certo tradicionalismo); no entanto, certas contradições das disparidades regionais não ficaram despercebidas. Denunciou a exploração do homem sertanejo pelos fazendeiros e denunciou governos pela inoperância para com os problemas mais imediatos do Nordeste, sobretudo a seca, a fome e a violência. “A característica inconfundível da obra de Luiz Gonzaga é o espelho que ele traça do sentimento nordestino. Fazia isso mostrando todas as manifestações da Região e do povo” (OLIVEIRA, 1991, p. 71). Sua música, que ora pede, ora agradece; que ora tece críticas, ora mostra a alegria do cotidiano da região, representou para o Brasil um novo gênero musical, seja na dança, seja nas melodias. Gonzaga foi ator ativo na construção de um ritmo musical e na representação simbólica de uma região, produtor e produto, ator e espectador, senhor e sujeito de suas canções. O que virá depois é, em menor ou maior grau, fruto deste movimento iniciado nos anos 40.

Chianca (2006) mostra que de 1975 em diante surge uma nova geração de forrozeiros, produzindo um forró dirigido fundamentalmente às camadas urbanas. O cenário mudará de forma substancial no final dos anos 1980 e início da década de 90. Num curto intervalo de tempo todo um mercado musical “urbano” paulatinamente vai se criando em torno de um jovem forró que pouco a pouco vai se modernizando e adquirindo elementos de outros gêneros da cultura pop. A indústria cultural toma as rédeas da sanfona e, num contexto histórico em que a modernização é demasiadamente desejada em certas áreas periféricas, o elemento eletrônico ganha força como expressão de novas perspectivas econômicas, culturais, sociais e políticas.

Silva e Honório (2004, p. 16) apontam que o forró, longe da expressão alegórica e regional do pé-de-serra, inserido no campo da indústria cultural, “ganha uma nova roupagem, adequando-se à dinâmica social e às regras impostas pelo sistema capitalista”. Significa o ingresso numa nova fase, ou seja, no novo

fórró, “agora exibindo a guitarra, o baixo, o órgão elétrico e a bateria, instrumentos utilizados por bandas que executam o som típico do ambiente urbanizado, como o rock” (SILVA; HONÓRIO, 2004, p. 16).

A vertente eletrônica do fórró caracteriza-se por imprimir uma atmosfera jovem e urbana ao gênero, utilizando como estratégia discursiva a apresentação explícita de temáticas sexuais. Sonoramente, o baixo e a bateria tornam-se principais protagonistas dos arranjos e a sanfona – símbolo sonoro e visual principal do gênero – tem sua importância diminuída em relação ao naipe de metais (quase sempre formado por trompete, sax e trombone). (TROTТА, 2009b, p. 140).

Essa vertente eletrônica do fórró foi criada, evidentemente, a partir do fórró tradicional, mas “incorporando conceitos de outros gêneros musicais (axé music, música sertaneja e pagode). As bandas desse fórró pós-moderno surgiram com a maquiagem do romantismo brega e o apelo sensual” (SILVA, 2003, p. 113). Nessa paisagem de transformações, empresarialmente diversas bandas começam a surgir nos anos 1990 e o estado do Ceará foi, e ainda é, o lócus vital de produção das bandas de fórró. No estado do Ceará há, pois, uma ampla cadeia produtiva que engloba uma multiplicidade de espaços de “sociabilidade, produtoras e gravadoras musicais, programas de rádio e televisão e mesmo uma ‘cultura de celebridades’ local que promove novos ídolos, fã-clubes e o aparecimento de revistas especializadas centradas no gênero musical” (FEITOSA, 2008, p. 05).

Nas vicissitudes dessas querelas, a década de 1990 simbolizou o surgimento do fórró eletrônico. Também mostrou o acirramento de um gênero musical como um negócio moderno, administrado não para o público dançar agarradinho numa sala de reboco, mas sim, em grandes estruturas abertas para milhares de pessoas. O que virá depois terá nova exterioridade, sobretudo em virtude da ampliação das novas tecnologias e das novas configurações do mercado musical (inovação tecnológica e flexibilização dos direitos autorais). Assim, algo diferente do “pé-de-serra” se configurou com os grupos eletrônicos.

Os shows de fórró eletrônico são espetáculos de luzes, danças e músicas. Ao invés do sanfoneiro como ator central da noite, inúmeras bandas se alternam no grande palco montado. Cavaleiros do Fórró, Saia Rodada, Aviões do Fórró, Garota Safada, Fórró do Muído, Fórró dos Plays, Fórró da Pegação, Solteirões do Fórró, Fórró do Bom, Desejo de Menina, Calcinha Preta e inúmeras outras bandas alternam cidadinamente em shows semanais, seja em grandes cidades, seja em pequenos e médios municípios. Sem a figura outrora dominante do vaqueiro, atualmente a juventude urbana, “industrializada”, faz-se protagonista do *show* de fórró eletrônico. Jovens em busca de diversão lotam não apenas os espetáculos com maior visibilidade, mas também, shows em cidades menores, geralmente patrocinados pelas prefeituras municipais ou promovidos por casas privadas de fórró. Segundo Trotta (2008, p. 10), “esse jovem urbano do interior desenvolve novos modelos de identificação musical, aproximando tradições musicais locais de suas práticas e imaginários cotidianos como o shopping center ou o último lançamento cinematográfico norte-americano”. Destarte, competitivamente desfavorável à velha e pequena barraquinha de cachaça no fórró pé-de-serra, presentemente existe no fórró eletrônico toda uma estrutura mercadológica de marcas de bebidas, seja das cervejas mais consumidas no país, seja de whiskys importados – a marca Johnnie Walker é até aludida em letra de fórró bastante tocada (Dança do Ice).

Deste modo, no espaço do forró eletrônico estar na moda do consumo é requisito importante para ser visto (distinguido!). Ninguém quer ficar de fora do forrozão.

“THE EXPERIENCE ECONOMY”: PARA PENSAR A PRODUÇÃO DO FORRÓ ELETRÔNICO

Pensar o mercado do forró eletrônico hoje é encarar duas mudanças relacionais que ocorreram e vêm se intensificando nos mercados musicais populares nas últimas décadas: maior acesso a crescente inovação tecnológica e flexibilização dos direitos autorais. É mister, pois, considerá-lo como um “mercado aberto” (FAVARETO; ABRAMOVAY; MAGALHÃES, 2007), desenvolvido sem se fundamentar rigidamente nas regras formais do direito de propriedade e por um sistema de distribuição descentralizado, no qual a produção é feita com custos reduzidos através do avanço tecnológico e a comercialização é feita por atores sociais diversos – com forte importância para os informais – que divulgam as músicas e atraem grande público para os shows. Logo, baixo preço do produto (produção de músicas em estúdios nem sempre convencionais e sua consequente venda informal), flexibilização jurídica dos direitos autorais e redução de hierarquias organizacionais são os fatores de estabilidade desse mercado. Conforme ilustra o depoimento abaixo, as facilidades de gravação e distribuição em massa de CDs feitos em estúdios caseiros, atualmente, estão à disposição de muitos novos artistas e a baixo custo: “Hoje pra você gravar um CD é simples. Você junta os músicos, pega um ‘computadorzinho’ seu, grava e amanhã já tem 15... 20 mil CDs rodando...” (INFORMANTE FORROZEIRO 02). Isso pode ser intitulado, pois, como uma “indústria cultural com base local” (JACKS, 2003, p. 138).

Daí que no final dos anos 1990 o Brasil viu crescer alguns mercados musicais marcadamente regionais, tais como o forró eletrônico nordestino, o sertanejo universitário no centro-sul, o chamado “axé Bahia”, músicas religiosas, o tecnobrega paraense, etc. Assim, a chamada pirataria e as produções independentes tiveram e têm tido um papel fundamental na criação e na estruturação de novos grupos musicais, sobretudo aqueles mais distanciados das grandes gravadoras e seus selos formais. Concomitantemente, a consequente crescente divulgação de músicas pela internet foi e está sendo, seguramente, um dos maiores vetores dessa superexposição musical. Consensualmente entre os informantes se pôde constatar tal realidade. Os dois entrevistados a seguir categorizam essa realidade: o primeiro destacando a internet como meio de comercialização imediata; o segundo reafirmando a importância da tecnologia caseira na gravação e reprodução de CDs:

Hoje em dia é internet. Saiu no show, baixou o CD, você já tem o CD em casa... Aí passa pra um, passa pra outro... Hoje a maneira mais rápida de se divulgar o sucesso é a internet (INFORMANTE FORROZEIRO 09).

Essa questão da gravação hoje em dia qualquer um pode gravar. Qualquer um pode comprar um notebook e colocar um programa de gravação... Ao vivo todo show é um CD... (INFORMANTE FORROZEIRO 08).

O mercado de venda de mídias físicas (especialmente os CDs) vem decaindo, enquanto a circulação – formal e informal – de mídias digitais pela internet vem aumentando. Prontamente, com as facilidades oportunizadas pelas novas tecnologias de gravação/regravação e pela consequente dinamização e propagação das mídias piratas, no forró eletrônico de hoje as bandas já desistiram de vender CDs. Já reconhecem que o CD não é um fim de lucratividade, mas sim, apenas meio de divulgação e permanência no concorrido mercado musical. Os depoimentos de todos os entrevistados, em unanimidade, comprovaram tal afirmativa.

Hoje o meio de renda principal é a questão de show mesmo. A questão de venda de CD não existe... se trabalha mais com CD promocional, de divulgação... pega o CD, faz 10, 15, 20 mil CDs e distribui em rádios, com o público mesmo pra curtir... o mercado de consumo de venda de CD não rende... o que rende mesmo é o show. Você é contratado, toca e com isso recebe seu cachê [...] As bandas elas geralmente levam o ‘cedezinho’ e na hora do show tão lá vendendo, mas vende pouco; outras fazem um brinde, um boné, uma camiseta, e vende a camiseta acompanhando o CD... às vezes até mesmo a pessoa assim chega com boa intenção: - eu quero comprar um CD! Aí a gente diz: - não, leve pra você. Já há um certo vício que a gente tomou em só dar mesmo a questão do CD (INFORMANTE FORROZEIRO 02).

Hoje em dia o lucro do empresário de banda não é com venda de CD. Ele não vende mais CD porque não tem lucro. É por isso que eles dão o CD que é a forma de divulgar... pra banda ficar conhecida e tentar vender mais o show da banda (INFORMANTE FORROZEIRO 05).

Duas características são marcantes nos mercados musicais abertos. Primeiro, a importância das redes informais de produção e distribuição (gravadores e vendedores). A gravação informal, longe de ser vista simplesmente como um mal necessário, pelo contrário, torna-se quase uma panaceia para o pequeno músico e, por que não dizer, até mesmo para as grandes bandas. A pirataria não deixa de ser também consentida! Segundo, em decorrência da tendência à informalidade das gravações, as próprias bandas maiores entram no esquema das gravações em formato ao vivo, gravações essas basicamente realizadas no *savoir-faire* da produção informal. Logo, todos os grupos são não apenas produtos dessa tendência, mas também seus agentes estruturantes. Decorrente dessa tendência à informalidade das mídias digitais de áudio, em suma, o meio de lucratividade das bandas, com a pirataria e a exposição no chamado ciberespaço, resumiu-se a praticamente a venda do show. É possível de antemão compreender que enquanto nas tradicionais grandes gravadoras “a divulgação em rádio tem como objetivo a venda de discos, que são os principais produtos dessas empresas, os produtores e empresários das bandas de forró elegeram os shows como produto básico de vendas” (TROTTA, 2009a, p. 104).

Nesse ínterim, uma vez que não se obtém nenhum rendimento expressivo com a venda de mídias, igualmente flexível e, por conseguinte, precária, tem sido a arrecadação dos direitos autorais. Como

destacam Lemos e Castro (2008), do ponto de vista do Direito, a principal questão a ser observada é a flexibilização das regras de propriedade intelectual. No forró eletrônico praticamente quase todo o mercado fonográfico é fundamentado nos CDs/DVDs gravados em shows, principalmente para as bandas pequenas que, buscando escapar (flexibilizar) da formalização do direito autoral, gravam seus repertórios praticamente em cima dos palcos. Segundo afirmaram em unanimidade os entrevistados, a gravação informal no formato “ao vivo” não é passível de nenhuma medida repressiva jurídica.

Pra você fazer um CD oficial todas aquelas músicas têm que ter autorização. E o [CD] promocional é gravado no show. Então nele bota a música que você quiser. Ele canta até Roberto Carlos no CD promocional e não tem problema (INFORMANTE FORROZEIRO 06).

O forró... é um mercado aberto... você tem uma música lançada, mas amanhã qualquer pessoa pode tocar, botar num show, e dizer que foi ao vivo e pronto... fica por isso... Ao vivo pode... Em estúdio já tem um certo medo, mas também o pessoal é ousado. Gravam [...] É aquele velho problema... aquele ditado ‘Maria vai com as outras’ (INFORMANTE FORROZEIRO 02).

Gabbay (2007, p. 11) auxilia essa compreensão e argumenta que “é nesse contexto que as mídias alternativas começam a emergir como forma de driblar os difíceis sistemas de distribuição e divulgação do mercado formal”. As estratégias alternativas de circulação dessas produções são “elaboradas dentro de um contexto específico que envolve canais de comunicação livres do controle financeiro das grandes corporações, formas imateriais de propagação de conteúdos e redes colaborativas informais” (GABBAY, 2007, p. 11). Assim, muito além de uma mera diversão popular, todo um mercado é movimentado por agentes fortemente envolvidos com a reprodução empresarial da música. Músicos, empresários, donos de estúdios de gravação, casas de show, reprodutores autorizados e não autorizados, vendedores ambulantes, rádios, prefeituras e fã-clubes fazem parte desse complexo mercado do forró eletrônico. Longe de uma arte musical caseira e tradicional, constitui-se em torno do forró eletrônico uma grande rede empresarial para o entretenimento popular: “É mais fácil um empresário bom conseguir fazer uma banda de sucesso com músicos ruins, do que músicos bons conseguirem fazer uma banda de sucesso com um empresário ruim” (INFORMANTE FORROZEIRO 06). Daí que o capital econômico a ser investido termina sendo, na visão dos entrevistados, o elemento orquestrador para a entrada e a permanência vital no mercado.

Importa destacar a dinamicidade do mercado do forró eletrônico, sempre enfatizando que esse caráter enérgico termina por impor grande competitividade ao setor e faz com que as bandas vivenciem um paradoxo de difícil resolução para alcançar o sucesso ou mantê-lo: deve-se ser igual e diferente ao mesmo tempo. Ser igual, no sentido de seguir a moda em voga; diferente, no sentido de inovar fazendo a mesma coisa na rotina do sempre idêntico. “A música deve ser sempre nova e sempre a mesma. Por isso os desvios são tão estandardizados quanto os standards” (ADORNO, 2001, p. 123). Reside aí um dos

dilemas maiores do setor que, em si, termina por personalizar as canções dominantes via estandardização. O sucesso se faz, pois, pela morte da criatividade.

Com a produção temática das músicas ocorre o mesmo. O conteúdo temático dominante das músicas de forró eletrônico, em geral, utiliza-se do trinômio “festa, amor e sexo” em suas canções (TROTТА, 2008; 2009a; 2009c; 2010). Referente ao amor e ao sexo, o próprio dançar “agarradinho”, as letras das canções e o ambiente extremamente sensual promovido nos palcos favorecem à paquera e à formação de casais, potencializando diversas possibilidades de encontros amorosos. Desta forma, segundo Trotta (2008, p. 08; 2009a, p. 109), a “simbiose entre o próprio show (festa), os desejos (sexo) e os estados afetivos do casal (amor)” constitui a temática dominante das canções do forró eletrônico. Além das letras propriamente ditas, “o estribilho malicioso e as intervenções faladas [dos cantores e cantoras], com risadas e expressões coloquiais entre os versos” (LEME, 2003, p. 97), tornam ainda mais sensual os *shows* e reforçam o conteúdo sexual das letras.

Certamente, o repertório sentimental que caracterizou o forró dos anos 1990 permanece com os grupos de forró eletrônico atuais, contudo, dividindo espaço com novos temas mais urbanizados e mais ligados aos mercados de consumo modernos. De acordo com Feitosa (2008, p. 07), “são frequentes as referências de ‘imaginários’ construídos nos símbolos de consumo desse público (carros, equipamentos de som, bebidas alcoólicas), nas suas relações afetivas, ou no uso de expressões contemporâneas”. Deste modo, em muitas letras é substancial à alusão, por exemplo, aos chamativos “paredões de som” em automóveis que, hoje em dia, são marcas distintivas em muitas festas e cidades, além de ritualizados em várias canções de sucesso. Assim, as canções que deliberadamente enfocam o consumo dos “paredões de som” em automóveis são sinais muito intensos de uma tendência conspícua, ou seja, dessa necessidade demasiada de evidência, justamente em realidades na qual o capital econômico é forte indutor de prestígio. Sincrônico ao tema do paredão de som é importante realçar também seus artifícios simbióticos, isto é, farras, conquistas amorosas, aquisição de bebidas alcoólicas em postos de gasolina, cabarés (bordéis) e, logicamente, a autopromoção das bandas de forró. Esses temas, produzidos para um público numericamente dilatado, são condicionados “pelo” e condicionantes “do” contexto musical dominante. Dentre lamentos amorosos; exaltação de virilidade; a própria valorização do forró como espaço distintivo de diversão; incentivo ao consumo de bebidas alcoólicas; busca incessante por acometidas sexuais e a apologia a determinados padrões de consumo (o atual forró da ostentação), muitas letras de forró eletrônico, atualmente em sucesso, veiculam uma concepção de mundo que cria, muito distante de qualquer hedonismo, também certos valores e representações sociais. Conforme Trotta (2009a, p. 112), o público jovem “também se identifica e frequenta com assiduidade as apresentações de forró eletrônico, absorvendo elementos identitários e construindo estratégias de pertencimento através dos valores, pensamentos e perfil ideológico do forró”. Do mesmo modo, “possivelmente nesses locais, o imaginário da juventude e o trinômio festa-amor-sexo prevaleçam nas estratégias de construção de sentido e nos fluxos de interpretações e de gosto musical” (TROTТА, 2009a, p. 112).

As letras, via de regra, obedecem a três critérios básicos: a) Temáticas que exploram acentuadamente a diversão e as relações íntimo-pessoais; b) Estruturas internas de grande simplicidade conceitual, evitando temas incompreensíveis; c) Reprodutibilidade dos *hits* da moda. Como a maioria dos gêneros musicais populares, o forró possui uma significativa padronização temática de suas canções, o que resulta em forte previsibilidade nas letras das canções e forte estandardização do material sonoro: o sucesso copia o sucesso, ciclicamente. Para além da condenação de possível falta de imaginação

artística, interessa, por conseguinte, destacar que não se produz determinada música acreditando plenamente que se está criando uma pérola de tempos idos, mas sim, um produto para agradar em um mercado competitivo muito paradoxal: deve-se ser igual e diferente concomitantemente. Daí que se deve agradar ao público renovando sempre com canções que “evocam um mundo imaginário bem conhecido” (HOGGART, 1973, p. 59).

A discografia em exame, da banda Garota Safada, corrobora tal assertiva. Os cinco (05) primeiros álbuns oficiais lançados apresentam exatamente esse mundo da diversão e das investidas amorosas, regado por músicas basicamente encaixadas na caracterização acima realizada: amor, sexo, festa e suas possíveis interfaces para o entretenimento. A análise descritiva da discografia da banda apontou para a dominância das canções comumente denominadas “românticas”, ou seja, àquelas que falam de conquistas e/ou lamentos amorosos (estados afetivos). Quase metade (48,61%) delas enfocou este tema. A temática do “sexo” ficou em segundo lugar, ocupando 15,27% das canções, seguidas daquelas que exaltaram as bebedeiras e farras (5,55%). Contudo, como os temas são essencialmente intercambiáveis, tais percentuais se acentuam e revelam, reiteradamente, os padrões de conteúdo das letras de forró eletrônico. A temática do “amor” se eleva para 65,26%, a temática do sexo para 36,09% e as festas e bebedeiras para 26,37%, o que demonstra como tais canções exploram a tríade apontada por Trotta: festa-amor-sexo, isto em 97,2%. Sinopticamente, a totalidade do forró eletrônico dessa banda explora essa representação – o que não resta dúvida de apontar que tal padrão se aplica também as demais bandas do gênero, sobretudo as mais competitivas, já que a competitividade do mercado induz à padronização dos hits. Como bem lembra a canção interpretada pela banda Cheiro de Menina: “pode até me copiar que eu não vou me incomodar...”.

Evidentemente, o consumo no forró eletrônico não se dá exclusivamente em torno da música em si (apego incondicional pelo material sonoro), mas sim, fundamentalmente, através do próprio fenômeno festivo, àquilo que vem sendo chamado de “economia da experiência” (Experience Economy), conforme termo trabalhado por Joseph Pine e James H. Gilmore. “An experience occurs when a company intentionally uses services as the stage, and goods as props, to engage individual customers in a way that creates a memorable event” (PINE; GILMORE, 1998, p. 98-99). Nesse referencial, os consumidores não adquirem a música em si, mas sim, uma experiência. Tornam-se compradores de experiência - “buyers of experiences”. Trata-se, pois, de um sistema comercial no qual o consumidor paga não para adquirir essencialmente um produto, mas para passar algum tempo participando de uma série de eventos memoráveis. Mesmo assim, não se trata de um mero consumo festivo, mas, sobretudo, de todo um mix de possibilidades sociais. Para além do consumo do tempo “livre”, para uma parcela dos ouvintes essas músicas podem representar todo um *ethos* de diversão, lazer, prazer e relações sociais. Algo além da festa pode estar posto. Nem tudo se perde na ressaca do dia seguinte! [risos].

“NEM INDIVÍDUOS SOBERANOS, NEM MASSAS UNIFORMES”: PARA PENSAR O CONSUMO DO FORRÓ ELETRÔNICO

A recepção do forró eletrônico dentre os 45 informantes da pesquisa de preferência musical se mostrou, longínqua de qualquer categorização monolítica, razoavelmente multifacetada. Driblando até certo ponto os esperados padrões dominantes, os relatos coletados são indícios de significativa

heterogeneidade, tanto extra, como intraestratos. Ouvintes cativos de forró eletrônico, ouvintes ocasionais, ouvintes indiferentes e não ouvintes expressaram, grosso modo, os tipos puros weberianos para as possibilidades de consumo do supracitado gênero musical. Não obstante, uma coisa foi concretamente perceptível: o forró eletrônico é, para mais ou para menos, referência na formação da cultura musical do entretenimento potiguar, seja para aceitá-lo, seja para negá-lo. Torna-se difícil se esquivar totalmente de um ritmo tão disseminado no RN, desde botecos localizados em bairros periféricos da capital ou de cidades do interior até os paredões de som instalados nas modernas caminhonetes Toyota Hilux. Assim, nas vicissitudes das truncadas relações entre capital econômico e capital cultural, os relatos aqui apresentados expressaram uma realidade até certo ponto plural. Para além da suposição imaginável da dominância de uma decodificação apocalíptica do material musical pelas mãos da indústria cultural, os distintos casos em exame se apresentaram como uma alegórica expressão multiforme do consumo cultural.

Faz-se mister enfatizar que as formas de consumo da recepção musical foram significativamente conflituosas. Logo, não significa que os depoimentos de cada ouvinte estão unificadamente enquadrados numa privilegiada forma de leitura. Um mesmo informante pode apresentar, concomitante e conflituosamente, momentos de leitura preferencial e momentos de leitura de oposição. Assim sendo, no consumo da música popular existe, pois, eixos concordantes e eixos destoantes de recepção. Em suma, os indivíduos não podem ser nem massas amorfas, nem essencialmente autônomos. São, pois, condicionados e condicionantes de sua construção particular. Assim, empiricamente as leituras negociadas, ou seja, àquelas decodificações na qual o significado criado pela interface entre o intérprete e o codificador da mensagem é habilmente contestado, foram as leituras mais frequentes. Estão representadas por ouvintes que gostam (alguns mais, outros menos) do forró eletrônico como gênero musical, o escutam com certa frequência (muito variável entre eles), até chegam a adquirir CDs/DVDs (ou mesmo fazer downloads da internet), mas, com um dado senso de julgamento, discorrem ajuizamentos diversos sobre a música e sua mensagem. Tratam-se, pois, de consumidores de forró, mas que, de uma forma ou de outra, não o recebem de forma entorpecidamente preferencial, nem efetivam leituras puramente de oposição. Por exemplo, muitos o usam, num nível mais localizado, apenas como referencial de consumo da chamada “economia da experiência” ou como narrativas sentimentais de experiências vivenciadas, enquanto que, todavia, num nível mais abstrato, terminam conferindo uma decodificação dominante a alguns sentidos codificados (em especial, sentidos como diversão, consumo, etc.).

Os depoimentos a seguir ilustram esse senso de apreciação estética e, para além do substancialista “pensar” dicotômico (dominação versus resistência), relevam alguns elementos de leituras negociadas:

Tem umas letras no forró que são bonitas, agora também tem umas que os compositores delas faz já pensando na sacanagem. Hoje em dia a maioria das músicas feitas pra forró mesmo é mais pra sacanagem... Eu acho que faz mais sucesso (ANDRÉ, 19 anos, Touros).

O instrumental de umas bandas até que são boas, tem bons músicos, mas as letras são muito decadentes, eu acho... por que a maioria das letras denigrem a imagem das mulheres... tipo xingando: ‘O amor é feito capim...’, ‘Você não vale nada...’. É tudo pra ferir alguém... e eu acho assim que música é pra você

relaxar e eu não vejo relaxar escutando a música ‘O amor é feito capim’ (LÍDIA, 18 anos, Mossoró).

Eu gosto de Garota Safada. Primeiro, algumas músicas da banda. Não todas. Algumas! Mas o que eu gosto de ver mais é Mastruz com Leite e Limão com Mel. Das antigas (JONATAS, 23 anos, São Gonçalo do Amarante).

Cavaleiros [do Forró] tem músicas mais românticas... Aviões [do Forró] tem músicas que têm certa vulgaridade [...] Olha, Mastruz com Leite, músicas mais antigas... Calcinha Preta, etc. [...] a música deles não era vulgar... As de hoje são vulgares até demais [...] (SABRINA, 20 anos, São Gonçalo do Amarante).

A negociação vigente nas leituras acima apresenta basicamente que não se consome plenamente o forró eletrônico conforme os objetivos hegemônicos dos produtores. Segundo os depoimentos acima, algumas letras são boas, outras não; algumas bandas são melhores, outras não. Daí que, apesar do consumo ser atravessado por contradições, é visível que a codificação dominante não se faz inteiramente enérgica. Algumas lógicas específicas dos ouvintes não permitem tal sonho de poder dos produtores culturais. As citadas apreciações exemplificam que o consumo é relacionalmente negociado: negocia-se com o tempo (em geral as bandas dos anos 1990 são aludidas frequentemente como de melhor qualidade) e negocia-se com a moral (as temáticas mais eróticas nem sempre são bem avaliadas). Conforme observado nos depoimentos acima, o assunto da vulgaridade se torna reentrante nessas leituras negociadas. São indícios de que a linha tênue que separa o considerado “moral” do “imoral” é bastante condicionante para uma recepção positiva. Prontamente, num jogo de negociação, de acordo com Trotta (2009c), o que se negocia no uso dessa linguagem sexual é a fronteira do permitido e o ousado no campo da sexualidade. Portanto, o forró eletrônico é produto de uma indústria do entretenimento que joga com códigos morais, sobretudo e apesar das polêmicas despertadas. Essa negociação com o campo da sexualidade demonstra o quanto esse sistema de significados sexuais é “formado por múltiplos subsistemas, diversos sistemas de referência, lógicas conflitantes, configurações disparatadas e coisas semelhantes” (PARKER, 1991, p. 254). Daí que nem toda permissividade é aceita pelo ouvinte, mesmo dentre aqueles que estão mais abertos a outras formas de permissividade em outros campos da vida social. O exemplo a seguir demonstra bem essa lógica conflitante:

Eu gosto, acho legal o forró, mas é uma qualidade que não tem respeito [...] Eu acho que todas as pessoas sabem que realmente a música é dessa maneira, mas eles levam pelo divertimento; eles se deixam levar tanto e não se dão nem conta do que tão fazendo [...] Eu gosto de todas as músicas, principalmente essas que chamam muita atenção da sensualidade... porque eu sei que a letra, se for reparar, é muito vulgar, só que eu gosto desse estilo de dança... desde pequena eu gosto de dançar mesmo [...] [A música] é boa, mas se você for olhar direitinho, a letra é pura sacanagem [...] Hoje em dia o sucesso tá puxando mais pra sacanagem do que pra essas músicas românticas... Hoje o

que a gente mais vê é esses sucessos de música puxando mais pra sacanagem mesmo (LEILA, 26 anos, São Gonçalo do Amarante).

A negociação acima se torna alegórica dessa lógica conflitante: gosta-se das danças sensuais, mas não se gosta das letras de caráter sensual. Assim, seguramente é possível afirmar que o campo da moralidade é estruturante para o consumo dos bens culturais de massa.

Outro componente funcional desse consumo negociado é o reconhecimento de que as bandas e músicas de maior sucesso conseguem impor seus produtos com maior complacência do público. Assim, o ouvinte sabe, em certo sentido, a força que a indústria do entretenimento musical tem para prescrever o gosto popular. “Mesmo os mais ineptos sabem, nos recônditos de sua alma, o que é verdadeiro e o que não é” (ADORNO, 2011, p. 169). Sabe-se que parte do que se consome deriva de determinadas imposições do mercado. O ouvinte não é um viajante sem bagagem. Para o ouvinte negociado não se escuta tal música como livre criação artística, mas sim, derivada de certos jogos de mercado: 1. O ouvinte sabe que o sucesso produz mais o sucesso (o prestígio adquirido é um meio de distinção); 2. Que o sucesso tem que seguir determinados clichês temáticos; 3. E que o sucesso depende cada vez mais de capital empresarial. Portanto, seria uma ingenuidade metodológica tratar o ouvinte como um receptáculo. Muitos aspectos são questionados e rejeitados.

Decididamente é possível inferir que nem todo ouvinte acredita ou toma a produção do forró eletrônico como algo puramente artístico. Sabe-se, e inclusive com certa coerência, das regras mercadológicas do jogo da indústria cultural. Assim, é evidente que certas contradições da negociação perpassam todo o consumo, como muito bem aconselha Stuart Hall. Mesmo assim, numa postura negociada, reconhecem-se partes dos bastidores da codificação forrozeira. Os ouvintes, mesmo que precariamente, sabem de algumas estratégias da indústria cultural. Reconhecem, inclusive, que: a) A competitividade do setor impõe regras de padronização; b) O sucesso é o meio e fim para o próprio sucesso; c) Ocorre a padronização do material sonoro (letra e música) e até mesmo dos vocais; d) Parte substancial das músicas é de consumo efêmero e descartável; e) O papel da mídia e do capital na criação e manutenção do sucesso é essencial. Contudo, e aí reside o caráter *negociado* do consumo, termina-se ouvindo o forró, seja pela sua dominância, seja por necessidade de sociabilidade. Apesar disso, não se trata de um contexto puramente estruturado, mas também, dinamicamente estruturante. O ouvinte não se lança ao jogo sem, ao menos, o conhecimento prévio de algumas regras.

No ápice desse consumo negociado importante tem sido a atratividade sentimental das músicas, geralmente atribuída ao chamado romantismo das letras. Em contraste com a “vulgaridade” fortemente alegada anteriormente, o balanço entre o gostar e o não gostar nessas leituras negociadas gira bastante em torno do saldo entre o sentimentalismo e a presença do apelo erótico nas letras das canções.

As músicas de antigamente eram músicas mais emocionais, músicas que tocavam muito a gente. Até hoje eu chego a escutar aquelas músicas de antigamente, música amorosa, tipo Mastruz com Leite, Banda Magníficos... Era uma música muito boa de forró. Depois de um tempo prá cá as músicas começaram a botar muita pornografia que não tem nada a ver (MARCELO, 17 anos, Touros).

Acho que, por exemplo, nas letras eles falavam mais de amores perdidos, paixões, mas era de uma forma diferente das de hoje em dia. Antigamente se dava um valor bem maior para a mulher e hoje em dia a mulher não é tão mais bem tratada como antigamente (DANIELA, 17 anos, Natal).

Outro aspecto recorrentemente vigente nas leituras negociadas se refere aos espaços de consumo do forró. Expressa-se na distinção entre o consumo musical privado (escuta doméstica de CDs, DVDs, mídias digitais...) e o apartado consumo em festas (consumo musical em shows), apregoado pelo ditado que diz que “forró não é muito para se ouvir, mas sim para dançar”. A busca pela separação entre ouvir e dançar o forró eletrônico mostra como alguns ouvintes o têm apenas como meio de entretenimento e não como música de audição mais íntima e privada.

Assim... é porque forró ele anima né! Eu acho que forró não é bem pra escutar. É mais pra dançar, em festa, em show, essas coisas assim. Eu acho que é mais pra animação mesmo [...] Escuto, mas eu prefiro em festa... As pessoas escutam, mas eu acho que eles preferem estar numa festa dançando do que em casa escutando. (KARINA, 17 anos, Natal).

... a melhor parte do forró, a parte mais contagiante, é o ritmo, porque os cantores geralmente não tem voz muito bonita, e o que faz eu gostar mais é o ritmo, embora quase todos se pareçam, mas é o ritmo... Eu sei que não tem muita qualidade não, mas... (CAROLINA, 17 anos, Natal).

Forró é mais pra ir pra festa. Não sou muito de escutar forró em casa ou no mp3. Só festa mesmo. Por que aqui em Mossoró e região só tem festa de forró. Aí é por isso que eu vou... Geralmente quem vai pra festa de forró não vai só pra ver a banda, só pra escutar. Vai pra dançar mesmo (LÍDIA, 18 anos, Mossoró).

Eu acredito que não chame tanta atenção para se ouvir, mas, já como eu falei anteriormente, para dançar é ótimo. Vai no embalo mesmo e pronto (ALESSANDRA, 23 anos, Mossoró).

A música torna-se, pois, um procedimento de possibilidades para além do próprio consumo do material sonoro. Um desses artificios se materializa na possibilidade de encontros amorosos. Num ambiente extremamente sensual como o forró, criado não apenas pela motivação do público, mas também pela atmosfera das bandas, as probabilidades de encontros são elevadas.

“Eu acho que o show é só pra namorar. O povo hoje entra numa festa de forró só pra ‘pegar’ a menina pra dançar e namorar mesmo” (FRANCISCO, 23 anos, Mossoró).

Eu estando em casa eu quero ouvir outras músicas. Agora também se eu tiver numa festa o forró é bom pra ‘pegar’ mulher. Agora em casa, também, toda hora não... (JOÃO, 19 anos, Touros).

No cerne da distinção entre consumo privado e consumo público (festivo) de forró eletrônico, uma das constatações mais manifestas desse consumo negociado parece ser a vocação do “lugar” para o gênero, geralmente atribuída a frequência de shows no local de residência e a falta de outras possibilidades de entretenimento distanciadas do forró: “... é a cultura da região, da cidade, de escutar muito forró, e eu gosto... gosto mais ainda de ir pras festas do que ficar propriamente ouvindo em casa” (MADALENA, 20 anos, Mossoró). Consequentemente, grande parte dos entrevistados reconhece o forró como o gênero mais tocado no RN e na cidade em que residem.

Onde eu moro praticamente todo mundo ouve forró. Aí se eu for contra, vou acabar enlouquecendo (JULIA, 26 anos, São Gonçalo do Amarante).

Eu vou porque tem que ir, senão não saio de casa não. Só tem forró em Mossoró. Vão os amigos aí eu vou também (FRANCISCO, 23 anos, Mossoró).

Já é tradição do Nordeste. Eu acho que todo nordestino gosta de forró... Toda festa aqui em Mossoró se não tiver o forró o pessoal não vai. Tem que ter pelo menos uma banda de forró... É o forró, por que aqui em Mossoró todo mundo gosta. É quase impossível não gostar de forró. Se não gostar de forró, não mora em Mossoró (TEODORO, 22 anos, Mossoró).

Nessa conjuntura, estruturadamente, mas também estruturante, tem sido essa sociabilidade forrozeira em boa parte do RN. Embora na capital Natal as opções de lazer sejam bem superiores, no restante do estado o forró se torna dominante no cotidiano do entretenimento da população.

Em suma, laqueando essa inquietação das leituras negociadas, pode-se compreender, pois, que num dado nível situacional (localizado), o público “negociado” possui certa aversão ao conteúdo mais erótico de algumas letras (extrapolação dos chamados limites morais); vigora também uma dada separação entre o “ouvir” e o “dançar” forró: nem toda canção de sucesso consegue se tornar música de audição privada. E, não menos importante, o ouvinte possui forte realismo acerca de alguns jogos de mercado. Mesmo assim, num nível mais abstrato, contudo, o ouvinte termina conferindo algumas posições privilegiadas às definições dominantes, tais como, por exemplo, o intenso apego ao conteúdo sentimental das canções. Em suma, para Hall (2003), essas lógicas de consumo são sustentadas por uma relação desigual e diferencial com as lógicas do poder. Por conseguinte, é importante enfatizar que esses depoimentos nem estão a contrapelo do código preferencial, tampouco estão narcotizados por ele. Estão, como o próprio conceito indica, *negociando* significados. É preciso salientar, todavia, que os relatos acima destacados não possuem propriedade categoricamente estabelecida, ou seja, as leituras dos indivíduos oscilam significativamente entre as posições hegemônicas e de oposição, sendo

seguramente bastante intercambiáveis. Praticamente não houve nenhum indivíduo com depoimentos exclusivamente hegemônicos, nem tampouco somente de oposição. Tal condição demonstra como variável é a percepção acerca dos bens culturais, o que inviabiliza pensar em referenciais de grande estruturação (Theodor Adorno) ou, na contramão, de grande resistência.

Não obstante, e é exatamente esse “entretanto” que torna o problema mais instigante do ponto de vista metodológico, tal diversidade de percepções não deve ser vista somente como uma dada estética popular, mas, também, pela obliquidade de um pujante contexto *estruturado*. Como adverte Adorno: “quem assovia uma canção para si mesmo, acaba dobrando-se a um ritual de socialização (ADORNO, 2011, p. 95). Assim, o conceito de *pseudo-indivíduo* em Adorno possui o mérito de apresentar que tal diversidade de apreciações pode esconder um lado bem mais sutil e de difícil constatação, ou seja, que as leituras em negociação e/ou em oposição a um dado gênero musical podem significar a adesão hegemônica (preferencial) a outro, também guardião da regressão da audição (fetichizado). Assim, o consumidor acredita, de fato, estar escolhendo livremente gêneros musicais num mercado que, em si, oferece essencialmente gêneros musicais padronizados. A indústria cultural “providencia marcas comerciais de identificação para diferenciar algo que de fato é efetivamente indiferenciado” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 124).

Nesse sentido, de acordo com o visualizado nas entrevistas, fundamentalmente figuraram como preferências musicais circunvizinhas do forró gêneros como o axé *music*, samba (chamado pelos informantes muitas vezes de “pagode”), reggae, músicas religiosas, o sertanejo universitário, pop internacional, etc. Em suma, basicamente todos estandardizados. Sob a auréola da livre escolha, do “gosto disso e não gosto daquilo”, muitos terminam negando algo em um dado gênero musical e o aceitando noutro tipo de música. Apenas aparentemente dotados de senso de opção, a individualidade debilitada pouco tem de decisão nas escolhas, sobretudo quando o mercado musical oferece tantos gêneros estandardizados sob rótulos somente aparentemente distintos. Logo, a negociação deve existir em todos os gêneros e não apenas no forró. O cerco, contudo, é administrado e sistêmico.

Se uma crítica ao modelo de Hall pode ser efetivada neste momento, é que tal negociação, no Mundo Administrado, é também sumariamente administrada. Em todos eles (axé, samba, forró, sertanejo, pop internacional, etc.), praticamente figuram fortemente a tríade “festa, amor e sexo” como marca temática geral, e, mesmo variando entre um gênero e outro, criam certos significados, reforçam os existentes e anulam as possibilidades de outros sentidos para além do mundo da diversão e do entretenimento sob a égide da indústria cultural. Embora essas afirmações não possam ser probabilisticamente mensuráveis (nem devem!), intenta-se aqui pelo menos destacar que os significados da indústria cultural estão por aí, espalhados pelas rádios mais populares, festas, paredões de som, CDs, DVDs, players de música, internet, celulares, etc. Como nem tudo se desmancha na ressaca do dia seguinte, alguma coisa é, certamente, sugada pelo público.

Além dessa reflexão, conforme pode ter sido observado nos diferentes ouvintes analisados, cabe destacar de igual valia que o tipo-ouvinte dominante no forró eletrônico pode ser classificado exemplarmente como o ouvinte do entretenimento (ADORNO, 2011). Para Adorno, trata-se daquele ouvinte “que só escuta música como entretenimento, e nada mais” (ADORNO, 2011, p. 75). Daí que esse tipo de ouvinte “é aquele pelo qual se calibra a indústria cultural, seja porque esta conforma-se a ele a partir de sua própria ideologia, seja porque ela o engendra ou o traz à tona” (ADORNO, 2011, p. 75). Portanto, tem-se aí a dominância de um público que não se importa em demasia com o que consome. Em todo

caso, Adorno proporciona uma compreensão muitíssimo acurada do consumo musical de massa, uma vez que mostra o lado predominantemente heterônomo dessa recepção. Negociações e oposições existem na Teoria Crítica, contudo, numa proporção bem limitada frente às capacidades de prescrição e “incrustamento” da indústria cultural.

Não obstante, uma observação deve ser destacada neste momento: mesmo em Adorno o indivíduo não é um consumidor plenamente passivo. Ressalta-se agora que esta é a melhor possibilidade de diálogo do autor com os Estudos Culturais. Assim, mesmo diante do extenso poder da indústria cultural, as pessoas têm certa capacidade – mesmo limitada – de compreensão do consumo.

Se minha conclusão não é muito apressada, as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles [...] Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [*Erfassung*] total (ADORNO, 2002, p. 116, destaques nossos).

Prontamente, a passagem acima, de 1969 (texto Tempo Livre - Freizeit), já revela um Adorno diferente do vigor pessimista muito marcante na Dialética do Esclarecimento. Continua afirmando a potência da indústria cultural; porém, dando atenção também ao momento da recepção. Apesar da potência da indústria cultural, o indivíduo ainda guarda uma força, “el potencial que este necesita para no confiarse en lo que ciegamente se le impone, para no identificarse con ello ciegamente” (ADORNO, 1973, p. 52).

Vê-se, logo, que aí reside uma curiosa ambiguidade percebida por Adorno. Pode-se dizer que os homens são efetivamente formados pela indústria cultural, contudo, que também não o são. Os homens se subordinam aos esquemas de percepção da indústria cultural, ao mesmo tempo em que, a rigor, sabem que suas representações não são, de fato, verdadeiramente significativas. Nem tudo que é propagado pela indústria cultural tem a importância atribuída pelo behaviorismo de plantão.

Bourdieu neste sentido oferece uma contribuição que, embora não apresente fácil adesão orgânica com Adorno, pode auxiliar no entendimento geral do consumo forrozeiro. Para Bourdieu, o consumo cultural é marca de distinção de classe, criador e criatura da diferenciação no espaço social. Em suma, “as diferenças de capital cultural marcam as diferenças entre as classes” (BOURDIEU, 2008, p. 67) e, conseqüentemente, de gosto e apropriação estética. O capital cultural é orquestrador dessa disposição. Prontamente, um indivíduo educado numa família que consome o forró eletrônico cotidianamente, e que não tem acesso ao arbitrário cultural legítimo via Escola, somente pode ter o supracitado gênero musical como meio de sentido musical maior em seus meios de entretenimento. “A minha família também todinha curte o forró... Já é de nascença já” (SABRINA, 20 anos, São Gonçalo do Amarante). Distintamente:

A imersão em uma família em que a música é não só escutada (como ocorre nos dias de hoje com o aparelho de alta fidelidade ou o rádio), mas também praticada (trata-se da ‘mãe musicista’ mencionada nas Memórias burguesas) e, por maior força da razão, a prática precoce de um instrumento de música

‘nobre’ - e, em particular, o piano - têm como efeito, no mínimo, produzir uma relação mais familiar com a música que se distingue da relação sempre um tanto longínqua, contemplativa e, habitualmente, dissertativa de quem teve acesso à música pelo concerto e, a *fortiori*, pelo disco (BOURDIEU, 2008, p. 73).

Deste modo, o contato com a música erudita desde cedo, seja por meio da prática musical, seja por meio da frequência a concertos, cria esse habitus musical erudito. Por conseguinte, o capital cultural constitui-se no elemento basilar para a definição do tipo de consumo cultural que o indivíduo terá como habitus (de classe).

Para Bourdieu a família e a escola são os espaços nos quais se formam esses juízos de atribuições. São os dois espaços que possibilitam ao indivíduo o ingresso nas distintas formas de uso e decodificação da economia legítima dos bens simbólicos. Indivíduos socializados sem herança cultural familiar portadora do habitus musical legítimo e educados em instituições de ensino não voltadas para o fomento de uma cultura artística legítima terminam desprovidos do acesso aos códigos para os mercados de bens simbólicos eruditos. Terminam consumindo, muito provavelmente, os bens da chamada indústria cultural. Bourdieu, então, reconhece que o elemento orquestrador do consumo dos bens da indústria cultural é o caráter pessoal e direto de tais códigos. “Seja no teatro ou no cinema, o público popular diverte-se com as intrigas orientadas, do ponto de vista lógico e cronológico, para um happy end...” (BOURDIEU, 2008, p. 35). Daí que o consumo desses bens não pode ser pensado somente como imposição de *algo*, mas sim, como a sugestão de *algo* que faz sentido. Para Bourdieu (2008, p. 37), a música popular, por exemplo, é mais “popular” em razão de ser menos eufemística e oferecer um prazer mais imediato. “... são mais ‘populares’ que outros espetáculos [pois] deve-se ao fato de que, por serem menos formalizados [...] e menos eufemísticos, eles oferecem satisfações mais diretas e imediatas”.

Nesse sentido, o consumo do forró eletrônico obedece, fundamentalmente, ao nível de capital cultural do ouvinte. De tal modo, o consumo do forró eletrônico é produto e produtor direto do capital cultural do ouvinte. Tal capital cultural, isto é, o estoque de conhecimento incorporado no sujeito, é definidor desse consumo. Definidor e definido pelo habitus (de classe), o indivíduo escuta aquilo que, em geral, faz parte de seu cotidiano e que, primeiramente, o habilita a decifrar os códigos que o rodeiam.

Adentrando na empiria, nas entrevistas realizadas nas escolas públicas localizadas nos municípios de Touros e São Gonçalo, em unanimidade, nenhum informante declarou consumir algum gênero musical que fugisse do padrão estandardizado dos meios populares. Confirma-se, pois, a assertiva de que o consumo cultural está intimamente ligado ao capital cultural do ouvinte.

Mas e o consumo do forró eletrônico dentre as chamadas elites econômicas? E dentre àqueles que têm investimento em educação e possibilidade de acesso aos bens culturais legítimos? Como explicar tal desvio do padrão estabelecido relacionalmente pela equação capital cultural + obra erudita = deciframento do código + habitus musical erudito. O conceito de capital social é, para essa inquietude, basilar para o entendimento do consumo do forró.

A forma como o indivíduo se relaciona socialmente e consegue mobilizar relacionamentos também é orquestradora de habitus. A cultura musical possui forte vínculo com determinados padrões de sociabilidade (imersão em redes), padrões estes que ultrapassam barreiras de classe e capital cultural. Adorno e Horkheimer já haviam percebido tal realidade. Para eles, “a rede de relações sociais entre

os indivíduos tende a ser cada vez mais densa; é cada vez mais reduzido o âmbito em que o homem pode subsistir sem elas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1978, p. 40). Toda essa tendência de vinculação dos indivíduos a redes de relacionamentos reforça o papel do capital social como recurso aglutinador na configuração de espaços distintos de cultura de entretenimento. Segundo Bourdieu (2007, p. 67):

O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma *rede durável de relações* mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, à *vinculação a um grupo*, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis.

Deste modo, as chamadas elites econômicas que consomem a música ligeira (popular) o fazem, sobretudo, por duas razões: pela eventual falta do código de deciframento da música erudita (nem toda elite econômica é elite intelectual) e/ou por meio de relações de sociabilidade nos meios em que a música popular é mais veiculada (fortemente reforçada pela chamada economia da experiência). Assim, os estudantes entrevistados na escola privada de Natal – freqüentada pela elite econômica e alta classe média da cidade – foram praticamente unânimes em afirmar que o forró eletrônico tem sido um gênero muito ouvido pelos discentes, especialmente em razão da freqüência a shows, inserção em redes de relacionamentos e popularidade das bandas. Para Bourdieu (1996), mais do que racionalismos estreitos e ou estruturalismos que reduzem os agentes a simples epifenômenos das estruturas, é preciso ver a realidade em termos de relações, ou seja, realidades que não são dadas (classes, papéis, gostos, etc.), mas sim, relacionais: as coisas são na medida em que estão! Logo, num estado em que o forró eletrônico é bastante ouvido, nada mais lógico do que ouvi-lo. Portanto, todos querem entrar na onda da moda e freqüentar os espaços hegemônicos do entretenimento de massa, independente de classe social. Daí que a “oposição ‘cultura erudita’ x ‘cultura popular’ é substituída por outra: ‘os que saem muito’ x ‘os que permanecem em casa’. De um lado os sedentários [...] De outro os que ‘aproveitam a vida’” (ORTIZ, 2000, p. 211).

Se todo mundo diz que é bom, você com certeza vai achar bom... com certeza não, tem uma grande chance... por causa da propaganda... ah! Você mora em natal e não dança forró? Que isso!... vai... (ANDERSON, 17 anos, Natal).

As festas são só isso, se você não souber a música você fica um pouco excluído(VANESSA, 16 anos, Natal).

Tem gente que não curte o forró, mas só porque os amigos gostam, eles acham que isso vai... se sentir na moda... aí tem os que escutam só pra dizer que estão no mesmo grupo... tem gente que nem gosta do forró, mas o grupo gosta, eles acabam gostando... é legal, o toque, essas coisas, animam muito as festas e eu acho que representa muito o Nordeste; a gente sempre tá acostumado a ter forró em todas as festas... eu acho que é bem legal (KARINA, 17 anos, Natal).

É a necessidade da socialização, porque eu preciso estar envolvido no meio... chega numa festa e você não sabe que músicas são aquelas... você se sente meio por fora do que todo mundo tá escutando (ROGÉRIO, 17 anos, Natal).

Mesmo dentre os informantes desta escola privada não sendo significativamente presente os “fãs” cativos de forró, quase todos reconhecem que, dentro do distinguido espaço escolar investigado, boa parte dos estudantes consome o forró como meio de entretenimento. Deste modo, os juízos estéticos também se modificam com esse tipo de sociabilidade de festa. Embora a correlação entre os membros de um grupo e a ideologia poder ter diferentes tipos de determinação em cada indivíduo, é plausível considerar que determinados indivíduos podem passar de simpatizantes a fãs de forró com a exposição sistemática do ritmo. A força do grupo é um aspecto a ser considerado, mesmo não sendo determinante.

Saindo da primazia do econômico, o mesmo ocorre com a elevação na escolaridade. O forró eletrônico foi expressivamente valorado dentre os informantes universitários, o que reforça a dependência dos capitais econômico, cultural e social para a definição do *habitus*. Embora a recepção do forró não tenha sido unânime como quase foi nas escolas públicas de Touros e São Gonçalo do Amarante, dentre os informantes desta universidade estudada o ritmo foi significativamente aludido como consumo musical de entretenimento.

Em suma, pode-se afirmar que o forró eletrônico, seja pela questão de capital cultural, seja pela questão das redes de sociabilidade, termina sendo uma máxima do divertimento de massa no estado do Rio Grande do Norte. Novamente destacando, independentemente de classe social. Nesse cenário, é sempre bom lembrar que escolhas tendem a reproduzir as relações de dominação e que, para mais ou para menos, o consumo do forró eletrônico foi significativamente consumido dentre os informantes, virtualmente reforçando nas representações sociais, por exemplo, noções de prazer, de entretenimento, de consumo, de sentimento, de gênero, de estilo de vida, etc. Tais representações, em menor ou em maior dimensão – não cabe aqui especular –, conseguem se transformar, mesmo que pontualmente, em leitura hegemônica. O aumento no número de bandas e de canções “difícilmente funcionaria se não houvesse alguma susceptibilidade a ele entre as pessoas” (ADORNO, 2008a, p. 174).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre aqueles que assistem a realidade como uma fronteira de “arames rígidos³”, compreender as formas de dominação parece ser um exercício extremamente fácil, pois as determinações estruturais são muitíssimo pujantes. Na outra ponta, dentre aqueles que observam a realidade como uma fronteira repleta de “arames caídos”, perceber a realidade e suas possibilidades de desvio em relação à norma e ao controle social também parece ser tarefa simplificada, já que em todos os espaços há lócus para resistências. Nas vicissitudes desse embate, termina o indivíduo apreendido a partir de esquemas conceituais pouco perspicazes, uma vez que falham essencialmente pela obliquidade da unilateralidade, seja pela unilateralidade da potência dominadora, seja pela unilateralidade da supra-capacidade de resistência dos indivíduos. Conforme já dito anteriormente, não podemos ser nem indivíduos soberanos, nem massas amorfas. Daí que as pessoas não são e nem podem ser *padecentes culturais*. Não obstante – e essa é uma inferência instigante –, os indivíduos vivem e lutam contra estruturas que também não são. Eis aí o resultado dessa inquietude epistemológica.

Muito do que as ideologias dizem, segundo Eagleton, é verdadeiro e seria impotente se não o fosse; mas, evidentemente, as ideologias também têm muitas “proposições que são evidentemente falsas, e isso não tanto por causa de alguma qualidade inerentemente falsa mas por causa das distorções a que são submetidas nas suas tentativas de ratificar e legitimar sistemas políticos injustos, opressivos” (EAGLETON, 1997, p. 193). Como advertem Adorno e Horkheimer (1978, p. 191), trata-se da “consciência objetivamente necessária e, ao mesmo tempo, falsa, como interligação inseparável de verdade e inverdade, que se distingue, portanto, da verdade total tanto quanto da pura mentira”. Nessa relação, a ideologia se dá exatamente onde se regem relações de poder que não são exatamente transparentes. Na verdade, que são até atenuadas. Nesse sentido, a crítica ao processo de semi-formação – *Halbbildung* – (educação para o *status quo*) realizada por Adorno e sua conseqüente superação não é uma simples discussão utópica, vazia e especulativa. Trata-se, na verdade, de um projeto intelectual humanista, apesar de todo o rótulo de pessimismo atribuído a sua pessoa. Igualmente, o conceito de indústria cultural não é uma metanarrativa capaz de explicar tudo, mas sim, partes de um longo processo histórico de expansão capitalista sobre a cultura. Sua atualidade reside essencialmente em dois aspectos capitais: a ideia de que seus produtos são oferecidos em sistema (o assédio sistemático de tudo para todos) e a noção de que a sua produção obedece prioritariamente a critérios administrativos de controle sobre os efeitos no receptor (capacidade de prescrição de desejos). Dessas duas inferências dificilmente há como escapar, pelo menos não com os padrões de civilização atuais. As sutilezas da dominação, pelas mãos da indústria cultural, são arguciosas e cada artimanha visa envolver o consumidor num esquema retroalimentado de falsa opção e liberdade. Imediatamente, nega-se uma coisa e se aceita outra praticamente idêntica. Como ironiza Eagleton (1997, p. 13): “o opressor mais eficiente é aquele que persuade seus subalternos a amar, desejar e identificar-se com seu poder”. Logo, a dominação pela indústria cultural não é de cima para baixo, mas sim, de todos os lados, principalmente no íntimo de cada um.

O gênero musical aqui estudado foi um fecundo exemplo para essa querela. O forró eletrônico tem se configurado como um ritmo musical estruturante de parte expressiva da sociabilidade da população norte-rio-grandense, seja no interior do estado, seja na própria capital e sua dinâmica luminosa de entretenimento. Para negá-lo ou aceitá-lo, é evidente que ele está presente na vida de boa parte dos

³“Em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos” (CANCLINI, 2003, p. 349).

potiguaras. Sua massificação, racionalização e padronização enchem as programações das rádios, os carrinhos de vendedores ambulantes de CDs e DVDs piratas, os hard disks (HDs) dos computadores, os players de MP3 dos aparelhos celulares, os potentes paredões de som dos automóveis, os encontros familiares de fim de semana e as barraquinhas de aguardente espalhadas pelos cantos das cidades. Muitos são os seus consumidores, independentemente de sexo, faixa etária, renda e escolaridade (escolaridade entendida como quantitativo contábil dos anos de estudo). Distintamente do que se poderia supor, indivíduos economicamente abastados e com nível superior de educação também ouvem o forró eletrônico. O capital cultural para o consumo estético erudito não está acessível a todos. Por sua vez, as chamadas “massas” terminam estruturalmente envolvidas com essa produção industrial-musical. Produz-se tal música, metaforicamente, como se produz um modelo de automóvel popular estilo Ford ou Fiat. As similaridades vigentes no processo de produção são muitas. Decididamente, as cifras do mercado do forró eletrônico são crescentes: aumento do número de músicos e bandas, de canções, de intermediários (responsáveis pela circulação e promoção do mercado), de shows e de consumidores. As músicas dominantes no forró eletrônico exploram, genericamente, temas como festa (diversão a todo custo), amor e sexo. Longe de mostrar ao ouvinte faces de um mundo contraditório, termina o forró servindo como reforço do emudecer humano. Suas letras mais cantadas desviam a atenção de qualquer coisa mais séria. Tome forró, cachaça e diversão!

Fugindo da análise do estímulo-resposta (behaviorista), bem como escapando de uma leitura mecanicista do sentido do “texto em si” (inculcação passiva da mensagem musical), o forró eletrônico é sim um sustentador de valores na atualidade. Não podemos falar num forró onipotente na criação de valores, mas sim, de um forró que, mesmo acidentalmente, termina por reproduzir muitas ideologias. Pode não as criar substancialmente, mas sustenta parte do arbitrário cultural já existente. Decididamente, aceitar o espetáculo da diversidade como explicação para o fim das ideologias dominantes é, em si, aceitar que as ideologias não podem, igualmente, diversificar-se de modo a atingir a todos, fragmentadamente. Ledo engano. As ideologias, diferentemente da forma como pensada em tempos pretéritos, não são mais impostas de cima para baixo, tampouco predominantemente homogêneas. São, pois, flexíveis, seja nos valores, seja nas extensões.

O consumo do forró eletrônico não se dá forma ingênua, onde supostamente após a deglutição musical se esqueceria o escutado. Pelo contrário: canta-se a música após o despertar do sonho. Os clichês temáticos, a repetição exaustiva dos hits e o apelo dos empresários do entretenimento não permitem o esquecimento de cada refrão. Não obstante, não há como pensar num consumo apático, passivo e monolítico. Os seus consumidores fazem leituras diversas sobre o gênero (a maior parte das leituras são leituras negociadas: nem a favor, nem a contrapelo do sentido dominante). Os ouvintes discordam, negam, fazem chacota, escarnecem, zombam, riem, bem como se emocionam, cantam, choram, gritam, etc. Todo estudo sério sobre o consumo cultural deve reconhecer que o consumidor tem um certo “senso crítico” em relação ao que adquire. Uma das contribuições essenciais dos Estudos Culturais reside nessa assertiva, ou seja, nessa capacidade criativa de viver e de dizer “não” àquilo que tenta insistentemente se impor. Contudo, é bom lembrar que esses mesmos indivíduos “críticos” terminam caindo no esquema sistêmico da indústria cultural ao negarem o forró e consumirem outros gêneros estandardizados, massificados e racionalizados. A capacidade de prescrever o “gosto” popular tem sido o grande trunfo da indústria cultural. Novamente lembrando: o cerco e a prescrição dos desejos são concretos. A pseudo-individuação é a regra e não a exceção. De cima para baixo, de baixo para cima

e transversalmente o indivíduo – de individualidade debilitada – se encontra envolvido nessa produção midiática de cultura musical. É impossível pensar num consumidor ideal à maneira do “artista da fome” de Franz Kafka, que, por não conhecer nenhum alimento saboroso o bastante, levava a vida a jejuar. Tal postura é, no mínimo, inconsistente empiricamente. Gostando pouco ou não gostando, as pessoas terminam por consumir mesmo aquilo que não têm grande apreço. A indústria cultural não dorme!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- _____. As estrelas descem à terra: a coluna de astrologia do *Los Angeles Times*. Tradução de Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2008a.
- _____. Mínima moralia: reflexões a partir da vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008b.
- _____. Tempo livre. In: _____. Indústria cultural e sociedade. Tradução de Maria Helena Ruschel. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002 (Seleção de textos de Jorge M. B. de Almeida).
- _____. Prismas: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. Consignas. Traducción de Ramón Bilbao. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.
- ADORNO, Theodor W; SIMPSON, G. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel. Theodor W. Adorno. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994 (Coleção Grandes Cientistas Sociais, n° 54).
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. Temas básicos da sociologia. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- _____. Escritos de Educação. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.). Pierre Bourdieu: escritos de educação. 9. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- _____. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- CANCLINI, Néstor García. Leitores, espectadores e internautas. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHIANCA, Luciana. *A festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX*. Natal, RN: EDUFRN, 2006.
- COHN, Gabriel. *A atualidade do conceito de indústria cultural*. In: MOREIRA, Adalberto da Silva (org.). *Sociedade global: cultura e religião*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- COSTA, Belarmino César Guimarães da. *Barbárie estética e produção jornalística: a atualidade do conceito de indústria cultural*. *Educação & Sociedade*, ano XXII, nº 76, p. 106-120, out. 2001.
- CROCHÍK, José Leon. *T. W. Adorno e a psicologia social*. *Psicologia & Sociedade*, 20(2), p. 297-305, 2008.
- DALMONTE, Edson Fernando. *Estudos culturais em comunicação: da tradição britânica à contribuição latino-americana*. *Idade Mídia*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 67-90, nov. 2002.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: UNESP; Boitempo, 1997.
- FAVARETO, Arilson; ABRAMOVAY, Ricardo; MAGALHÃES, Reginaldo. *As estruturas sociais de um mercado aberto: o caso da música brega do Pará*. In: XXXI Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 31, 2007, Caxambu, Anais... 22 a 26. out. 2007.
- FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. *Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do Forró Pop*. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 31, 2008, Natal, RN. Anais... Intercom, 2 a 6, set. 2008.
- FREITAS, V. *Adorno e a arte contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- GABBAY, Marcelo M. *O tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial*. *E-COMPOS: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, ago. 2007.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaide La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte, MG: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

- HOGGART, Richard. As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referenciais a publicações e divertimentos. Tradução de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1973 (2 vols).
- HULLOT-KENTOR, Robert. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe. In: DURÃO, Fábio A.; ZUIN, Antonio; VAZ, Alexandre F. (orgs.). A indústria cultural hoje. São Paulo: Boitempo, 2008.
- JACKS, Nilda. Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional. 3. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- KELLNER, Douglas. A cultura da mídia. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). O que é, afinal, Estudos Culturais? 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- LEME, Mônica Neves. Que tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. São Paulo: Annablume, 2003.
- LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- LIMA, Elizabeth Christina de Andrade. Fábrica dos sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano. João Pessoa: Ideia, 2002.
- MAAR, Wolfgang Leo. Adorno, semiformação e educação. Educ. Soc., Campinas, vol. 24, n. 83, p. 459-476, ago. 2003.
- MANDEL, Ernest. A ideologia na fase do capitalismo tardio. In: _____. O capitalismo tardio. Tradução de Carlos Eduardo Silveira Matos *et al.* 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. Introdução aos estudos culturais. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- MÉSZÁROS, István. A educação para além do capital. Tradução de Isa Tavares. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- OLIVEIRA, G. Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo. Recife: Comunicarte, 1991.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. Comunicação, prática cultural e hegemonia: uma proposta de análise da produção cultural. XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro. Anais... INTERCOM, 1999.

ORTIZ, Renato. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PINE, B. Joseph; GILMORE, James H. *Welcome to the experience economy*. Harvard Business Review, July-August, 1998.

PORTO, Mauro P. A pesquisa sobre a recepção e os efeitos da mídia: propondo um enfoque integrado. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM, Belo Horizonte, MG. Anais... 2-6, set. 2003.

PARKER, Richard. G. Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo. Tradução de Maria T. M. Cavallari. São Paulo: Best Seller, 1991.

SCHULMAN, Norma. *O Centre for Contemporary Cultural Studies* da Universidade de Birmingham: uma história intelectual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, E. H; HONÓRIO, R. C. *Dança e canção na indústria cultural: o forró no discurso midiático*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social de La Plata, Buenos Aires, 2004.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

TROTTA, Felipe. *Você não vale nada, mas eu gosto de você: moral e humor na trilha sonora de Caminho das Índias*. XIX Encontro da COMPÓS, PUCRJ, Rio de Janeiro/RJ. Anais... jun. 2010.

_____. *Forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso*. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, jan./jun. 2009a.

_____. *Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo*. Contracampo, UFF, Niterói, n. 20, ago. 2009b.

_____. *Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil*. XXVIII International Congress of the Latin American Studies Association. Anais... LASA, 2009c.

_____. *O forró de Aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do entretenimento*. XVII Encontro da COMPÓS, UNIP. Anais... São Paulo, SP, jun. 2008.

Mídia e globalização: o maracatu e a cultura midiática no Brasil

Roberto Antônio de Sousa da Silva – FAC-CE

RESUMO:

Debate-se sobre o maracatu e sua relação com a mídia sob a lógica dos grandes investimentos do capital e a transformação do maracatu num fator de promoção de consumo com interesses transnacionais. Aborda-se a ascensão do maracatu do Mangue *beat* como estratégia para atingir o mercado mundial e a transformação das festas populares em espetáculo para a mídia. Discute-se também o conceito de aura em Walter Benjamim, para refletir sobre o que se perde e o que se ganha ao nutrir a permanência do velho (a tradição) e a presença do novo (o moderno) sem privilegiar, do ponto de vista analítico, o purismo originário e estanco, nem a degeneração artística sem caráter contestador e político. Também se delinea aqui o questionamento feito por Peter Fly sobre os símbolos e a ideia de identidade nacional brasileira, criações fantasiosas no que se refere à música negra.

Palavras chaves: Globalização; Maracatu; Mídia; Cultura Popular;

ABSTRACT:

Discourse about the maracatu and its relationship with the media under the logic of large investments of capital and the transformation of the maracatu a factor promoting consumer interests with transnational. Addresses the rise of the Maracatu Mangue beat as a strategy to reach the world market and the transformation of popular festivals on show to the media. We also discuss the concept of aura in Walter Benjamin, to reflect on what is lost and what is gained by nurturing the permanence of old (tradition) and the presence of new (modern) without privilege, the analytical point of view, purism originating and tight, or degeneration without artistic character and political maverick. It also outlines here the question asked by Peter Fly on the symbols and the idea of Brazilian national identity, fanciful creations with regard to black music.

Keywords: Globalization; Maracatu; Media; Popular Culture;

MÍDIA, GLOBALIZAÇÃO: O MARACATU E A CULTURA MIDIÁTICA NO BRASIL

Em geral, esta imagem do ‘público’ não se exhibe às claras. Mas ela costuma estar implícita na pretensão dos produtores de informar uma população, isto é, ‘dar forma’ às práticas sociais. (CERTEAU, 1994, p. 260)

Não resta dúvida de que, numa perspectiva mais universalizante, a mídia global implicitamente se inseriu no seio da cultura local e regional com o propósito de legitimar valores e modelos de vida de outras civilizações, vinculada ao interesse da preservação do sistema político e econômico das sociedades modernas. Nessa perspectiva, os meios de comunicação passaram a ser agentes mobilizadores do cotidiano e assim reproduziram as indicações de uma ordem global estabelecida. O discurso da globalização na mídia tenta justificar sua eficácia baseado nos resultados concretos obtidos pelo consumo. Segundo Denis de Moraes, é pertinente que “[...] a retórica da globalização intenta inculcar a convicção de que a fonte primeira de expressão cultural se mede pelo nível de consumo dos indivíduos e coletividades” (MORAIS, 2001, p. 1).

Nesse contexto, tudo que se construía de forma mais original ou local foi dissolvido na medida em que o sentido de cotidianidade foi intermediado pelas mudanças necessárias para a garantia da permanência do regional e do local, imbricado sob uma ordem global. Portanto, é nesse sentido universalizante que hoje se pode falar do regional e do local na mídia. Em suma, toda produção midiática está imbricada a uma lógica regional e local por encontrar-se agregada aos interesses da ordem global. É importante esclarecer que a identidade cultural, muito embora não se possa negar ou ocultar-lhe a força, é determinada pelo discurso moderno enunciado pela mídia.

A globalização na mídia fez emergir simultaneamente a necessidade de congregação entre as culturas de todas as ordens geográficas sem limite e desinteresse de região. Vive-se o fim das fronteiras que separava o nacional do local, do regional, e assim por diante. Agora, o avanço do discurso global da mídia, estrategicamente, regionaliza-se para melhor expor os valores urbanos e se localiza para confirmar a hegemonia de um mercado competitivo e totalitário. Nesse sentido, a mídia quando se regionaliza o faz na perspectiva da ordem mundial e sistemática e, conseqüentemente, quando focaliza o cotidiano é para integrá-lo ao contexto do mercado do consumo. Não se pode deixar de reconhecer, contudo, que o discurso dos meios de comunicação é simultaneamente regional, global e local.

A mídia, em grande parte, foi responsável pela exposição do urbano em detrimento do rural, promovendo valores que passaram a ser absorvidos de forma extensiva por parte da grande massa. Em suma, essa contextualização veiculada pela mídia acelerou o processo de imbricação e de cultura nacional, local e regional. Porém, o maracatu, mesmo sendo absorvido pela ordem mundial, não deixou de relativizar-se com a cultura local de forma rica e contundente e manteve a força de exposição de suas alegorias estéticas, sonoras e visuais.

A mídia, é preciso admitir, só entrou em cena quando o espetáculo necessitou dessa aproximação. Na perspectiva lógica dos meios de comunicação, não foi a mídia que fez o acontecimento do espetáculo; ao contrário: o espetáculo da cultura necessitou dessa contextualização midiática, embora a mídia muitas vezes se exceda em suas contextualizações cotidianas. Pode-se dizer que há hoje uma

necessidade de ambos para a manutenção de uma negociação, uma troca entre si, pois tanto a mídia precisa divulgar o espetáculo como o espetáculo precisa da mídia para expandir seus valores e suas crenças. É importante compreender que na história da civilização, mesmo quando não existia a tecnologia de comunicação como hoje, o espetáculo não deixava de acontecer. Portanto, cabe também pensar a mídia não somente do ponto de vista crítico, mas contextualizando seu papel de promotora e mediadora das culturas.

Não se pode contestar que a mídia atua como formadora e promotora de uma estética política e que interfere no andamento do espetáculo, no que nele tem de tradicional ou moderno. A mídia atua, nesse caso, como um meio de difusão da festa, expondo-a cultural e artisticamente. O espetáculo, no caso do maracatu, depende hoje da mídia para manter sua memória viva. Ele precisa que essa memória seja repassada para outras gerações e, desse modo, a mídia formata e serve para expandir essa memória ritualística, mesmo sob a condição da lógica do consumo em concomitância com a preservação da história e da herança cultural.

Assim, os meios de comunicação, ao interferirem nessas culturas, tornam-se geradores de uma estética visual que também passa a ser promotora de uma ordem política e ideológica. Assim como a mídia, a cultura da festa, que se caracteriza como uma expressão multimídia, também é enunciadora dessa mesma ordem social e política. A festa comemorativa converte-se em transgressão, e essa transgressão é determinante para legitimar os valores de uma sociedade em transição. Por meio da festa demarcam-se os sentidos, as polifonias, as polissemias, os vários textos que deflagram os processos de aceitação e de contestação de uma ordem social vigente.

E o maracatu, no caso, entra neste estudo como enunciador dessa nova ordem moderna e híbrida. Os dois grupos postos em foco a enunciam por intermédio do corpo, da dança, dos ritmos com BPMS (batidas por minutos), acelerados conforme as velocidades do tempo moderno. O maracatu transformou-se numa “máquina de guerra” geradora de ruídos expressivos do processo de urbanização que assola as cidades, mas também serve para pensar essa nova ordem negociada e civilizatória. Seus artefatos e produtos estão expostos nas feiras artesanais com valor de uso e de troca. Tudo no maracatu é negociado, tudo é comercializado, e a mídia é a principal responsável pela difusão do consumismo nas manifestações culturais tradicionais existentes na sociedade contemporânea.

A musicalidade e suas mudanças rítmicas são enunciatórias de contextos políticos e sociais. Pelas letras e pelos ritmos, visualiza-se um território híbrido, complexo, de tradição e inovação. As vestimentas, as danças, enfim, todas as alegorias estéticas anunciam um discurso tecnomediado pela lógica do contexto social moderno. Essa situação está demarcada no próprio desfile de rua do mês de fevereiro de 2011, quando se observou que todas as agremiações exibiram de forma exuberante as roupas e as alegorias, que chegavam a custar em média seis mil reais cada uma. E também o clima de competitividade gerada entre os grupos que desfilaram era uma marca dessa perspectiva consumista que tomou conta do maracatu.

O consumo é a marca mais evidente do momento atual, pois ele se expande de forma ampla e veloz, atingindo todas as instâncias da sociedade. As festas, os cultos sagrados, a musicalidade, a dança, enfim, todos os setores da sociedade, foram atingidos por essa ordem mundial. Conforme aponta Michel de Certeau, o cotidiano vive sob as malhas de uma produção subjetiva expansionista, espetacular e silenciosa, em que o consumo

[...] tem como característica suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas piratarrias, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase-invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por produtos próprios, mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos (CERTEAU, 1994, p. 94).

É nessa perspectiva da lógica do consumo mercadológico moderno e da resistência que se instauram as manifestações populares. Como descreve Néstor García Canclini, as categorias populares agem sempre teleguiadas ou mesmo condicionadas à negociação de suas identidades e ao mesmo tempo aprisionadas às determinações do poder instituído. Essa “negociação”, paradoxal concomitantemente traduz e constitui a marca definidora da possibilidade de convívio e da geração de redes de solidariedades, de comunhão e de comunicação entre povos e populações distintas. Há duas vertentes nessa forma de negociação da identidade: ora se pensa na racionalização da democracia ora se concebe a sociedade moderna vivendo aprisionada ao sistema burocrático, autoritário e midiático.

Conformismo e resistência são formas estratégicas de aceitar e negar uma ordem autoritária estabelecida. Para Canclini, o cotidiano popular vive no entremeio dessas duas situações sociais estabelecidas. O autor faz a seguinte reflexão:

Atualmente, os conflitos não se dão apenas entre classes ou grupos, mas também entre duas tendências culturais: a negociação racional e crítica, de um lado, e o simulacro de um consenso induzido pela mera devoção aos simulacros, do outro. Não é uma opção absoluta, visto sabermos que os simulacros fazem parte das relações de significação em toda cultura. Porém, estabelecer de que maneira iremos negociar o compromisso entre ambas as tendências é decisivo para que na sociedade futura predomine ou a participação democrática ou a mediatização autoritária (CANCLINI, 2008, p. 210).

Pelo mercado do espetáculo, as culturas populares estão resistindo, preservando – mesmo que de forma negociada – seus destinos. Aglomeradas nas ruas, ou mesmo em associações comunitárias e redes de solidariedade provisórias, as “massas” criam seus laços de comunhão e participação efetiva na vida política, social, econômica e cultural. São forças orgânicas que confrontam, aceitam, renunciam, ignoram e ao mesmo tempo acatam as mutações contemporâneas das sociedades em processo de reinvenção de seus valores, costumes e estilos de vida.

Torna-se relevante refletir sobre o fenômeno gerado a partir dos anos 90 em relação às produções sonoras do estilo maracatu e sua relação com a mídia. A cultura midiática aqui concebida relaciona-se a tudo o que está sendo gerado em grandes proporções produtivas, e que tem como produto final a exposição de uma determinada cultura ao consumo de “massa”. Nesse sentido, cabe ressaltar que hoje em dia, na era da comunicação de massa, não se pode viver sem os bens simbólicos e o ambiente gerado nos sistemas tecnológicos de comunicação. Em relação ao termo “massa”, o pesquisador francês Pierre Lévy enfatiza que a relação da mídia com o telespectador não é mais de um centro (grupos de poderes)

para muitos (as massas), e sim de muitos para muitos, ou mesmo de todos para todos, em que todos agora podem interagir de forma mais participativa. Sobre a questão dos processos midiáticos e sobre massas na conjuntura moderna, Pierre Lévy faz a seguinte reflexão:

Acrescentemos que é muito mais difícil executar manipulações em um espaço onde todos podem emitir mensagens e onde informações contraditórias podem confrontar-se do que em um sistema onde os centros emissores são controlados por uma minoria (LEVY, 1999, p. 225).

O maracatu, na era contemporânea, tomou dimensões até então inimagináveis pelos seus partícipes. O artista Chico Science, por exemplo, foi sem dúvida o principal responsável pela difusão de um novo estilo e, conseqüentemente, pela expansão da cultura maracatu para o mundo, pois ele foi inovador e capaz de fazer emergir uma sonoridade percussiva juntamente com o som das guitarras distorcidas do maracatu mangubeat. Observa-se, nessa perspectiva, que as mudanças de ritmos estabelecidos pelo maracatu de nação engrenaram por meio da mídia juntamente com os novos recursos tecnológicos que fizeram eclodir de forma inusitada a abertura de um mercado nacional e internacional do ritmo posto em questão.

O Maracatu de Nação apresentava elementos regionais e nacionais com diásporas de ritmos urbanos; o contexto revelava exatamente o período da globalização da arte, da cultura e da economia que tomava conta do mercado mundializado de música. Assim foi consolidada toda uma forma de espetacularização cultural que elevou o maracatu a uma categoria musical em ascensão em toda parte do Planeta, inclusive, no Ceará. O que, de fato, não ficou muito bem concebido daquele período foi exatamente a questão de como aquela cultura tão particular e localizada toma dimensões planetárias, a ponto de envolver distintos grupos sociais e étnicos, separados cultural e economicamente, de forma a aderirem a uma produção de caráter local.

Não resta dúvida de que a mídia comprou a causa em tal medida que chega a legitimar os interesses ideológicos do mercado que se manifestavam naquele período: a década de 90. Assim, ela de certa forma estaria cumprindo o seu papel perante a questão da formação do consenso sobre a opinião pública brasileira. Vale salientar, porém, que a mídia também foi responsável pela expansão transnacional do maracatu. A mídia, nessa perspectiva, direcionou e projetou para o grande público seus laços de mediação com o mercado fonográfico de consumo da música.

A intervenção midiática torna-se um elemento central na construção e na formação do consenso das “massas” que, em suma, sempre acabam aderindo a determinadas ofertas, principalmente no campo da cultura e das artes. Enfoca-se que ao expressar e legitimar determinadas manifestações culturais a imprensa acaba fragmentando a história social e cultural característica de um grupo social, com o objetivo de torná-lo mais consumível, embora ela seja importante para legitimar a história e a memória desse rito.

Outro aspecto relevante são as interferências causadas pelo desenvolvimento tecnológico atual. É certo que essas novas tecnologias sonoras oriundas do invento do carro eletrônico, que acompanha o cortejo, de instrumentos elétricos, influenciaram as produções regionais a ponto de transformá-las e, potencialmente, modificá-las. A experiência do uso do carro de som durante o desfile, por exemplo,

foi fundamental para impulsionar um ritmo mais acelerado com as batidas mais fortes e percussivas para o estilo. Entretanto isso foi positivo porque antes, quando não existia essa amplificação sonora, o cortejo era regido por um coro de vozes que pouco se podia ouvir. Sem esquecer ainda que, por trás de toda essa nova situação, estava surgindo também um mercado musical capaz de mobilizar toda uma superprodução mais voltada para a expansão do estilo para a grande massa.

Nesse caso, a mídia apenas cumpriu sua tarefa, isto é, legitimou os interesses ideológicos do mercado capitalista moderno e, em contrapartida, também mobilizou os interesses dos grupos sociais pertencentes aos maracatus. A difusão do ritmo necessitava dessa aproximação com os meios de comunicação que estão aí para contextualizar as culturas, mas acima de tudo também estão a serviço de uma ordem capitalista. Afinal, a mídia é formadora de consenso e de padrões sociais que influenciam as classes populares, as quais cada vez mais modelam seus estilos de vida em torno das ofertas enunciadas pelos meios de comunicação de massa.

O que deve ficar claro para os que trabalham com a temática da cultura é que a noção do termo está associada hoje ao que se pode chamar de bricolagem. Segundo Edgar de Assis, “[...] a bricolagem é um processo que se define basicamente pela ausência de um projeto que ajuste, de modo linear e causal, meios a fins” (CARVALHO, 2003, p. 9). Dessa maneira, compreende-se que as dualidades cultura erudita e cultura popular, ciência e arte, periferia e centro desfazem-se naturalmente, pois o papel da bricolagem é unificar, e não isolar. Portanto, o que dá sustentação às diversas representações do maracatu é sua condição de ser, ao mesmo tempo, local e global, antigo e novo, popular e erudito, artesanal e industrial.

A questão do local e do global, por exemplo, apareceu numa matéria do Jornal Nacional, em que o maracatu foi associado a uma perspectiva cultural bem além da sua condição particular. A matéria foi bastante enfática ao enunciar o caráter etnocêntrico, dando mais realce à trajetória cultural mundializada dessa expressão cultural. O que de fato se mostra mais interessante e positivo é que esse etnocentrismo, se antes vinha de fora para dentro, agora foi invertido. Vai do particular para o geral, isto é, do local para o mundo. Isto acontece exatamente com o maracatu de nação (estilo urbano), que hoje é praticado em vários continentes, principalmente na Europa.

Essa experiência midiática só foi possível em função do enfraquecimento dos laços comunitários, que cada vez mais se direcionam para uma perspectiva não local e multicultural. Conforme afirma Thompson, a modernidade possibilitou essa experiência porque os indivíduos passaram a fortalecer ainda mais as informações oriundas de outras fontes de referências externas e exteriores aos seus códigos locais. A respeito dessa situação atual, John Thompson escreve o seguinte:

Esta conexão é enfraquecida à medida que os indivíduos têm acesso a formas de informação e comunicação originárias de fontes distantes, que lhes chegam através de redes de comunicação mediada em crescente expansão. Em outras palavras, os indivíduos têm acesso crescente ao que podemos descrever como um conhecimento não local (THOMPSON, 2009, p.181).

É essa situação anunciada pela mídia que possibilita a transmissão de novos conhecimentos e, assim, a expansão de um estilo até então singular para outros grupos sociais, inclusive para aqueles que compactuam com valores culturais distintos e distantes de suas realidades. A expansão da cultura

mundializada é fenômeno que atinge todos no contexto moderno, mas não pela perspectiva do olhar dicotômico que separava o centro da periferia, e sim pela lógica da pluralização e da imbricação entre ambos os contextos. Hoje se pode compreender melhor que centro e periferia estão em relação de intensa interatividade, ou mesmo que até deixaram de existir diferenças entre eles em decorrência do policentrismo, pois as manifestações culturais particulares se expandem e tem reconhecimento nacional, ganhando força política. Da mesma forma, a cultura que é produzida por países mais desenvolvidos também chega a ser reconhecida, principalmente pela mídia. Pode-se dizer que com o uso das tecnologias de comunicação se criou uma infovia de mão dupla nesse processo.

O espetáculo dessa cultura, enunciado pela mídia, não perde sua expressividade singular e particular, mas a coloca num estado de exposição capaz de padronizar o encaminhamento do evento, tornando-o esteticamente mais consumível e aparentemente mais interligado a uma condição moderna e globalizante. Mesmo que seja um produto cultural de natureza essencialmente regional, folclórica, como é o caso do maracatu, a mídia o enuncia também pela lógica do discurso da universalização.

O MARACATU E A PERDA DA “AURA”

Utiliza-se o termo “aura” apenas para recapitular o significado que Walter Benjamin (1982) apresentou ao afirmar que “aura” se relaciona a tudo que, originalmente, se transformou com o excesso de exposição e produção em série. Nesse caso, o pensador se reportou à questão da obra de arte, porém aqui se utiliza o termo apenas para elucidar que a música, ao longo dos tempos, vem também perdendo sua essência ao aderir a novas formas harmônicas, interligando escalas ascendentes e descendentes em tons e semitons cada vez mais velozes. A questão da expansão da música produzida em grande quantidade pelos meios de comunicação, por exemplo, fez com que o maracatu também se modificasse e se direcionasse a uma perspectiva mais mercadológica e comercial. Entretanto, essa mudança de ritmo ao mesmo tempo que apagou o brilho tradicional dessa cultura a fez renascer de forma mais interessante, envolvente e expansiva para outros países.

Há muito tempo se sabe que, no transcurso dos anos, o maracatu vem sofrendo mudanças essenciais na sua estrutura rítmica e dançante. Esse fato não acontece só no Ceará, mas também em Recife, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, entre outros estados. E o mais interessante nisso tudo é que, aí, inscreve-se o surgimento de um processo de exclusão e de afastamento do lugar de iniciação ritualística oriunda das comunidades “marginalizadas” da sociedade, para o acontecimento de um novo lugar de experimentação moderna que, conseqüentemente, possibilita vivenciar outro estilo musical, inclusive com a interferência de outros ritmos procedentes das sociedades europeias.

É bastante significativa a presença das classes sociais abastadas dos direitos de cidadania nessas festas e nos cultos do maracatu, mas é importante ressaltar que a base do cortejo ainda é constituída por grupos sociais ligados às periferias da cidade, classes que, de certa forma, fundaram e construíram a história do maracatu. Salienta-se, também, que grande parte dessa categoria social foi responsável pela manutenção do maracatu, que, desde a sua origem, sempre sofreu fortes pressões por parte do poder público estatal.

Como exemplo, vale citar os ritos do ano de 2010, quando grupos ligados aos governos federais, estaduais e municipais intervieram no desfile com uma superprodução do evento no sentido de promover

também a anunciação de uma cidade mais “bela”, sem problemas sociais e até mais iluminada, pois a prefeitura da cidade fez um investimento relativamente alto para aquele período. Investimento que tem aumentado ainda mais ao longo dos anos em várias capitais do Brasil.

O fato é que, com o aparecimento dessa superprodução do maracatu, assiste-se a um “estranhamento” artístico e cultural, distinto da condição de produção cultural anterior, quando tudo era feito de forma simples, espontânea e artesanal. Esse estranhamento diz respeito às condições de produção mundializada, usando o termo no sentido que lhe é atribuído por Renato Ortiz (1994, p. 205); mundialização como forma de universalização de uma produção genuinamente regional e que concerne, também, a um fenômeno de internacionalização que assolou a cultura afro-brasileira e, mais especificamente, o maracatu da nação brasileira.

Mais uma vez, como exemplo, temos o maracatu de nação, o coco-maracatu cearense e o próprio mangue beat, uma cultura musical que mistura ritmos percussivos das batidas afro com a superprodução sonora de guitarras eletrônicas e estridentes, que se espalhou pelo Brasil e alcançou países como Japão, Estados Unidos, França, Alemanha, entre outros. Esse maracatu mundializado, como já foi dito, é importante para lembrar que a presença em destaque do maracatu, no Brasil, não pode excluir de sua história a memória coletiva da luta do povo africano pela liberdade de expressão cultural. Percebe-se, assim, como tem sido marcante essa abertura para se pensar numa outra libertação outrora tão almejada, a libertação da cultura do povo afro-brasileiro.

Isso que acontece com o maracatu brasileiro nos últimos tempos é fruto das condições contemporâneas que permitiram essas mudanças e que, de certa forma, obrigaram os participantes a atualizar suas produções, seus ritmos, seus passos dançantes e estilos de vestimentas ou fantasias. Os maracatus de Pernambuco, do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Ceará, por exemplo, estão assumindo uma postura mais sonora numa perspectiva que segue semelhante ao maracatu urbano. Nesses estados, observa-se que, aos poucos, as situações que expressavam a religiosidade são deixadas de lado e, assim, fica evidente o interesse pelas mudanças de ritmos e interferências nos códigos sonoros que vão perdendo suas características tradicionais para assumir outras mais híbridas e desterritorializadas.

Portanto, fica claro, nesse sentido, que as expressividades urbanas estão suprimindo a permanência da religiosidade tão característica dos maracatus passados, não a ponto de extingui-la, mas de fazê-la sofrer variações, tanto de ritmos como também no que diz respeito a classes sociais, já que agora esses ritos não são somente para os negros, mas para todos, independentemente de cor, credo, classe e nação. Essa força expressiva também é marcante em países como França, Rússia, Finlândia, Dinamarca, Alemanha, Japão e EUA, que estão batucando em todo o ritmo as batidas impulsivas do maracatu de nação.

Diante de tantas inovações, confirma-se na atual prática da cultura maracatu uma situação esclarecida pelo antropólogo Massimo Canevacci, quando esse pesquisador aponta que da mesma forma que uma expressividade cultural periférica adquire elementos ideologicamente universais, essa mesma cultura tão particular de grupos regionais pode também tomar dimensões genuinamente universais. É o caso do maracatu de nação ou urbano, que se expande cada vez mais pelo mundo levando suas batidas locais, mas que se adequa também, para dar ênfase ao que foi dito antes, às condições singulares características de cada nação. Experimenta-se, aqui, uma inversão cultural: a cultura, antes vista apenas como oriunda dos países do centro e expandida para países periféricos, agora é percebida

como um patrimônio local e particular que pode se expandir para outros territórios considerados dominantes. Sobre a inversão, Canevacci faz o seguinte comentário:

A aculturação pode ser, portanto, a expansão vencedora que se irradia de um centro para um conjunto diferenciado de periferias. Esse centro pode expandir-se militar ou eletronicamente. Mas também pode produzir um parcial processo inverso (CANEVACCI, 1996, p. 21).

Essa perspectiva contemporânea, de mistura de local com internacional, surge da possibilidade de imbricação de uma tradição sincrética que se expressa apenas na mescla, na hibridização de vários ritmos sonoros e modelos transportados de outras culturas. Isso ocorre até mesmo porque o maracatu é sincrético desde a sua origem. O maracatu nasceu sob a influência dos Congos e dos rituais de afoxés, grupos que no século passado saíam às ruas com tambores e outros instrumentos para festejar. Esses grupos eram provenientes do interior e tinham a intenção de chamar a atenção das classes dirigentes para o direito de usar as ruas. O intuito era transgredir as amarras do sistema tecnoburocrático da sociedade capitalista, que emergia a todo vapor no período do desenvolvimento socioeconômico brasileiro.

Desse modo, a tradição foi rompida, porém sob um ponto de vista renovador e mais exuberante. Conforme afirma Thompson (2009, p. 170), as tradições não acabam; apenas se remodelam de forma mais fortalecida e revigorada quando se fundem com outros estilos. Assim, as tradições são permanentes, de forma bricolada, sem sua “aura” original, sua essência primeira, como diria Walter Benjamin, que se fundiu com processos inovadores da sociedade contemporânea. Ressalta-se que a exposição teórica do pensamento crítico da comunicação serve apenas para clarear que os processos de hibridização cultural foram expandidos, mudando, de forma mais intensiva, com o surgimento dos processos gerados pela superprodução da cultura e da arte veiculadas por meio da mídia.

Os produtores da “cultura de massa”, analisa Peter Fry, transformaram as culturas étnicas em símbolos nacionais e exemplo de brasilidade. Esse fato se deu porque, em suma, as elites brasileiras usaram o subterfúgio da conversão sob a lógica do interesse do controle e da dominação racial. A dominação, nesse caso, situa-se na relação de dependência recíproca entre os grupos étnicos e as classes dominantes. Em relação a essa questão, Peter Fry faz a seguinte consideração: “Quando se convertem símbolos de fronteiras étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo ‘limpo’, ‘seguro’ e ‘domesticado’” (FRY, 1982, p. 53).

Torna-se conveniente que, ao caracterizar a manifestação artística negra como exemplo e modelo de brasilidade, as elites mudam o sentido e diluem a permanência da luta pela resistência e a identidade coletiva dos rituais africanos. Ao pronunciar que no Brasil “não existe *Soul food*”, Peter Fry o enuncia com a autoridade de quem quer desmistificar a ideia de que a arte negra é pura, exemplo de símbolo nacional, e não sofreu influências externas das determinações dos interesses políticos das classes dominantes.

O maracatu, como exemplo de cultura étnica, também vivencia uma situação de depreciação de seu significado para converter-se em um dispositivo de afirmação da hegemonia política de grupos locais. Há uma troca em que se supõe a existência da preservação da identidade negra local de um lado e, de outro lado, a manutenção da garantia de um compromisso público que tem como objetivo o controle e o domínio político das elites locais sobre as manifestações culturais dos maracatus que atuam na cidade.

Portanto, por trás desse “apoio” mantido, outras formas de legitimação são gerenciadas e organizadas por parte do poder público.

Admitir, porém, que as forças coletivas de preservação da originalidade pura e a permanência da cultura africana então enfraquecidas na cidade de Fortaleza não implica dizer que elas não estão resistindo, ou que não existe uma continuidade expressiva da cultura das gerações antepassadas. Essas raízes são mantidas, mas apenas de forma caricaturada ou mesmo representativa, sem sua essência inicial e ritualística. A expressiva manifestação do maracatu que se pratica na rua, em si, é uma conversão que ultrapassa sua condição social clássica ou mesmo tradicional, que a faz se reinventar com o passar dos anos, por meio de suas atualizações que estão sempre em constante processo de transformação e mudança.

Hoje, as expressões ritualísticas das culturas étnicas perderam sua dimensão histórica, não de forma consciente, mas sim porque precisaram vincular-se à era contemporânea para melhor sobreviver ante as revoluções tecnológicas da nova geração. Renovação e atualização fazem parte da nova era que assola todos os povos e todas as nações. Mesmo em meio a tantas mudanças, ainda se evidencia a permanência de uma herança e memória que persistem em não desaparecer, nem perder sua identidade, embora essa identidade seja mera simulação ou simples espetáculo para a mídia e para o turista apreciar. O maracatu cearense também não é *soul food*.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In. LIMA, Luiz Costa (Org.) Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1982. (Páginas 209-240).
- CANCLINI, Nestor García. Culturas híbridas: estratégia para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.
- CANEVACCI, Massimo. Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- CARVALHO, Edgar de Assis. Enigmas da cultura. São Paulo: Cortez, 2003.
- CERTEAU, Michel. A invenção do Cotidiano. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- FRY, Peter. Feijoada e “soul food”: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- LEVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999
- MORAIS, Denis de. O capital da mídia na lógica da globalização. Rio de Janeiro: Ciberlegenda– Revista eletrônica, Número 6, 2001.
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- THOMPSON, Jonh. A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia. Vozes. Petropolis, RJ. 2009.

Eco das vozes zumthorianas nas mídias contemporâneas

Gilvan de Melo Santos – UEPB

RESUMO:

Após a iconoclastia que teve o seu apogeu nos séculos XVI e XVII, as vozes e as imagens ganharam destaque na sociedade e nos meios acadêmicos. Desta forma, autores de diversas áreas do conhecimento tentaram buscar as raízes metodológicas e epistemológicas da civilização moderna no passado das tradições. Autores como Claude Lévi Strauss, Ernest Cassirer e Gilbert Durand na antropologia, Gaston Bachelard na epistemologia, Carl Jung na psicologia, somaram-se ao medievalista e linguista Paul Zumthor, em obras que marcaram o estudo das escrituras, incluindo vozes, memórias, mitos e imagens. Dentre as oralidades, este artigo apresenta algumas influências da “oralidade mediatizada” no espaço contemporâneo. Tais reflexões transitam entre o mundo da ciência, da política, das artes e das novas mídias digitais.

Palavras-Chave: Vozes; Zumthor; Mídia; Contemporaneidade;

ABSTRACT:

After the iconoclasm that had its heyday in the sixteenth and seventeenth centuries, the voices and images gained prominence in society and in academic area. Thus, authors from various fields of knowledge have tried searching the methodological and epistemological roots of modern civilization in the past traditions. Authors such as Claude Lévi Strauss, Ernst Cassirer and Gilbert Durand in anthropology, Gaston Bachelard in epistemology, Carl Jung in psychology, were added to the linguist and medievalist Paul Zumthor, in works that marked scripture study, including voices, memories, myths and images. Among the orality, this article presents some influences of “mediatized orality” in the contemporary space. Such reflections move between the world of science, politics, the arts and new digital media.

Key Word: Voices; Zumthor; Media; Contemporarity;

INTRODUÇÃO

Não é coincidência: os anos 50 do século passado foram marcados pela mutação das escrituras, cuja voz obteve destaque. Pasmado pela eminência do mundo audiovisual e dos meios eletrônicos, foi Paul Zumthor quem anunciou o prelúdio de uma nova oralidade, concomitantemente o advento de novas formas de expressão do texto literário, numa espécie de desencantamento da escritura da voz. Assim, em entrevista a Jean-François Duval, Zumthor (2005, p. 111) afirmou:

Acredito que caminhamos rumo a uma oralidade nova, de um tipo diferente - mutação que será certamente muito difícil de assumir. Em direção a uma oralidade que, graças ao audiovisual, aos meios eletrônicos, não exige mais a presença física, mas permanece muito ligada à visualidade.

Revitalizando as suas próprias categorias clássicas, o autor remete a outro tipo de oralidade. Não se trata mais de uma “oralidade primária e imediata”, pura em seu teor cujo destaque é a presença física da voz; nem se trata de uma “oralidade mista” cuja influência do texto escrito “permanece externa, parcial e atrasada”, funcionando com alto grau de oralidade; tampouco uma “oralidade segunda”, marcada pela cultura “letrada” e por baixos índices da voz no texto escrito (cf: ZUMTHOR, 1993, p. 18). Trata-se de uma oralidade mediatizada cuja presença da voz virtual, produzida e editada, marca a sua existência performática. Mais que uma oralidade, este novo tipo de manifestação linguística é caracterizada por uma vocalidade “que age diretamente no campo acústico, por modulação, variação das velocidades, reverberação, produção de ecos e o uso de sintetizadores múltiplos.” (ZUMTHOR, 2005, p. 161).

Fadada ao desuso, a partir do final do século XIX, a voz, em todas suas nuances, é “restituída em sua autoridade” através de novas maneiras de “falar”. Especificamente nos referidos anos 50, a oralidade mediatizada se expressa como voz gravada, reproduzida e editada na expressão de Zumthor em *Introdução à poesia oral* (cf: ZUMTHOR, 1997, p. 28). *Mass media*, voz - mídia, voz em trânsito. É esta oralidade - vocalidade, que gostaria de pontuar neste artigo, pondo em destaque o eco das vozes deste autor.

O REENCANTAMENTO DA VOZ

No final do século XIX, na efervescência do novo paradigma científico, o mundo assiste ao retorno das vozes antes confinadas por séculos de reducionismo e ocultamento da tradição mística e da imaginação simbólica.

Amparada por teorias que passam a revalorizar os processos inconscientes, as interconexões dos corpos, o movimento da matéria, a sincronia cultural e histórica, a simbiose biológica, os fractais psicanalíticos, o yin-yang oriental, o mundo passava a viver uma espécie de reencantamento da voz.

O novo paradigma construído pela teoria sistêmica da física moderna, não mais suportando os três séculos de rigidez científica, estética e metafórica em relação à vida e ao universo (séculos XVI, XVII e XVIII), apresenta novas imagens e novas estruturas nesses últimos dois séculos (CAPRA, 1982). Dentre tais inovações há que destacar novos conceitos de oralidade frente às resistências e repressões do mundo da escrita. Falo dessa escrita que, a partir do século XVI, tentou abafar as vozes das comunidades tradicionais, vozes constituídas por palavras mágicas, coladas aos rituais e emitidas através de narrativas míticas. Refiro-me à escrita ocidental abstrata, racional e pouco interessada pela performance vocal.

Neste reencantamento, o poder da voz e demais símbolos vêm aos poucos minimizando a autoridade da cultura escrita que, após três ou quatro séculos, deixou a voz em estado de latência, flutuando frente ao endurecimento da letra (cf: ZUMTHOR, 1993).

No Brasil este reencantamento da voz se deu, sobretudo, com a presença dos folhetos de cordel também no final do século XIX. Os folhetos se estruturavam em torno de uma “oralidade segunda”, ou seja,

uma oralidade que exigia a performance de quem declamava os textos, contava ou cantava os seus versos, portanto uma oralidade com alto índice de oralidade. (cf: ZUMTHOR, 1993). Neste aspecto, antes mesmo de o texto, em forma de narrativa mítica e poética, ser lido, fora ele, possivelmente, estruturado sob a performance da voz, uma vez que, “inicialmente, no nordeste brasileiro, os folhetos eram cantados e ouvidos nas feiras livres e, quando comprados, as pessoas que sabiam ler faziam rodas nos terreiros das casas ou das fazendas e engenhos no intuito de lê-los para os demais da comunidade.” (SANTOS, 2009, p. 52). A voz, mais fluída que a letra, mais viscosa, mais movente, não tardou a invadir o imaginário nordestino brasileiro, constituindo-o e por ele sendo constituído. Desta forma, voz, imagem, memória e escrita teciam o fio das escrituras. Obedecendo a uma métrica, os folhetos de cordel eram versos que pediam (e pedem!) para serem performatizados pelos poetas e cantadores. Estas reflexões foram um dos pilares da minha tese de doutorado intitulada *Escrituras nômades do cangaço: o folheto de cordel como signo motivador do cinema das décadas de 1950 e 1960*, através da qual afirmamos:

Estas vozes ecoadas na memória e registradas na matriz escritural – o folheto de cordel – deram ao cinema e ao “conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*”, classificado por Gilbert Durand (2002, p. 18) como imaginário, a possibilidade de se compreender o processo de formação, interação e polarização das imagens. (SANTOS, 2009, p. 52)

O eco dessas vozes populares não mais se limitou às escrituras dos folhetos. Ecoou-se e escoou-se no cinema e nas demais mídias que se utilizaram destas vozes. Assim, o folheto, numa via de mão dupla, tanto influenciou o imaginário da população nordestina, como por ela foi revitalizada pelas vozes, mitos e ritos, repassados de geração a geração. Esta memória tecida por esta complexidade simbólica - voz, texto, imagem - faz dos folhetos uma escritura movente, sempre em constante atualização e em diálogo com o mundo presente e com o mundo arcaico e mítico.

Voltando a pontuar sobre a voz mediatizada, entende-se que se trata de uma voz fluída que escorre numa trilha imaginária que funde presente e passado num mesmo espaço. Na voz mediatizada, a voz que se emite é quase a voz que se recebe. Não sendo uma performance fisicamente viva, não deixa de manter a aura da vocalidade viva que se atualiza com a recepção do ouvinte, internauta ou telespectador.

Posto que a referida entrevista de Paul Zumthor completa seus 25 anos, como entender esta “nova oralidade” hoje? O que seria, então, esta “oralidade mediatizada”, categorizada por Zumthor em *A letra e a voz* (1997) e em *Escritura e Nomadismo* (2005)?

O CONCEITO DE ORALIDADE MEDIATIZADA

O conceito surgiu no final do século XIX. Refere-se a uma voz nômade, se não livre da escrita, menos confinada a ela e mais coadjuvante da imagem. Voz sintética, sincrônica e que se move entre a tradição e a modernidade, num tempo presente, porém caracterizada pelo “retorno às marcas da tradição” (cf: BALANDIER, 1997, p. 257), “recobrando e apagando os símbolos recebidos das profundezas

do passado” (BALANDIER, 1997, p.256), neste entrecruzamento entre razão e imaginação, expressão yin-yang da humanidade, como bem assinalou o físico Fritjof Capra (1982).

Uma voz coletiva, alimentada por novas imagens do universo, não mais parte oculta de um corpo individual, nem elemento frio da “engrenagem social”, mas um arquétipo que ressoa do eu mais profundo, a dimensão noética ou espiritual da pessoa humana, definida por Viktor Frankl (1978).

Como é notório, as vozes mediatizadas aqui não são entendidas apenas como vozes produzidas pela mídia, mas também como produções de um “inconsciente coletivo”, segundo Carl Jung (2008) ou de um corpo não orgânico, personificado e ao mesmo tempo interconectado com o mundo. São vozes da poética de Gaston Bachelard, vazadas tanto pelo mundo “real” quanto pelo mundo imaginário. “Vozes errantes que se rebelaram contra a descomunal especialização que transformou todo o mundo numa simples peça de engrenagem.” (cf: MAFFESOLI, 2001, p. 32).

DA ICONOCLASTIA À MOVÊNCIA DA VOZ

Antes de adentrar no eco das vozes de Zumthor na contemporaneidade, uma pausa para criticar a iconoclastia no passado e no presente. Iconoclastia esta que teve o seu apogeu nos séculos XVI e XVII e que representou a anatemização da imaginação em detrimento da concretude da matéria. Matéria experimentada, controlada, previsível e reduzida a uma linguagem matemática, especificamente uma geometria cartesiana; marcada também pela emancipação da consciência racional em detrimento das incertezas do inconsciente; pelo empirismo em lugar da abstração subjetiva; pelo cientismo semiológico dos signos contra o estudo dos símbolos e seus regimes; enfim, pelo dogmatismo da escrita, em detrimento do estudo da poética da voz e da imagem. (DURAND, 1993; CAPRA, 1982). Matéria metaforizada pelo signo do relógio em contraposição à imagem simbolizada pela constelação, pelo escoamento e pela viscosidade.

Convém lembrar que tal iconoclastia foi travada pelo novo paradigma caracterizado pelo movimento constante de todas as coisas, pela influência do ambiente na estruturação dos seres vivos, enfim, por todas as conexões entre a sabedoria oriental e a racionalidade ocidental. Naquilo que a contemporaneidade chama de globalização, a imagem retoma as suas forças e as vozes ganham o seu destaque. O mundo quer se comunicar e esta comunicação tende a vazar quaisquer tipos de empecilhos. A rede mundial de computadores tem facilitado a quebra constante da iconoclastia iniciada em séculos passados.

Numa contemporaneidade onde a imagem volta a possuir uma carga pulsante de representação, e o símbolo tenta não ser confundido com o signo; onde o espaço-tempo vive em constante movimento e depende de quem o observa¹, a perenidade da escrita acaba cedendo o seu poder para a movência da voz. Diante de uma mídia onde vender um produto requer rapidez e precisão na informação, basta o poder dêutico da voz e a confirmação da imagem, para se atingir o desejo e o objetivo publicitários. Não se concebe mais um mundo social sem a rapidez da voz e a pulsão da imagem. O limite entre o “real” e o “virtual” é a cada dia mais tênue. A letra cede espaço para a voz e para a imagem. A iconoclastia tem perdido para a movência da voz e para o mundo imaginário.

¹Estão implícitas nesta assertiva sobre o espaço-tempo parte da teoria da relatividade de Albert Einstein (Cf: CAPRA, 1982).

E é esta voz que fascinou Paul Zumthor. Uma voz em trânsito que também é corpo e é viva. Voz nômade, “onde nada da existência coletiva, nem mesmo da realidade ambiente, poder ser percebido e entendido a menos que passe por ela.” (ZUMTHOR, 1993, p. 91). Voz enquanto “representação do corpo” (ZUMTHOR, 1997, p. 14), símbolo revelador dos mistérios da pessoa e de toda uma memória coletiva; voz poética e falante do que há de ausente, pouco racional, muito intuitiva, uma das matérias primas das teias do imaginário. Voz-sintoma dessas transformações científicas e culturais; um dos sacramentos dessa nova ordem mundial.

Voices que ecoam do passado e trazem a carga de um pensamento mágico que se une ao pensamento racional da modernidade, semelhante ao ocorrido no período neolítico do qual pesquisou Claude Lévi-Strauss; período paradoxal em se percebeu a confluência da percepção da matéria e da imaginação ou modos de observação onde razão e devaneio uniam-se para se compreender e especular sobre novas descobertas. É exatamente este período que talvez estejamos revivendo agora, onde se buscam as raízes metodológicas e epistemológicas da civilização moderna, no passado das tradições. (LÉVI-STRAUSS, 1989).

ZMTHOR E OUTROS AUTORES

Diante do novo paradigma, a imagem e a voz puderam realizar funções antes conhecidas pelas comunidades mais tradicionais, por exemplo, a função de protetora contra os demônios através da palavra mágica; o papel de veículo vivificante da coisa pensada e percebida, ou ainda a função de tornar carne a coisa falada (cf: CASSIRER, 1972).

Como resultado também desta mudança de paradigma, Gaston Bachelard apresenta o seu materialismo imaginário, em contraste com o materialismo erudito cartesiano e baconiano. Na proposta de Bachelard, o pesquisador deve observar o que está além da matéria, abstraindo, racionalizando, devaneando o que é visto de imediato (BACHELARD, 1990). Em contraposição à psicanálise freudiana, que privilegiava apenas aspectos neuróticos do inconsciente, Jean Paul Sartre construiu a psicanálise existencial, o que paralelamente, e de forma mais sistemática, fez com que o psiquiatra e neurologista Viktor Frankl ampliasse a função da imaginação sartriana: de denunciadora das neuroses psíquicas visualizou a imagem psíquica como orientadora para o sentido da vida. (cf: XAUSA, 2003; DURAND, 1993).

Também como forma de minar a condição individual da imaginação simbólica proposta pela psicanálise freudiana, Carl Jung entendeu esse arcabouço de imagens como um patrimônio da humanidade, criando o conceito de arquétipo, ou seja, “estrutura organizadora das imagens, que transvaza sempre as concreções individuais, biográficas, regionais e sociais.” (cf: DURAND, 1993, p. 56). Jung acreditava que da mesma forma que existem a cadeia evolutiva da espécie, segundo Charles Darwin, há um repasse contínuo de “imagens primordiais” ou “motivos mitológicos” através dos tempos. Segundo ele há uma “tendência instintiva” presente nas culturas e que funcionam como motes ou fôrmas propensas a serem alojadas representações de um mesmo motivo, variando em graus, mas não em representatividade simbólica. (JUNG, 2008, p. 83). Estas “imagens primordiais”, “tendências instintivas” ou “motivos mitológicos” são denominados de arquétipos, antes referidos.

Enfim, segundo Durand (1993), neste novo paradigma, a função da imaginação seria a de manter o equilíbrio biológico, psíquico, sociológico, e principalmente cultural através do “reconhecimento do

espírito comum da espécie humana, tanto no pensamento ‘primitivo’ como no pensamento civilizado, tanto no pensamento normal como no pensamento patológico” (DURAND, 1993, p. 104), polarizado pelos dois regimes: o diurno e o noturno, o que o próprio autor chamou de “ecumenismo do imaginário.” (DURAND, 1993, p. 105).

A partir desta conexão entre pensamento mítico e científico a vocalidade, segundo Zumthor (2005), como parte desse imaginário, apresenta-se como símbolo instaurador que afeta todas as culturas. Ao contrário da escrita, a voz emociona o ouvinte mesmo ele não entendendo a linguagem na qual ela é pronunciada. Também provoca o deleite sensorial mesmo se racionalmente não entendamos o sentido poético da linguagem. Pelo vibrar das cordas vocais, a voz se torna corpo e se comunica independente daquilo que diz. A voz é multicultural. No dizer de Paul Zumthor (2005, p. 63), “a voz, independentemente daquilo que ela diz, propicia um gozo. A voz de um ser amado é amável, independente das palavras.” Compreende-se que, enquanto a escrita limita o entendimento de quem lê um texto escrito em língua estrangeira, a voz, seja ela pronunciada em qualquer língua, pode ser entendida, emocionar e até mobilizar comportamentos e desejos. A linguagem da voz é universal.

A VOZ MEDIATIZADA NA CONTEMPORANEIDADE

Debruçando agora sobre a voz mediatizada, pode-se inferir que vive-se hoje um “retorno forçado da voz” (ZUMTHOR, 2000, p. 18). Não foi um caminho escolhido pela mídia e tecnologia, nem tampouco um reconhecimento dos propagadores do velho paradigma, mas é o resultado de vozes que gritam com saudade da comunicação corporal, da performance, onde transmissão e recepção ocupavam um mesmo espaço-tempo; vozes que saem da repressão dos séculos de escrita, para ecoar como presença, uma taticidade. E se não conseguiram abafar as vozes, elas se movem e reaparecem em sua função arrebatadora e orientadora de sentido.

Na mídia, vozes e imagens ressoam com poderes evocativos de uma determinada mensagem. Ao seu modo, tentam provocar nas pessoas o mistério sentido pelas comunidades tradicionais: a sua substanciação. Neste sentido, restaurantes, empresas de automóvel, campanhas políticas ou a divulgação de qualquer produto, investem no poder das imagens e na autoridade da voz que o anuncia. Não basta falar sobre um produto, mas pegá-lo, comê-lo, seduzir o receptor pelo ouvir e pelo olhar.

Se não se apresenta num corpo perceptível e num tempo presente, não podemos negar que ela mesma – a voz - remete a um corpo, e que sendo projetava junto à imagem do enunciador, faz o receptor quase sentir a sua presença tátil. E se a imagem for “ao vivo”, a voz aproxima-se mais do seu poder performático. Neste caso, quer seja na presença física do enunciador ou de sua imagem, a voz possibilita um “arquivamento do tempo” (cf: COLOMBO, 1991, p. 59), além do seu próprio arquivamento. Quanto ao espaço, o máximo que a mídia pode realizar é manter os ouvintes, telespectadores ou internautas, num mesmo espaço simbólico, aquela sensação de estarmos na casa com os “big brothes” ou dentro de um carro com o piloto de fórmula um. A câmera passa a representar o olho do receptor. De qualquer forma, sem voz e imagem, a sociedade hoje não consegue subsistir.

Neste sentido, uma propaganda de um produto qualquer pode isentar-se da escrita, jamais da voz e da imagem; são elas privilegiadas na comunicação e transmissão da informação. Em relação à mídia

impressa, o espaço tipográfico ganha uma moldura escritural, onde imagens e textos são diagramados para facilitar a comunicação e manifestar desejos e ideologia do editor.

Este espaçamento das palavras, tratadas como letra e como imagem pode ser também verificadas na poesia concreta do pós-modernismo (ONG, 1998). Na vídeo - política, a imagem do político e a sua performance vocal o diferencia dos demais (MIGUEL, 2002). Num show musical, ao vivo ou não, é a energia da voz que faz vibrar a plateia ou expectador em geral, e levá-la a outras imagens, guardadas na memória e no inconsciente, tanto individual quanto coletivo. No cinema, tanto quanto se torna menos empolgante um filme se obrigar o receptor a depender da legenda ou da dublagem vocal dos artistas. No teatro, mais que no cinema, a voz consegue emocionar, persuadir, devanear.

Não descartando a utilidade que a escrita possui na contemporaneidade, é a voz o grande objeto da fissura provocada pelo racionalismo erudito. No dizer de Zumthor: “Para o homem de nosso século, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir.” (ZUMTHOR, 2000, p. 70).

Seguindo semelhante influência deste reencantamento das vozes, as ideias de Zumthor atualizam-se nas diversas e novas oralidades. Hoje, com os diversos programas e aplicativos, observa-se ainda que a voz se destaca nas escrituras *pós mass media* moderna. *Twitter, facebook, whatsApp*, TV interativa. Está ao nosso alcance o tempo presente e conhecer o que se passa no mundo e se comunicar com o outro em tempo virtual - real, tornou-se obsessão de uma sociedade fascinada pelo *click*. Porém, o que está por traz de tudo isto é a necessidade do retorno da comunicação instantânea que tínhamos antes da era da letra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, o conceito de oralidade aqui proposto foi atravessado pelo conceito de vocalidade de Zumthor, no qual remete ao uso das vozes. Vozes nômades, entre a tradição e a modernidade, entre o pensamento mítico e o científico; vozes - corpo interconectadas com outras vozes; vozes inseparáveis das imagens; vozes como vazamento das repressões e resistências frente à unificação da razão com a imaginação, do ocidente com o oriente; vozes yin-yang; vozes que ecoam e transcendem tempos e espaços culturais.

No conceito de “oralidade mediatizada” foi destacada a capacidade de trânsito das vozes que perpassam várias áreas do conhecimento, tanto no passado quanto na contemporaneidade. No teatro, no cinema, na música, na vídeo - política, e, atualmente, nas mídias digitais, a importância da voz é evidente, posta nas mais diversas formas de manifestação. Unida à imagem a voz revitaliza um tempo imemorial cuja peerformance vocal era o único meio de comunicação. Paul Zumthor, como importante estudioso destes tempos, já imaginava que nos anos 50 do século passado, estas “novas oralidades” iriam invadir a sociedade. Sessenta anos depois de sua previsão e quase vinte anos de sua morte pudemos verificar que a movência da voz não tem limites.

Evocando as ideias de Paul Zumthor pudemos concluir também que a sua voz transcendeu o seu tempo, engajando-o no presente. As vozes zumthorianas ainda persistem em nós.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. O materialismo racional. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1990.
- BALANDIER, Georges. O contorno: poder e modernidade. Tradução de Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrams Brasil, 1997.
- CAPRA, Fritjof. O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CASSIRER, Ernest. Linguagem e mito – uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses. São Paulo: Editora perspectiva, 1972.
- COLOMBO, Fausto. Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica. São Paulo: Editora perspectiva, 1991.
- DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- FRANKL, V. E. Fundamentos antropológicos da psicoterapia. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- JUNG, C. G. O homem e seus símbolos. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Tradução de Tânia Pellegrini. Campina, SP: Papyrus, 1989.
- MAFFESOLI, Michel. Sobre o nomadismo. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- MIGUEL, Luis Filipe. Política e mídia no Brasil: episódios da História Recente. Brasília: Plano Editora, 2002.
- ONG, Walter. Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas – SP: Papyrus, 1998.
- SANTOS, Gilvan de Melo. Escrituras nômades do cangaço: o folheto de cordel como signo motivador do cinema das décadas de 1950 e 1960. 2009. Tese (Doutorado em Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- XAUSA, I. A. M. O sentido dos sonhos na psicoterapia em Viktor Frankl. São Paulo: Casa do psicólogo, 2003.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a literatura medieval. Tradução de Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. Introdução à poesia oral. Tradução de Jerusa pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês Almeida. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

_____. Performance, recepção, leitura. Tradução de Jerusa pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. Escrita e nomadismo. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

As missões e a experiência religiosa do Padre Ibiapina nos Sertões do Nordeste (1860-1873)

Osicleide Lima Bezerra – UFPB
José Willinton Germano – UFRN

RESUMO

Este trabalho analisa a ação missionária do Padre Ibiapina no Nordeste Brasileiro, um antecessor do Padre Cícero, destacando sua orientação pragmática voltada para o trabalho, a oração e a caridade, o que se concretizava no cotidiano das vinte e duas Casas de Caridade erguidas pelo missionário através das missões. Esta experiência religiosa, como veremos, produziu um modelo racional para a organização da vida em meio à miséria que as secas provocaram no Nordeste na segunda metade do século XIX. O texto indica o alcance da experiência religiosa que o missionário suscitou nas populações locais entre os anos de 1860 e 1873 pelos sertões de cinco Estados da região Nordeste (Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte).

Palavras-chaves: Padre Ibiapina; Trabalho; Missões; Pobreza; Religiosidade.

ABSTRACT

This work analyses Father Ibiapina's missionary action in the Brazilian Northeast, a predecessor of Father Cicero, emphasizing his pragmatic orientation towards labour, prayer and charity, as represented in the daily life of the twenty two Charity Houses built by the missionary during the missions period. This religious experience, as we shall see, produced a rational model for the organization of life in the context of the poverty caused by the draughts in the Northeast during the second half of the nineteenth century. The text indicates the range of the religious experience that the missionary evoked in the populations of the outbacks of five States in the Northeast region (Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte) between 1860 and 1873.

Key-words: Father Ibiapina; Labour; Missions; Poverty; Religiosity.

INTRODUÇÃO

“Padre Ibiapina: advogado, pastor e Pai dos órfãos”. Este é o título de um cordel de Manoel Monteiro, produzido em Campina Grande (PB) em 2006. José Antônio de Maria Ibiapina¹, o Padre Ibiapina (1806-1883), nasceu na cidade cearense de Sobral, foi deputado, advogado, juiz de direito. Aos 47 anos decidiu abandonar a vida civil e se tornar padre. Posteriormente foi peregrinar pelos sertões do Nordeste brasileiro a fim de construir “uma obra de assistência e educação, a fim de curar o operário e preparar para fins domésticos a mulher pobre dos sertões” (MARIZ, Celso, 1997, p.114). Ele teria sido, conforme um de seus principais biógrafos, um homem “profundamente preocupado em combater a ociosidade, a negligência, os vícios e os crimes” (MARIZ, Celso, 1997, p.116). O cordel de Manoel Monteiro conta:

Aos 26 anos tinha/Anel de doutor na mão/E u’a moça bonita/Plantada no
coração/Só que a bela Carolina/Envolveu Ibiapina/Com os laços da traição

Juntando a decepção/Desse amor desventurado/O pai condenado à morte

E o irmão degredado/Pra Fernando de Noronha/Essa lembrança medonha

Esteve sempre ao seu lado/Contava 47 anos quando iniciou a vida sacerdotal

E o Nordeste ganhou/Um grande obreiro e um Santo/Fato provado como
tanto de obras que semeou./Naqueles tempos difíceis/De medicina precária

Alguns morriam de cólera/Outros de tifo e malária/Até o reles sarampo/
Atacava vila e campo/Com fúria extraordinária.

O Padre Ibiapina peregrinou por cinco Estados da região Nordeste (Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Pernambuco e Piauí) construindo açudes, cemitérios, capelas, cacimbas, igrejas e Casas de Caridade. Suas obras, suas missões por vilas e cidades, e a lembrança de sua presença permanecem na memória popular e podem ser observadas através de uma visita ao Santuário de Santa Fé, localizado no brejo paraibano, no município de Solânea (PB). O Santuário reúne a antiga Casa de Caridade de Santa Fé, a casa onde o Padre Ibiapina morou seus últimos anos de vida e onde ele morreu, além de uma igreja, um museu, uma pequena capela que guarda seus restos mortais, a casa que abrigava as beatas² e outros prédios anexos construídos posteriormente. Também conhecido como *Santuário do Padre Ibiapina* – o lugar recebe devotos vindos de vários Estados do país e das cidades e arredores vizinhos.

¹Este é o nome de batismo do Padre Ibiapina; no entanto ele adotou o nome Maria em substituição ao Pereira quando se tornou religioso ficando conhecido então como José Antônio de Maria Ibiapina; a adoção do Maria é uma referência à Maria, mãe de Jesus. Iremos nos referir ao Padre, daqui para frente, como Padre Ibiapina ou José Antônio de Maria Ibiapina.

²Segundo Hoornaert (1990, p. 170), beato ou beata é o “tipo de cristão engajado na “via peregrina” ou no cristianismo itinerante. É chamado “devoto” ou “romeiro”. Foi marginalizado pela romanização” (grifos do autor). É neste sentido que usamos o termo no texto, referindo-nos aos seguidores devotos do Padre Ibiapina.

Os romeiros vão até o local agradecer por curas atribuídas à fé no Padre Ibiapina, pagar promessas e orar pelo missionário que é considerado um santo pelas populações locais³.

As Casas de Caridade figuram como suas principais obras e totalizam vinte e duas. Pela leitura e análise dos documentos da época chama atenção o modelo empregado nestas instituições, de orientação, regulação, moralização dos acolhidos através do trabalho – categoria que assumia um valor positivo e moderno, no contexto de uma sociedade ainda escravocrata, quando ainda parecia muito incipiente pensar uma educação para o trabalho. Este artigo, que reproduz resultados parciais de uma pesquisa maior⁴, apresenta uma análise das missões do Padre Ibiapina e procura indicar o alcance da experiência religiosa que o missionário suscitou nas localidades por onde peregrinou através do trabalho. Pudemos realizar algumas visitas de campo e entrevistas abertas⁵, mas a pesquisa realizada teve caráter primordialmente documental; foram considerados estudos dos relatos das missões produzidos por beatos e beatas, seguidores do Padre Ibiapina na época e é sobre este material que nos debruçamos. O texto segue a seguinte estrutura: inicialmente apresentamos a ação missionária do Padre Ibiapina destacando sua orientação pragmática voltada para o trabalho, a oração e a caridade, o que se concretizava no cotidiano das Casas erguidas e mantidas sob acompanhamento do missionário. Em seguida analisamos como esta experiência religiosa promoveu um modelo racional e pragmático de organização da vida em meio à miséria que as secas provocaram no Nordeste na segunda metade do século XIX.

A ATIVIDADE MISSIONÁRIA E A MOBILIZAÇÃO POPULAR

A mobilização popular que o Padre Ibiapina provocava por onde passava, bem como suas ações de moralização, orientadas pelos preceitos religiosos cristãos, possuíam um caráter paradoxalmente moderno e eram marcadas por uma valorização do trabalho e pela construção de um modelo de ordenação social ancorado nas noções de civilidade, regularidade, disciplina, moralidade e utilidade social. Dentro das suas instituições o trabalho era considerado um elemento disciplinador e purificador, capaz de atalhar a ociosidade, “perigosa inimiga da alma”.

A atividade missionária de Ibiapina, que vai de 1860 a 1973, é dividida por Hoornaert⁶ (2006) em três períodos: de 1860 a 1864 ele teria atuado no chamado Cariri Velho, fazendo uma breve excursão posterior para Fortaleza, Sobral e Acaraú (CE). Entre 1865 e 1870, descritos como os anos mais intensos de sua atividade missionária, ele teria se dividido entre o Cariri Velho, indo de Missão Velha (CE)

³A Organização da Sociedade Civil e de Interesse Público (OSCIP) Para’iwa juntamente com a PBTur e o SEBRAE, com a colaboração do governo do Estado criaram em 2004 um projeto intitulado “Os caminhos do Padre Ibiapina”. O roteiro ecológico e religioso de peregrinação, inspirado no espanhol Caminho de Santiago de Compostela, passa por localidades como Guarabira (PB) e Bananeiras (PB) e outros municípios e leva ao Santuário de Santa Fé. O roteiro turístico tem servido para muitos romeiros visitarem e conhecerem a história do Padre Ibiapina.

⁴A pesquisa intitulada “Trabalho, pobreza e caridade: as ações do Padre Ibiapina nos sertões do Nordeste” foi realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ver: Bezerra (2010).

⁵Realizamos entrevistas com o Reitor do Santuário e com uma das freiras responsáveis pelo lugar, além de alguns registros dos relatos dos próprios romeiros.

⁶O autor certamente se valeu do relato do beato Bernardino Gomes de Araújo, corrigido e editado por Paulino Duarte e publicado pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Ceará nos anos de 1913, 1914 e 1915, para apontar o ano 1860 como o ano em que se iniciam as missões.

para a região de Pocinhos (PB), Bezerras (PE) e de volta para Missão Velha e mais tarde para Milagres (CE). Daí volta para o alto sertão paraibano e retorna novamente ao Ceará, para o atual município do Crato. Entre 1870 e 1872 ele teria percorrido a região central do Estado do Piauí. Entre 1872 e 1876, o missionário dedica-se ao Cariri Velho. Sua última viagem teria sido para Baixa Verde (atual município de Triunfo - PE), de onde ele seguiria em 1876 para a “matriz”, a Casa de Caridade de Santa Fé (Solânea - PB), ficando até sua morte, em 1883.

No relato de Bernardino Gomes de Araújo, atualizado por Carvalho (2008, p. 67), temos descritas as primeiras missões a partir do ano de 1860 – data que relata a chegada do Padre Ibiapina na povoação de Gravatá (PE). A partir de então, ele daria início a uma fase da vida em que estaria completamente voltado para o atendimento dos pobres, movido pelo sentido da caridade cristã, mas também impulsionado pelo anseio de atender moralmente, economicamente e socialmente os desassistidos dos sertões. Suas missões significaram a execução de um conjunto de obras de assistência social, já que elas se orientavam não só pelos princípios da ética religiosa cristã, mas também porque sustentavam um ideal de civismo e de moralidade pública ao qual se ligava o Padre Ibiapina.

Através das missões organizavam-se mutirões concentrados para as construções das Casas de Caridade, dos hospitais, dos açudes e demais obras – tudo realizado a partir das esmolas e doações obtidas pelo missionário. Embora o missionário não tenha atuado politicamente de maneira direta junto às autoridades públicas durante seu período de atividade missionária, esteve circulando próximo de grupos sociais distintos economicamente e politicamente. Não somente os pobres, que seriam atendidos prioritariamente por suas obras, eram mobilizados em suas missões, mas também famílias ricas. As missões, neste caso, serviam aos potentados locais como um momento para remissão dos pecados através da prática da caridade, já que muitos faziam doações para as obras. Contudo, as articulações políticas não são destacadas nos relatos das missões e parece não ter existido forte proximidade do Padre Ibiapina com as autoridades políticas das províncias e vilas por onde ele pregou. Por outro lado, como toda comunidade era mobilizada, certamente ele deve ter contado com a presença e participação considerável inclusive dos grupos dominantes. Ele passaria a mobilizar por meio do discurso religioso, portanto, em nome da fé, da salvação das almas, e da boa moral cristã, comunidades inteiras, que se punham a seu serviço, e sob suas ordens; algo que ele não tinha conseguido durante seus anos de atuação enquanto chefe de polícia, juiz ou parlamentar.

Luitgarde Barros (2008), referindo-se não só ao Padre Ibiapina, mas também ao Padre Cícero, de Juazeiro do Norte (CE), e a Antônio Conselheiro, de Canudos (BA), aponta algumas características importantes destes três personagens que fizeram com que eles arrebanhassem multidões de devotos: a perfeita identificação com o povo, a forma de comunicação e a constante preocupação com os sentimentos de dignidade do sertanejo. Além do Padre Cícero e de Antônio Conselheiro devemos citar

também o Beato Zé Lourenço, menos conhecido. José Lourenço Gomes da Silva foi um seguidor do padre Cícero e esteve à frente de uma comunidade conhecida como o Caldeirão⁷.

O modelo missionário executado pelo Padre Ibiapina seguia o tradicional parâmetro das “Santas Missões”. Resumidamente, seus objetivos eram o afervoramento religioso, ocasião de conversões e regularização da vida, reconciliação dos ódios, afastamento dos abusos e superstições, volta aos sacramentos. E a jornada se estendia através dos mutirões de trabalho, que, no caso, se conectavam com a moralização e o disciplinamento dos fiéis. Com relação à temática de uma missão, geralmente envolvia sermões sobre o amor de Deus, “imortalidade da alma, necessidade da salvação e conversão, existência do inferno, o juízo final, a condenação das vinganças, a luxúria, etc.” (FRAGOSO, 1985, p.209). O programa geralmente se organizava da seguinte forma: o dia se iniciava com a missa matinal das cinco ou seis horas. O povo ouvia o missionário, que, do púlpito, explicava a doutrina cristã começando pela existência de Deus até o juízo final. Em seguida ensinava-se o catecismo às crianças e preparação para a primeira comunhão. Depois, o atendimento para as confissões. Durante a tarde havia ainda explicação da Doutrina religiosa com base em algum texto evangélico. E, no tempo intermediário “o missionário mobilizava o povo para os trabalhos da igreja, do cemitério, de açudes, de cacimbões, de estradas. O povo carregava em procissão, ao som de hinos e cânticos, madeiras, pedras, tijolos.” (FRAGOSO, 1985, p.210). Com esta áurea festiva, as missões representavam momentos de expiação, pregação, mas também de grande festividade.

Outro dado importante é a forma como o Padre Ibiapina agia localmente e sua capacidade de criar células de atuação popular. Durante as missões ele buscava pessoas dispostas a permanecer no cuidado e atenção dos pobres e desvalidos após sua partida. Sua passagem era sempre efêmera e geralmente durava algumas semanas. Após erguer suas construções, através dos mutirões, ele seguia viagem para outras vilas e províncias. Por isso era fundamental despertar “vocações locais” (CARVALHO, 2008, p.40). Estas “vocações locais” foram surgindo ao longo dos anos e acabou constituindo comunidades de Irmãos e Irmãs, beatos e beatas. Nas Casas de Caridade sempre havia uma beata a frente das outras irmãs, que fazia o papel de diretora. Ao final dos trabalhos, o Padre deixava organizada uma estrutura mínima para seu funcionamento que contava com uma equipe interna composta por uma Superiora, Vice-superiora, Mestra, Enfermeira, Dispenseira e Cozinheira, além do pessoal externo.

⁷Ver mais a respeito em: Silva, 2009. Todos eles têm em comum uma intervenção ou talvez até se possa dizer de uma re-fundação da vida social dos lugares onde atuaram. Estes três têm como precursor o Padre Ibiapina, o qual os teria influenciado em sua maneira de atuar junto ao povo, de solucionar problemas fundamentais da população, embora pouco se reconheça e pouco se saiba a respeito do alcance desta influência sobre eles. Sabe-se, por exemplo, em que em 1863 quando Ibiapina realiza missão no Crato (CE), o jovem Cícero Romão Batista teria tomado conhecimento de suas pregações. Dois anos depois, em 1865, no dia 2 de fevereiro, o Padre Ibiapina inaugurava solenemente uma Casa de Caridade na região, e a esta comemoração estava presente Cícero Romão Batista, que dois meses depois, em 2 de abril, matriculava-se no Seminário de Fortaleza, aos 21 anos (ARAÚJO, F. Sadoc de, 1996). Com relação a Antônio Conselheiro, sabe-se que ele também esteve presente às missões do Padre Ibiapina em Sobral (CE). Na época, o futuro Conselheiro, então Antônio Vicente Maciel, era Caixeiro em Sobral e vivia em comunhão com uma sobralense. Segundo F. Sadoc de Araújo (1996): teria sido “o profundo desgosto por causa da infidelidade da mulher e as pregações do Padre Ibiapina o motivo desencadeador de sua tendência para o misticismo, que o levou às aventuras de Canudos” (p. 356). Sadoc também cita o Padre José Tomás de Albuquerque, o fundador da cidade de Tianguá, missionário dos sertões do Ceará, como mais um religioso influenciado pela figura do missionário.

TRABALHO, ORAÇÃO E CARIDADE NAS CASAS DO PADRE IBIAPINA

As vinte e duas Casas de Caridade erguidas pelo Padre Ibiapina através dos mutirões de trabalho foram instituições destinadas ao recebimento de órfãos. Sabemos que elas foram prioritariamente, ao que nos parece, instituições destinadas às órfãs meninas. Mas também meninos devem ter sido recebidos e mantidos separados das meninas; e não há maiores referências ao tratamento dado aos meninos nas instituições. Portanto, ficamos com análises produzidas a partir dos documentos que sempre estão tratando das instituições como destinadas às meninas.

O recebimento das mulheres para educação e moralização dentro dos princípios cristãos da época, é inclusive objeto de estudo de três produções acadêmicas⁸. O tema instiga investigadores a analisar a pedagogia de educação do padre, além do recebimento destas órfãs naquele contexto de ausência de instituições de assistência social aos carentes ou ainda a própria presença feminina, através das beatas, diretoras, visitadoras e mestras que estiveram ao lado do Padre Ibiapina e foram personagens absolutamente fundamentais para a existência e funcionamento das Casas de Caridade. Embora não seja nosso objetivo analisar o papel destas mulheres, é indispensável ressaltar sua importância. As Casas foram os centros fixos de irradiação das ideias do missionário – de educar através do trabalho, de moralizar, de ensinar virtudes. Nelas, as órfãs estudavam, aprendiam ofícios considerados próprios à época e ao sexo feminino; além disso, trabalhavam.

As filhas espirituais de Ibiapina adquiriam prendas domésticas, noções industriais, letras, musica, tudo de um ruralismo simples, aplicado com senso a cada região de cada província. Mas as órfãs de Ibiapina sabiam cosinhar, fiar, tecer, costurar, plantar sementes em tempo certo, fazer chapéu de palha, conforme o tipo, a necessidade, a determinação climática e social de cada zona. (MARIZ, Celso, 1997, p.274).

O próprio Padre Ibiapina redigiu o estatuto e o regulamento interno que serviam a todas as vinte e duas instituições. Todo o trabalho das Casas e toda a rotina de uma maneira geral, de educação, oração, lazer, funcionava dentro de um regime de controle e vigilância previsto pelo Padre. Sua “sede”, onde ficava sua casa, foi sempre a Caridade de Santa Fé; de lá ele acompanhava as outras instituições comunicando-se com as Irmãs Superiores através de cartas⁹. O Estatuto compõe-se de seis capítulos. Os dois primeiros tratam dos fins da instituição. Em todo o texto se afirma a necessidade de amor ao trabalho, de disciplina e cumprimento das tarefas. Os dois primeiros capítulos expõem os eixos fundamentais da instituição: a educação moral e o trabalho. Havia uma organizada divisão do trabalho e o controle de tudo o que se produzia na instituição. Este controle era tal, que a Superiora deveria produzir todos os meses um mapa em que estivesse declarado todo o trabalho feito, constando inclusive a data de produção de cada produto e quem o teria produzido. Era uma forma de manter controle sobre as internas, sabendo quem se negava ao trabalho, quem eram as preguiçosas e quem cumpria bem o dever. Embora Celso

⁸Ver: Nascimento (2009), Madeira (2003) e Silva (2003).

⁹Várias destas cartas foram disponibilizadas por Celso Mariz (1997) em sua biografia sobre o padre e também por Comblin (1984).

Mariz (1997) afirma que os castigos eram brandos nas instituições, a punição era prevista no estatuto e a Superiora a responsável por sua execução:

Como a Superiora está obrigada a manter a ordem para alcançar os fins da instituição pelo trabalho e educação, tem direito a empregar os meios punitivos e correctivos segundo as circunstancias e occurncias, como será marcado no regulamento interno [Art. 14º, Cap. 3º]. (MARIZ, Celso, 1997, p. 284).

Além da Superiora, havia um “conselho das mulheres mais prudentes e discretas” (MARIZ, Celso, 1997, p. 285). Juntamente com a Superiora, o Conselho deveria deliberar sobre os meios de corrigir os costumes considerados maus, ajudar no controle do trabalho e no cumprimento das tarefas e corrigir quaisquer problemas surgidos na instituição. As Casas possuíam tantos teares quanto fosse possível. O Estatuto previa que era “o trabalho por hora mais lucrativo e por isso deixão-se todos os outros que offerecem menos vantagem” [Art. 23º, Cap. 3º]. (MARIZ, Celso, 1997, p. 285). A chamada “Visitadora” era responsável por corrigir os defeitos encontrados nas Casas e até poderia remover Superiores ou admitir conforme a necessidade constatada: “A Superiora nos casos graves recorrerá ao Inspetor Geral ou à Visitadora reclamando providencia como para mandar Mestra se lhe falta; se a Superiora está doente e periga a marcha da Caza ou qualquer providência extraordinária que seja mister para salvar a Caza.” [Art. 27º, Cap. 5º]. (MARIZ, Celso, 1997, p. 286).

No Regulamento Interno observamos o absoluto comando da rotina de todas as internas a fim de se garantir o cumprimento dos objetivos da instituição. O documento prevê desde o horário de acordar, fazer o asseio matinal, tomar café, dirigir-se às orações e às tarefas do trabalho. O dia começava nas Instituições às 4 horas e meia da madrugada, quando a Irmã do Coro, responsável pela limpeza e preparação da capela, deveria cumprir tais tarefas. Às 5 horas tocava a campainha para que as internas se apresentassem à Superiora. Todas as Irmãs – cozinheira, zeladora, roupeira (zelava a roupa da comunidade), enfermeiras (cuidava dos doentes), Mestras (professoras), tinham sua atividade prevista no Regulamento, indicando horário de execução e como realizá-la. A Superiora “caso quizer vêr sua Caza alcançar o fim” não deveria deixar “reinar a preguiça, a ociosidade, a conversa, mas o trabalho, o amor a Deos, o empenho na santificação dessas almas que não deve ter outro fim entrando nessas Cazas.” [Art. 4º]. (MARIZ, Celso, 1997, p. 288). O controle se estabelecia também sobre o comportamento das internas, que não deveriam conversar ou fazer barulho; não poderiam se comunicar através de cartas senão fossem estas lidas pelas Superiores:

Todas as atividades e refeições na Casa seguiam horários pré-estabelecidos e rituais de comportamento dos quais faziam parte as orações. Com relação ao ambiente de trabalho, à divisão e o controle das tarefas, Araújo (1996) reproduz em sua biografia a seguinte descrição:

Ao entrarem, os visitantes achavam-se em uma grande sala, quase quadrada. Trabalhavam mais de trinta engenhos de fiar e as fiadeiras, com vozes angélicas, cantavam: “Não tenham pena de mim./ nesta tarefa ocupada, / estou sempre com Jesus/ nesta casa abandonada.” Nos lados direito e esquerdo havia salas menores, que se deixavam ver por grade e por grandes arcos, onde

á direita se fabricavam flores e havia outros trabalhos delicados e, à esquerda, a sapataria, onde trabalhavam várias irmãs em calçados, tanto bordados nas talagarças como em couro. Ao lado dessas salas, estavam os teares que, com o movimento natural do trabalho, davam uma existência doce e agradável. (ARAÚJO, F. Sadoc, 1996, p.534).

De cima do grande salão de trabalho, local onde ficava o dormitório das órfãs, irmãs e pensionistas, no púlpito, ficava a inspetora observando todo o trabalho e tomando nota sobre tudo que acontecia. Havia ainda outro grande salão, da extensão de toda a casa, que se dividia em três partes. Na primeira parte funcionava a escola de letras. A escola ensinava a ler, escrever, contar, costurar, bordar, fazer labirinto, e tudo mais que se julgava necessário na época para a educação completa de uma mulher. Na segunda parte do salão ficavam os trabalhos de alfaiataria, bordados e outras tarefas delicadas. Na terceira parte, a fiar no fuso, ficavam as órfãs que ainda não tinham força suficiente para os engenhos e ainda, as pequeninas “abrindo pastinhas para preparar o algodão para entrar na obra” (ARAÚJO, F. Sadoc, 1996, p.535).

Aos domingos não se trabalhava. Era o dia de reunir as internas e levá-las à Missa Paroquial. Este passeio era também rigorosamente organizado, saindo o grupo na seguinte ordem: primeiramente as órfãs, conforme o tamanho, as pequenas na frente; em seguida as pensionistas, seguidas pelas Mestras; logo após a companhia do trabalho de vestido preto e manto branco; no fim a Superiora e demais irmãs da Casa. Chegando à igreja deveriam entrar calmamente, com toda ordem, moderação e modéstia “porque então os olhares de todos esperão edificarem-se com esta scena magestosa e edificadora” (ARAÚJO, F. Sadoc, 1996, p.540). Todas deveriam demonstrar modéstia no olhar e recolhimento, portando-se em silêncio.

O trabalho, a caridade, a oração e as “boas virtudes” como norteadores podem ser analisadas não só a partir do regimento e estatuto das Casas de Caridade, onde aparecem previstos dentro do funcionamento de uma rotina planejada e organizada. O Documento intitulado “Livro de máximas espirituais”, encontrado na casa de Caridade erguida em Campina Grande e publicada posteriormente nos anexos do livro “Padre Ibiapina e a Igreja dos Pobres”, organizado por Gerogette Desrochers e Eduardo Hoonart, de 1984, e publicado também com organização do Padre José Comblin em 1984 sob o título “Instruções Espirituais do Padre Ibiapina”, contém textos produzidos pelo próprio missionário e assinados por ele.

Neste documento encontram-se várias passagens que fazem referência ao trabalho, à oração e à caridade. É um dos pouquíssimos documentos em que aparece o pensamento do Padre Ibiapina, suas reflexões e meditações. No primeiro capítulo o missionário adverte: “O trabalho útil produz alegria, não só porque conforta a saúde do corpo, mas ainda por afugentar as nuvens escuras do peccado, e dar-nos em resultado os meios lícitos de subsistência¹⁰. (DESROCHERS, Georgette, HOORNAERT, Eduardo, 1984, p.141). O trabalho forte e constante deveria ser vigiado, como de fato ocorria nas Casas, a fim de não se perder para a preguiça, para a perda de tempo das conversas ociosas. Vejamos abaixo:

¹⁰Reproduzimos as passagens conservando a grafia da época.

Não fallo do trabalho em que o preguiçozo se occupa, fingindo trabalhar para enganar ao observador, e que no correr do dia não deixa rezultado; por ser elle sempre interrompido com a maldita convessa e outras maldades da preguiça que actrai poderosamente ao fingido trabalhador; fallo do trabalho forte, e obrigatório, que se da conta no fim do dia, e he só esse que afugenta os males da occiozidade, e faz vir os bens rezultante do trabalho. Os bens do trabalho e occupação constante, não se limitam a afugentar o enredo, a intriga e os males da sensualidade, mas traz a paz da consciência, abundancia do necessário, a boa reputação, a alegria e a consolação em orar a Deos com proveito d'onde vem a esperança que anima tanto a virtude. (PADRE IBIAPINA, In: DESROCHERS, Georgette, HOORNAERT, Eduardo, 1984, p.144).

Conforme o pensamento do Padre, o apego voluntário e de boa vontade ao trabalho significava uma aceitação feliz e dedicada a Deus. Nestes termos ele escreveu ainda que havia dois meios de se orar a Deus com proveito: um seria levantando o pensamento, ou dirigindo a palavra a deus (a oração em si); e a outra forma seria trabalhando por amor a Deus e “em dezempenho do dever do próprio estado” (PADRE IBIAPINA, In: DESROCHERS, Georgette, HOORNAERT, Eduardo, 1984, p.144). O trabalho seria uma espécie de oração dedicada porque nele não caberiam quaisquer distrações e ele seria prova material de dedicação e amor. E seria também uma forma de penitência natural. Assim ele afirma:

A primeira oração pode não aproveitar pela distração, tibieza, ou falta do sincero, e verdadeiro amor de Deos; mas a segunda, que se firma em provar o amor sincero e verdadeiro Deos pelo trabalho He sempre proveitoza. Na oração mental ou oral há commodo ou seja nas cazas ou nas Igrejas, mas o trabalho custa fadigas, mortificações, e grandes privações. (PADRE IBIAPINA, In: DESROCHERS, Georgette, HOORNAERT, Eduardo, 1984, p.144).

Trabalhar seria o meio ideal de ocupar o pensamento, salvaguardando o espírito do mal, consertando ideias desvairadas que enfraquecem o cérebro e tiram a razão do homem. Trabalhar ajudaria ordenar o espírito, que teria uma tendência a extraviar. (PADRE IBIAPINA, In: DESROCHERS, Georgette, HOORNAERT, Eduardo, 1984). Tais instruções serviam para orientação de todos nas Casas de Caridade e também constituíram linhas gerais de pensamento e conduta do Padre Ibiapina.

Este rigor e disciplina do trabalho que orientavam o comportamento e o ensino proporcionado nas Casas de Caridade eram referência na sociedade. As meninas das Casas eram bem vistas e contam os biógrafos que famílias abastadas encaminhavam suas filhas como pensionistas para serem educadas. Em suas máximas espirituais, são enaltecidos os valores da obediência, da humildade, do amor à pobreza, à caridade e o silêncio:

A partir desta orientação moral para a vida prática se deve considerar o projeto educacional do Padre Ibiapina para educação feminina. Uma educação que se constituiu paradoxalmente do conservadorismo mantenedor de um lugar passivo destinado à mulher na sociedade – como boa mãe, boa

esposa, mulher de hábitos rigorosos, comedidos, mas ao mesmo tempo imbuída de uma progressista visão iluminista de educação para as letras e para o trabalho. Este paradoxo deve ser analisado cuidadosamente. Sua reprodução de uma moral cristã que previa o modelamento do comportamento feminino baseado numa conduta de tolerância, obediência e sacrifício, inspirado pela imagem da Nossa Senhora, somava-se a uma expectativa avançada para a época: tornar a mulher apta para o trabalho, capacitando-a para prover a própria existência. E ainda, dotá-la de um repertório cultural, no aprendizado das letras e das artes, o que representava algo absolutamente incomum. Quanto ao modelo educacional do Padre Ibiapina, pode-se dizer que ele aliava saberes profissionais, saberes educacionais básicos e uma educação moral, todos orientados pela noção de utilidade, de disciplina, de regularidade do trabalho. Na época eram raros ainda os estabelecimentos para a educação masculina e mais ainda para a educação das mulheres, embora as primeiras tentativas de organização de um sistema educacional público no Brasil tenham se dado ainda nas primeiras décadas do império¹¹. Após a proclamação da independência a Assembléia Constituinte e Legislativa deu início às propostas de criação de uma legislação própria para organizar a educação nacional. Já em 1824, com a constituição outorgada, definia-se que a instrução primária seria gratuita para todos os cidadãos. No ano de 1827, em 15 de outubro, a Assembléia Legislativa aprovou a primeira lei sobre a instrução pública nacional do Império do Brasil, propondo que fossem criadas escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares populosos.

Ele não deixou quaisquer tipos de prescrição ou direcionamento a serem seguidos pelas Casas, diante da possível desorientação que estas viriam a sofrer dada a sua morte. Este mesmo sentimento de conformismo orientava seu pensamento no que diz respeito à condição da pobreza e à necessidade do trabalho. Os pobres deveriam viver como pobres, aceitando a condição imposta pelo desejo divino. Além disso, deveriam viver esta condição com humildade, e honrá-la e dignificá-la através do trabalho, que ele valorizava como um bem.

Podemos afirmar que sua obra e seu pensamento eram imbuídos de um germe transformador da realidade, que não encontrava condições plenas de se realizar dado o sentido de alheamento com relação às reais origens da pobreza e da miséria. Um sentido de afastamento construído talvez intencionalmente pelo próprio Padre Ibiapina. Tendo sido ele uma figura pública, que conhecia por dentro o mundo da política, sua aceitação e conformismo parecem ter sido resultado de um desencanto e uma descrença generalizada nas instituições e autoridades públicas enquanto provedores do bem estar público social. Ao mesmo tempo sua obra se reveste de um forte caráter político e público, num momento em que a república brasileira estava longe de se ver constituída. Através do exercício de uma religiosidade popular, encabeçando a execução de tarefas atribuídas aos poderes públicos, o missionário tentou resolver os problemas que afligiam os pobres de sua época em sua região.

ÉTICA, RELIGIOSIDADE E PRAGMATISMO

A obra do missionário expressa uma tentativa de resolver em vida os problemas que encontrou e os deixou para a providência divina tomar conta após sua morte. Em vida, uniu uma ética religiosa a ações

¹¹Claro que estamos considerando aqui as iniciativas educacionais empreendidas pelos jesuítas e por outros religiosos bem antes do século XIX. Tais iniciativas devem ser lembradas, mas nos referimos ao sistema público de educação organizado pelo Estado.

práticas. Usamos aqui a expressão “ética religiosa” conforme expressa Weber (1982) em “A Psicologia das Religiões Mundiais”. Não se trata de uma expressão focalizada nas teorias éticas dos compêndios teológicos, embora ele reconheça a importância destes compêndios. Mas sim de uma compreensão que se refere aos “impulsos práticos de ação que se encontram nos contextos psicológicos e pragmáticos das religiões” (WEBER, 1982, p. 309).

As ações do Padre Ibiapina têm referência na doutrina Católica Cristã, no *ethos* religioso caritativo medieval, mas também incorporaram uma práxis avançada para o período histórico em que se inscrevem. Suas missões elegeram o trabalho como categoria mobilizadora do corpo social. O trabalho foi alçado a uma categoria pedagógica de educação e de disciplinamento executado com o fim não de adestrar, mas de retirar da pobreza os Homens por meio de suas próprias ações. Em que está o “moderno”? Com relação ao trabalho, encontra-se no lugar que tal categoria ocupou num modelo de produção e racionalização dos artigos que se produzia nas Casas de Caridade; o aspecto moderno também se encontra num racionalismo igualmente empregado na rotina das Casas de Caridade, nos rituais de comportamento e disciplinamento, todos previstos regimentalmente.

Esta ética moderna nos remete necessariamente às mudanças que o protestantismo vinha operando, no que diz respeito a uma revalorização e uma reinterpretação dos preceitos do trabalho. Contudo, seria um erro produzir um enquadramento deste caráter “moderno” das ações e obras do Padre Ibiapina aos preceitos modernos protestantes. Diríamos que algumas similitudes se revelam, de fato, como consequência da forma como se dá o enfrentamento real de demandas práticas: diante da necessidade de ordenar, organizar e resolver os problemas gerados pela miséria, pelas secas, pelas doenças, nos sertões do Nordeste, o Padre Ibiapina manifestou um comportamento racionalista e metódico; esta disposição foi fundamental durante a organização dos mutirões de trabalho, para erguer as suas instituições de caridade, para levantar obras como hospitais, açudes, cemitérios, etc.

Na clássica obra *A ética protestante e o Espírito do capitalismo*¹², Max Weber (2004) debruçou-se sobre a compreensão de um *ethos* protestante, que seria o portador de um espírito racionalista, metódico, capaz de fornecer o suporte para a acumulação de capital através de uma relação entre o sujeito e a religião. De acordo com a ética protestante, o trabalho seria concebido como vocação divina, e os seus resultados, como bênçãos do senhor, livrando do sentimento de culpa aqueles que trabalhavam buscando acumular riquezas, praticando uma ascese mundana. Weber relacionou o papel do protestantismo na formação do comportamento típico do capitalismo, através da análise das condutas dos indivíduos motivados pelos valores religiosos¹³.

Mas a ética do trabalho praticada por Ibiapina não tinha a intenção de acumular riquezas, embora um modelo produtivo tenha sido empregado. A produção das Casas de Caridade – de tecidos, chapéus, sapatos, etc., servia fundamentalmente para manutenção das instituições. Outro aspecto a ser ponderado é se esta ética concebia o trabalho como vocação. E ainda, em que ela também se manifestou enquanto uma ética tradicional do trabalho.

Weber indica que na ética protestante a idéia do trabalho como vocação relacionou-se com uma idéia nova, qual seja, a valorização do cumprimento do dever no seio das profissões, o que provocou

¹²Originalmente a obra foi publicada sob a forma de dois artigos em 1904 e 1905, em alemão: *Die protestantische Ethik und der ‘Geist’ des Kapitalismus*. No Brasil, a primeira publicação foi em 1967.

¹³Não custa destacar que Weber não está tentando explicar o capitalismo exclusivamente através da ética protestante; ele analisou a interação entre as ideias religiosas e o comportamento econômico capitalista, sendo este um dos aspectos importantes.

mudanças na representação religiosa do trabalho mundano de todo dia. Sendo assim, tornou-se um meio de agradar a Deus viver em cumprimento dos deveres terrenos. Do que decorre a compreensão de que o cumprimento destes deveres é também vontade de Deus, o que por sua vez, torna lícita toda profissão. Trata-se de uma nova qualificação moral da vida profissional, de trabalho.

Certamente o aspecto da valorização do “cumprimento do dever”, esteve presente fortemente na ética do trabalho de Ibiapina, o que não nos permite afirmar que ele concebia o trabalho enquanto uma vocação, nos moldes do protestantismo. A forma como ele tratou as obrigações dentro das Casas de Caridade bem como conduziu por meio de um discurso moralizante os mutirões de trabalho, indicam-nos que o trabalho também era uma penitência. E a penitência também se revestia de instrumento de oração. Afinal, a ocupação das mentes ociosas através do trabalho representava uma maneira de aproximação com Deus.

Os aspectos tradicionais e modernos desta ética não são fáceis de analisar, sobretudo porque não são antagonistas. Ao contrário, se coagulam numa relação tensionada que acomodava elementos os mais distintos. É tradicional na medida em que se adequou às possibilidades e determinações da época. Aprender a fiar, tecer, costurar, plantar sementes, fazer chapéus de palha, etc., constituíam processos de trabalho tradicionais da época. E esta ética do trabalho reiterava a inserção social numa ordem escravocrata, a qual não chegou em nenhum momento a ser explicitamente questionada por Ibiapina. Além disso, outro aspecto tradicional é que as mulheres nas instituições eram mantidas rigorosamente como seguidoras de um modelo conservador de comportamento inspirado na figura de Maria, mãe de Jesus: deveriam ser resignadas, comedidas, virtuosas.

Mas também é moderna, contém elementos que a caracterizam como uma ética distinta para o tempo e para a região. O trabalho executado por mulheres, mesmo dentro de um modelo cristão-conservador, revela um papel ativo que lhes era destinado, não só na execução das tarefas, mas também no direcionamento das instituições, já que quem estava à frente das Casas eram as Superiores e acima das Superiores, as Visitadoras. Possuiu uma profunda racionalidade econômica e esteve ligada a um ideário de educação através do trabalho, num período em que a ordem escravocrata era ainda vigente, o que fazia com que o trabalho, sobretudo o trabalho braçal, fosse visto com tarefa aviltante, destinada aos escravos. Além disso, produziu um sentido de provimento material orientado por preceitos civis. Neste sentido, forjou-se uma ética de trabalho, conduzida por sentimentos e práticas religiosas, e o resultado foi a adoção de direcionamentos pragmáticos de organização social da vida.

Este sentido pragmático de condução da vida, baseado na resolução dos problemas enfrentados – fome, doenças, pobreza, secas – que determinava as ações do missionário e orientava os mutirões de trabalho para as construções, está presente nos documentos que prevêm o ordenamento, a organização e o funcionamento das instituições de caridade. E ainda, se manifesta através dos poucos textos escritos pelo missionário. As cartas escritas para as irmãs de caridade que estavam à frente das instituições, e algumas reflexões do missionário revelam o caráter da “espiritualidade” do missionário, que segundo Comblin (1984) foi eminentemente prática e realista. Para Ibiapina, o centro da vida espiritual era “o trabalho como serviço concreto ao próximo.” (COMBLIN, J., 1984, p.22).

Ibiapina conduzia todas as Casas de Caridade a partir da determinação do cumprimento do que estava previsto no estatuto e no regimento geral das instituições. Seu acompanhamento se dava através das cartas escritas às Superiores, as quais fornecem o sentido de urgência para resolução dos problemas, objetividade e pragmatismo. Numa delas, uma das cartas sem data, ele chega a ensinar

um modelo de redação às irmãs para que estas tivessem também objetividade quando noticiassem o andamento das instituições:

Quero dar-lhe lição para escrever-me. Não conte historia, poucas palavras bastão. Vai um modelo: “Por bondade de Deus vai sem novidade a Caza, apenas tem F. doente ou falaceu F. Os trabalhos vão regularmente, etc. Falta ou não falta, o necessário, e tal coiza nos he necessário. Nada de extraordinário occorre sobre isto ou aquilo. Todas temos saúde e pedimos abençoar, etc.” É este, pouco mais ou menos o estilo, fazendo-me conhecer o estado da casa e occorencia desta. (Carta sem data; MARIZ, C. 1997, p.295).

Pelo texto observamos as preocupações do missionário. Como conduzia muitas instituições ao mesmo tempo e de longe, já que peregrinava por muitos lugares e teve que se estabelecer nos últimos anos de vida em Santa Fé, por causa da paralisia e das doenças que o acometia, interessava-o saber o que acontecia de importante nas instituições, como estavam de provimentos, de saúde – os internos e as irmãs, e como andavam os trabalhos. As cartas contêm instruções para que as irmãs se mantivessem sempre rigorosas no cumprimento das instruções já definidas pelo estatuto e regimento das Casas. O rigor no zelo das virtudes, do comportamento dos internos é uma tônica permanente. Ele acompanhava através das cartas a qualidade e a produtividade das instituições e estabelecia até mesmo comparações entre elas. O trecho abaixo, de uma carta de 14 de fevereiro de 1875, escrita à irmã de Pocinhos manifesta esta preocupação:

He conveniente que você estabeleça a regra nos engenhos para fiarem fino, diminuindo as tarefas no pezo para obtermos tecidos que se vendão e apreciem. He hoje Cabaceiras que melhor trabalha e por isso seus trabalhos são com empenho procurados e é ainda uma razão para serem desapreciados os trabalhos de outras Cazas em comparação que se faz com os daquela. (MARIZ, C. 1997, p.297).

Noutro trecho, ele adverte a Irmã da necessidade de racionalizar o sustento da instituição, e ainda de melhorar a qualidade da produção:

Faça toda economia no sustento da Caza; porque não há dinheiro, nem eu posso socorrer. Corrija os defeitos no fio e tecidos; porque infelizmente não teem extração os tecidos dahi. A caza não se ocupa noutra couza, parece que devia fazer bem uma só empresa. (Carta de 2 de março de 1875; MARIZ, C. 1997, p.298).

As mesmas recomendações aparecem noutra carta do mesmo ano:

Convem que tenham muito, bom panno, redes e panno de cor e eu receberei tudo isso aqui para ir suprindo o que por outro meio não puder. [...]

Toda economia em todo tempo he uma virtude, agora he uma necessidade imperioza; attenda portanto á dispensa, e que haja economia no azeite e no sabão, veja tudo isso com atenção que he um dos grandes méritos das Superiores, ver tudo, corrigir faltas, estabelecer planos de economia, mandando lavar roupa grossa de barrella e so tendo luz aceza em caza até as 10 horas, como lhe determinado no regulamento dessas Casaz. (Carta de 28 de março de 1875; MARIZ, C. 1997, p.298).

Da qualidade da produção dependia sua boa venda e, portanto, a economia das instituições. Com muita clareza com relação a este preceito econômico, o Padre Ibiapina muitas vezes fazia recomendações às Superiores para que observassem não somente a quantidade, mas também os atributos da produção: “Recomendo que os tecidos sejam mais finos e de cores quanto possão ser”. (Carta de 07 de abril de 1875; MARIZ, C. 1997, p.298).

A produção deveria ser controlada pelas Irmãs através da elaboração de mapas, como indicamos em capítulo anterior. Estes mapas deveriam ser informados ao Padre Ibiapina, que os analisava: “Irmã Superiora quando mandar fazer os mappas analise-os para ver se estão sertos como também o balancete de receita, e lhe advirto que encontrei falta nelles portanto os purifique que me venham regular.” (Carta de 18 de junho 1876; MARIZ, C. 1997, p.308).

Através do acompanhamento da produção, ele aconselhava adoção de diferentes métodos de trabalho e questionava quando percebia pequeno resultado. Também era constante a orientação às Superiores para que proibissem conversas desnecessárias que prejudicassem a produção. Este controle e as advertências para racionalização dos custos se relacionam com a seca vivida na época, que diminuía consideravelmente o número de víveres disponíveis para manutenção das Casas. Neste sentido, a produtividade atendia primordialmente a manutenção básica das instituições.

Seus direcionamentos voltavam-se para a ação e ele não permitia perder tempo. A religiosidade, a oração, o trabalho uniam-se na transformação desta ação em “obras úteis” – como definiu Comblin (1984): “Não há tempo a perder: todas as horas são de Deus; por isso sejam empregadas todas as horas do dia nos trabalhos de casa, que são de Deus, na oração e em caminhar para a perfeição.” (Carta dirigida a todas as Irmãs de caridade; sem data. COMBLIN, 1984, P. 48).

Espiritualidade fundada no trabalho. É assim que Comblin (1984) define a espiritualidade de Ibiapina. “Forte, realista, austera e dura.” (1984, p.47). Voltada para “o serviço material aos abandonados” (1984, p.47). As definições de Comblin nos ajudam a pensar a experiência religiosa empregada por Ibiapina. Uma experiência que deve ser compreendida num contexto em que a pobreza extrema atingia a população do interior do Nordeste, portanto “qualquer relaxamento no trabalho” (1984, p.47) colocava em perigo a própria subsistência.

Este comportamento pragmático religioso que se estendia às ações e à condução das obras leva-nos a pensar na interação entre os diferentes aspectos da experiência religiosa produzida pelo

missionário Ibiapina. Do ponto de vista weberiano poderíamos afirmar que não se poderia explicar a economia exclusivamente através da moral ou da religião, nem a religião através da economia e da moral; a Sociologia, interessada não na essência do fenômeno religioso, não em especulações sobre os dogmas, teologias concorrentes ou na legitimidade das crenças, deve voltar-se para o comportamento ao qual o fenômeno religioso dá origem, observando experiências particulares e representações e fins determinados. Neste sentido é que nos cabe pensar a inspiração religiosa do Padre Ibiapina e a condução prática da vida socialmente e, sobretudo, economicamente.

Não nos deteremos aqui à cautelosa análise de Weber acerca das distinções entre as diferentes religiões. Nem sobre as tensões naturalmente existentes entre os campos da economia, política, arte, sexualidade, conhecimento, com o campo religioso. Interessa-nos destacar uma de suas idéias centrais acerca das relações entre a religião e a vida prática: primeiro, que não há separação entre elas, já que “a vida religiosa se move entre o ordinário e o extraordinário” e já que os Homens “não são somente seres lógicos, ou mesmo psicológicos, porém, sobretudo históricos” (FREUND, J. 2010, p.158). Se uma ética econômica não é simplesmente uma função de uma forma de organização (WEBER, 1982), pode-se apreender daí que nenhuma ética econômica foi, jamais, determinada unicamente pela religião: “Frente à atitude do homem para com o mundo determinada pelos fatores religiosos ou outros fatores “íntimos” (em nosso sentido) – a ética econômica tem, decerto, uma grande margem de autonomia” (WEBER, 1982, p. 310).

Embora muitos fatores determinem esta autonomia de que fala Weber, diz ele ainda que, embora a determinação religiosa seja um dos elementos terminantes da ética econômica, certamente o modo de vida “determinado religiosamente é, em si, profundamente influenciado pelos fatores econômicos e políticos que operam dentro de determinados limites geográficos, políticos, sociais e nacionais. (WEBER, 1982, p. 310).

Disto isto, podemos pensar que a ética econômica praticada por Ibiapina, que constituiu um dos aspectos do que consideramos ter sido sua ética de trabalho, já que compreendemos esta última como uma ética mais ampla que incorpora as ações de trabalho em si, a condução racional das Casas de Caridade, os mutirões organizados, a orientação moral do povo, a resolução dos problemas da fome, etc., se produziu conforme o contexto social exigiu. E nela estava presente a ética religiosa, uma ética moral de fundação de preceitos de organização cívica, e, ainda, portanto, um tipo peculiar de ética social, que atendia às necessidades daquele povo, daquela região, daquele tempo histórico.

Claro que por mais incisivas que sejam as influências sociais, políticas e econômicas sobre a ética religiosa, esta “recebe sua marca principalmente das fontes religiosas e, em primeiro lugar, do conteúdo de sua anunciação e promessa” (WEBER, 1982, p.312). Contudo, as reinterpretações realizadas do conteúdo destas anunciações e promessas geralmente adaptam-nas às necessidades da própria comunidade religiosa. Daí também se pode extrair outra análise: a ética pragmática do Padre Ibiapina, sua espiritualidade “prática e realista” (Comblin, 1984), representou ação, se consideramos suas obras. Mas, considerando suas “fontes religiosas”, também representou resignação e conformismo.

O sentimento de resignação, neste caso, tem origem na crença religiosa do Padre de que tudo que pudesse ocorrer na terra seria ação da providência divina. Esta forma de encarar a realidade é à primeira vista profundamente contraditória se a colocarmos ao lado da maneira de agir sobre esta mesma realidade que encontrou o missionário Ibiapina. Com resignação e conformismo ele encarava a doença, a morte, o pesar da vida de trabalho. Em um trecho de suas Instruções e máximas espirituais

ele dizia: “Deixemos que o mundo todo venha contra nós, porque nenhum cabelo cairá da nossa cabeça sem o querer do onipresente.” (COMBLIN, 1984, p.30). Numa das cartas de 1875, dando notícia sobre os doentes, ele escreveu: “Os doentes são os mais alegres, por morrerem cercados de tantos favores da Caridade – quem vive para Deus e teme o pecado não pode ter outros sentimentos.” (Carta de 1875 escrita à Superiora de Pocinhos-PB; MARIZ, C. 1997, p.295).

A necessidade de ocupação do tempo com obras úteis – aos outros, no sentido de uma prática caritativa – promovia a construção de uma experiência religiosa voltada para a comunidade e expressava com clareza a relação entre a religião, enquanto ritual, doutrina e princípio moral, e a vida prática. E da vida fazia parte o pesar e o sofrer:

O nosso Bom Jesus abraze seo coração em seo divino amor, que a faça achar leves os trabalhos da vida, e sacrificios, esperando do ceo a recompensa, e deste mundo sofrimentos, lembrando-se do dito de Sta. Thereza: sofrer, sofrer, e não gozar neste mundo, esperando a desforra aos pés do trono de Jesus. (Carta de 15 de setembro de 1875; MARIZ, C. 1997, p.303).

O que quer que fosse feito, em nome da caridade, para ocupação útil do tempo, deveria ser dedicado a Deus, sem espera de reconhecimentos ou recompensas:

Ninguém obre para que o mundo se lembre de si, porque o que obrou, passou, e **o passado é a morte das coisas**. Delas se esquecerão. Mas obrai por amor de Deus, porque, quando o beneficiado se esquecer do benefício, Deus sempre tem presente o benfeitor para premiá-lo. (*Instruções e máximas espirituais do Padre Ibiapina*. COMBLIN, 1984, p. 32; grifos nossos).

Na mesma esteira, manifesta o Padre Ibiapina sentimentos melancólicos quanto trata da felicidade terrena. Vejamos abaixo uma extensa, porém importante, reflexão do missionário sobre o assunto:

As felicidades deste mundo são mais aparentes e enganadoras que reais, ou antes são verdadeiras infelicidades. Os que isto ouvem dizer, julgam ser erro de espíritos desvairados, julgar infeliz o que goza as felicidades do mundo. Mas o homem observador e pensador experimentado, que estuda os acontecimentos e a história do mundo, deve ser atendido em seu juízo. Subido a um alto monte, onde as influências das paixões soberbas e maldades nos tira a liberdade de pensar e deixar ver as coisas sem véu, nem o escuro do vapor maligno das misérias humanas, dirá: achei a verdade: daqui vejo as coisas, e aprecio pelos seus justos valores. Só do alto se vê bem o que está baixo; é preciso colocar-nos acima das misérias do mundo para bem as ver e apreciar. Então o pensador conhece e claramente vê o que viu Salomão, e como ele também diz: tudo neste mundo é vaidade e inútil, aflição de espírito,

sacrifícios inúteis e perdidos. Estudando a marcha da Divina providência, sua sabedoria e bondade, diz, como Salomão: só é feliz quem serve a Deus e guarda sua direção e preceitos. E digam os felizes do mundo, se gozaram como ele das felicidades que há na terra, se há alguém que soubesse e saiba como ele. Contudo, na idade de mais de 60 anos, tendo esgotado o cálice de todos os prazeres mundanos, no empenho de ser feliz com esses gozos, honras e glórias, com tudo... repassando no seu espírito os gozos e todos os [bens] que pode o homem gozar, os sucessos da vida e da humanidade, disse desenganado: Não há felicidade nas felicidades deste mundo, mas ilusão, verdadeira desgraça no que o homem pensa que gozando tudo quanto queira, tem no coração um constante vazio, e desgosto dos mesmos gozos que o seduziram; não pode deixar de conhecer que viveu enganado, quando tudo é vaidade e aflição de espírito em pura perda dos sacrifícios que fez para gozar o que não tem o valor que lhe dava, encerrando males que não se conheciam. (Quatro reflexões sapienciais sobre a felicidade. COMBLIN, 1984, p.75-77; grifos nossos)¹⁴.

Comblin (1984), na apresentação destas reflexões, afirma que elas aparecem como se fossem “o fruto de uma experiência desiludida” (1984, p. 75). Diz ainda que são alheias à cultura moderna, contém os chavões culturais da época e são um eco do livro de Eclesiastes. Mas elas suscitam muitas outras questões e análises. Estaria o Padre Ibiapina analisando seus próprios sentimentos e desilusões com uma falsa felicidade terrena? Quem seria o “homem observador e pensador experimentado, que estuda os acontecimentos e a história do mundo”, senão ele mesmo? É ele mesmo, enquanto um homem que teve parte de sua vida dedicada aos acontecimentos e à história do mundo, que estudou e observou a realidade, quem faz tais afirmações sobre a felicidade e a infelicidade. Sua reflexão sobre a felicidade não é uma reflexão genérica, nem tampouco baseada numa percepção do coletivo sobre o tema, nem mesmo destinada ao coletivo, mas é, sobretudo, uma reflexão pessoal. Uma conclusão elaborada por si e para si. Seria sim, fruto das desilusões do próprio missionário com a vida terrena. Na reflexão ele dispensa os gozos até mesmo com as glórias e honrarias; as quais provavelmente ele vivenciava, no mínimo por parte da comunidade que o referenciava com o máximo respeito e admiração.

Aqui se encontra o sentido da experiência religiosa para o próprio Ibiapina, a qual é transposta para a experiência religiosa coletiva que ele produziu. Somente na esfera do sagrado seria possível encontrar uma justificação para as desilusões deste mundo e projetar uma felicidade transcendental. Viver neste mundo seria enfrentá-lo; o enfrentamento se daria pela busca da virtude, pelo trabalho constante dedicado à Deus, pela resolução digna, conforme os preceitos morais e éticos de civismo, da pobreza e da indigência.

A resignação e o conformismo de que falávamos teve origem nas fontes religiosas, na medida em que foi nesta fonte que ele pôde projetar a felicidade transcendente, mas também na própria experiência e história de vida do padre. O que reitera o fenômeno religioso enquanto experiência que torna a vida social, sobretudo, uma experiência prática, além de simbólica e/ou mística.

¹⁴Estas reflexões, que se encontram no livro organizado por Comblin (1984), também fazem parte do manuscrito encontrado na Casa de Caridade de Campina Grande (PB).

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, F. Sadoc de. **Padre Ibiapina: peregrino da caridade**. São Paulo: Paulinas, 1996. Coleção testemunhas. Série Heróis, 1996.
- BARROS, Luitgarde O. C. **Do Ceará, três Santos do Nordeste**. 2008. Disponível em: www.portfolium.com.br. Acesso em: 15 de abril de 2008.
- BEZERRA, Osicleide de L. **Trabalho, pobreza e caridade: as ações do Padre Ibiapina nos sertões do Nordeste**. Natal, RN: Tese de Doutorado em Ciências Sociais, UFRN, 2010.
- CARVALHO, Ernando Luiz Teixeira de. **A Missão Ibiapina: a crônica do século XIX escrita por colaboradores e amigos do Padre Mestre atualizada com notas e comentários**. Passo Fundo: Berthier, 2008.
- COMBLIN, José (Org.). **Instruções espirituais do Padre Ibiapina**. São Paulo: Edições Paulinas, Coleção “Oração dos Pobres”, 1984.
- DESROCHERS, Georgette, HOONAERT, Eduardo. (Orgs.). **Padre Ibiapina e a igreja dos pobres**. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.
- DUARTE, Paulino. **Padre Ibiapina: traços biográficos encontrados no arquivo da Casa de Caridade de Santa Fé, em Arara**. Jornal “A imprensa”, 1913.
- _____. **Padre Ibiapina: traços biográficos encontrados no arquivo da Casa de Caridade de Santa Fé, em Arara**. Jornal “A imprensa”, 1914.
- _____. **Padre Ibiapina**, notas sobre a sua vida, extraídas do arquivo da casa de caridade de Santa Fé. Tipografia Pernambucana, Paraíba do Norte, 1915.
- _____. **Padre Ibiapina**, notas sobre a sua vida, extraídas do arquivo da casa de Caridade de Santa Fé. Revista do Instituto Histórico do Ceará – RCI, 1913 (p.188-202), 1914 (p.93-98), 1915 (p.90-142).
- FRAGOSO, H. **A Igreja na formação do Estado liberal**. In: HAUCK, J. E, FRAGOSO, H., BEOZZO, J. O., GRIJP, K. V.D., BROD, B., História da Igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do povo. Segunda época: a igreja no Brasil no século XIX, Petrópolis, RJ: Edições Paulinas, 2ª ed., 1985.
- FREUND, Julien. **Sociologia de Max Weber**. Tradução de Luís Claudio de Castro e Costa, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 5ª ed., 2010.
- HOONAERT, Eduardo. **Crônica das Casas de Caridade fundadas pelo Padre Ibiapina**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

_____. **O Cristianismo moreno no Brasil.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

MADEIRA, Maria das Graças de Loiola. **Entre orações, letras e agulhas:** a pedagogia feminina das Casas de Caridade de Padre Ibiapina - sertão cearense (1855-1883). Tese de doutorado, Universidade Federal do Ceará, 2003.

MARIZ, Celso. **Ibiapina:** um apóstolo do Nordeste. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, Conselho Estadual de Cultura, 3ª ed., 1997.

MONTEIRO, Manoel. **Padre Ibiapina: advogado, pastor e... Pai dos órfãos.** Campina Grande, PB. Literatura de Cordel, 2006.

NASCIMENTO, Maria Célia Marinho. **Filhas e irmãs do Padre Ibiapina:** educação e devoção na Paraíba (1860-1883). Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba, 2009.

SILVA, Andréa Bandeira. **As beatas de Ibiapina:** do mito à narrativa histórica: uma análise histórica usando a abordagem de gênero sobre o papel feminino nas Casas de Caridade do Padre Ibiapina (1860-1883) Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

SILVA, Lemuel Rodrigues. **O discurso religioso no processo migratório para o Caldeirão do beato José Lourenço.** Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2009.

WEBER, Max. (1982), **Ensaio de Sociologia,** Tradução de Waltensir Dutra. Revisão de Fernando Henrique Cardoso. Rio de Janeiro: LTC Editora, 5ª ed., 1982.

_____. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.** Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. Revisão geral de Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras (edição comemorativa), 2004.

Homossexualidades masculinas em baterias de Escolas de Samba: sobre a relacionalidade das identidades

Lucas Ferreira Bilate (UFRJ)

Um homem que pega num chocalho não é homem. (Leandro¹, ritmista de chocalho, 20 anos).

Você quer saber por que mulheres tocam chocalho? Porque é mais leve, claro. Você já viu a força que tem que ter para se tocar um surdo? (Renatinho, ritmista de surdo, 19 anos).

RESUMO:

Este artigo explora as relações entre sexualidades, gêneros e instrumentos musicais nos ambientes de baterias de escolas de samba cariocas. Os modos pelos quais as homossexualidades masculinas são construídas nos levam a pensar as identidades sexuais como relacionais, contextuais e como partes de processos que incluem materialidades diversas.

Palavras-chave: Homossexualidade; Carnaval; Sexualidade; Antropologia Social.

ABSTRACT:

This article explores the relations between sexualities, genders and musical instruments in the environments of Rio's samba schools batteries. The ways in which male homosexualities are built lead us to think sexual identities as relational, contextual and as parts of processes that include several materiality.

Keywords: Homosexuality; carnival; sexuality; Social anthropology.

As frases citadas podem parecer mais uma daquelas sentenças largamente proferidas que ligam masculinidade/virilidade a (ou as afastam de) certos tipos de práticas, objetos, costumes, ambientes/ espaços, aparências e etc. No entanto, elas apontam para dimensões fundamentais da constituição/ construção das identidades sexuais e dos corpos. A intenção desse artigo é explorar os modos pelos quais as identidades sexuais são construídas em baterias de escolas de samba e entender como marcadores de diferenças estão implicados na produção discursivas das subjetividades. Mais especificamente, tentarei

¹Os nomes usados são fictícios.

trazer à reflexão a construção, concepção/percepção e experiência homossexual masculina nesses contextos retomando alguns aspectos levantados e explorados em minha dissertação de mestrado².

De um ponto de vista geral, o desafio ao qual tento me lançar é o da compreensão dos processos de construção dos sujeitos sob o foco das identidades sexuais, da sexualidade. A construção moderna da Pessoa dependeu da emergência da sexualidade como nova instância de verdade do sujeito, processo interpretado por Duarte (2004) como “desentranhamento”. Fundamentalmente, esta atitude de distanciamento faz com que possamos analisar os processos creditados a esta esfera da experiência como característicos e produtores dos sujeitos sociais, ou seja, retirando o caráter universal da sexualidade é possível entender como nos fazemos enquanto pessoas no processo de construção dessas experiências.

Também de um ponto de vista mais amplo, este empreendimento parte de uma compreensão particular do que deva ser o conhecimento a respeito das experiências humanas. Concordo com Elizabeth Grosz (2000) quando ela propõe que dualismos como mente/corpo sejam repensados. Recuperando a construção do campo analítico científico moderno essa autora definiu as produções teóricas feministas a partir de uma divisão entre perspectivas dualistas e monistas³. Basicamente essa divisão trata da compreensão seccionada ou não da experiência humana, sendo que, para uma perspectiva dualista, existiria a separação entre mente/corpo, ideias/realidade enquanto a partir do ponto de vista monista seria preciso compreender a propriedade indivisível da experiência. Do ponto de vista da construção dos corpos e identidades, deslocar o dualismo mente/corpo significa deslocar também aquele existente entre essência e construção social. Trata-se de compreender o corpo ou as identidades sexuais não como pontos de partida ou chegada das experiências, mas sim como processos. Somente com a compreensão de que não há “corpo” nem “identidade”, mas somente corpos e identidades, ou seja, não sendo possível compreendê-los enquanto entidades em si mesmos, mas somente enquanto relações, contextos e processos, será possível entender as contribuições que um estudo “dos corpos” ou “das identidades” pode trazer:

[...] é necessário avançar algum tipo de entendimento de uma subjetividade corporificada, de uma corporalidade psíquica. Precisamos de uma análise que recuse o reducionismo, resista ao dualismo e mantenha suspeição do holismo e da unidade implícita no monismo [...]. Os limites estreitos que nossa cultura impôs às maneiras de pensar a nossa materialidade implicam em que concepções inteiramente novas de corporalidade [...] precisam ser desenvolvidas, noções que vejam a materialidade humana como continuidade da matéria orgânica e inorgânica, mas também diferente de outras formas de matéria, que vejam a materialidade animada e a materialidade da linguagem numa interação, que tornem possível um materialismo além do fisicalismo [...]. (GROSZ, 2000, p.82)

²É importante dizer que minha dissertação e este artigo são baseados em etnografia realizada em Escolas de Samba cariocas.

³A divisão da autora nessas duas categorias obedece a fundamentos filosóficos de interpretação da experiência humana e especialmente do corpo. Decorrentes de Platão e Descartes, as noções dualistas enfatizam a separação entre mente/corpo enquanto as ideias decorrentes da tradição aportada por ela na filosofia de Espinosa compreendem o corpo como processo e tendo seus significados conferidos contextualmente.

Minha intenção é que esta reflexão traga discussões sobre os modos como as corporalidades e as identidades homossexuais são construídas em baterias de escolas de samba procurando ressaltar os marcadores que importam nesses processos. Ou seja, quero demonstrar que diferenças são relevantes para que os sujeitos *se façam/ sejam feitos* homossexuais nesses universos.

Quando iniciei a pesquisa em baterias já acumulava convivência entre ritmistas de escolas de samba, pois eu mesmo fazia parte de algumas baterias cariocas como ritmista de tamborim. Isso certamente enviou meu acesso a certos tipos de dados, situações e pessoas, mas também permitiu que eu participasse nesses universos a partir de uma posição especial. O tema da homossexualidade masculina surgiu mais concretamente para investigação quando, após iniciar um namoro com outro rapaz, fui a uma festa de amigos ritmistas da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro na quadra da escola. Ao beijá-lo na presença de muitos ritmistas estranhei a reação da maioria deles. Eu sabia que havia homossexuais nas baterias, tanto na Beija-Flor, quanto no Salgueiro ou em qualquer outra escola que havia frequentado até aquele momento. Lembro-me de não ter entendido a reação de alguns amigos que, chorando, diziam não acreditar que eu poderia ter beijado “outro homem”. Perguntei a alguns se não havia outros homossexuais na bateria e, recebendo respostas afirmativas, ouvi que, no entanto, eu era “uma surpresa”. Percebi depois que eu só poderia “ser uma surpresa” se alguma peça não se encaixasse, se algo não fizesse sentido.

Este desencaixe produtivo pode ser encarado como derivado de uma divergência entre o que era visto como um “homossexual típico” naquele contexto e a imagem que cultivavam a meu respeito. É preciso, no entanto, encarar o problema que o enunciado “homossexual típico” evoca. As identidades sexuais são, por certo, compartilhadas em algumas medidas e níveis, mas também são plurais, particulares, conjunturais e abertas. Isto significa dizer que a construção das identidades sexuais é permanente, relacional e, portanto, contextual. Mais do que isso, as identidades vêm sendo pensadas cada vez mais dentro da antropologia como afirmações de resposta política a determinadas conjunturas, articuladas a outras identidades em jogo (SIMÕES, 2004). Sendo assim, é preciso entender as possibilidades de “homossexualidades” e os jogos que, em cada contexto, constroem as identidades.

Para Judith Butler as identidades sexuais são relações coerentes entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Essas identidades seriam efeitos de práticas reguladoras (heterossexualidade compulsória). Sendo assim, o gênero enquanto matriz cultural exige que certas práticas, desejos e sexos não sejam possíveis, pois a inadequação entre termos do sistema gera impossibilidades lógicas e práticas de ajuste. De um ponto de vista cultural essa impossibilidade decorreria, portanto, do desencontro. Mas não só, pois do ponto de vista das relações de poder não há anterioridade ou exterioridade da sexualidade, ela seria formulada constantemente por e nessas práticas regulatórias que conectam sexo, gênero, desejo e prática sexual. Ou seja, esses “desajustes” seriam também, além de logicamente impossíveis, politicamente impraticáveis. “Gênero”, para Butler, aparece então como esse conjunto lógico e prático que conecta diversas instâncias e níveis da experiência que só é possível porque encenado e reforçado correntemente. A adequação produzida diariamente desde as “primeiras socializações” humanas é o trabalho de estabilização dessa matriz, do “gênero”:

Gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis

em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a ‘expressão’ ou ‘efeito’ de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. (BUTLER, 2003, p. 38).

Justamente porque é reforçada constantemente e produzida pela conexão, a matriz está sempre aberta a questionamentos práticos e lógicos. É nesse sentido que a homossexualidade é vista por ela como possibilidade performática transgressora do ponto de vista culturalmente hegemônico. A inteligibilidade não pode ser compreendida, no entanto, como fechada, pois além de ser passível de contestação lógica/prática, ela é relacional, ou seja, dependerá sempre da adequação de arranjos e categorias variáveis. Para Butler, à margem da matriz inteligível estão “possibilidades impossíveis” (“sujeitos abjetos”) que iluminam as zonas da normatividade. Isto não significa, no entanto, que outras matrizes não sejam produzidas. Ao contrário, para ela, é no movimento e mudança da abjeção que podemos encontrar aspectos interessantes para a análise da normatividade (hegemônica-heterossexual ou não). Nessas “outras matrizes” a coerência será dada pelo arranjo de diferentes elementos, o que significa dizer que dentro de universos “homossexuais” haverá a produção de outras impossibilidades lógicas e a inteligibilidade se dará a partir da coerência de outros elementos. Essas outras subjetividades construirão suas inteligibilidades a partir da relação entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais na repetição estilizada de práticas corporais que gerem efeitos de materialização. Nesse sentido, diversas pesquisas recentes apontam para os deslocamentos e para produções de possibilidades particulares de inteligibilidade entre homossexuais em contextos urbanos⁴.

Minha análise não se centrará na construção das abjeções formuladas a partir da identidade sexual homossexual nesses contextos, mas tratará de perceber os marcadores sociais de diferença que importam para a construção discursiva dos sujeitos (enquanto homossexuais). Veremos como a homossexualidade pode ser erigida inteligivelmente a partir de parâmetros variáveis e como os diferentes contextos em uma bateria são pensados como produtores de percepções/ experiências sobre ela. A proposta desse artigo abarca, de certa forma, a consideração desses processos de produção de matrizes de inteligibilidade, mas, mais do que isso, é tarefa também perceber a interação de diversos marcadores na produção das identidades sexuais enquanto inteligíveis. Na esteira de recentes estudos antropológicos sobre as construções das diversas identidades sexuais, pretendo chamar a atenção para as *diferenças* que nestes universos são produtivas nos processos de construção das identidades homossexuais. Como aponta Braz (2009), recuperando premissas importantes do pensamento de inspiração antropológico-feminista, é preciso pensar a diferença como categoria analítica, ou seja, faz-se cada vez mais produtivo entender quais diferenças são importantes para a produção das subjetividades em cada contexto.

Uma série de recentes desenvolvimentos investigativos antropológicos tem gerado um largo e proveitoso material sobre as fronteiras entre o desejável e o indesejável para homossexuais em variados ambientes sociais. Pesquisas a respeito do chamado mercado das trocas eróticas são especialmente produtivas em fornecer matérias sobre esses “novos abjetos” criados a partir dessas inteligibilidades

⁴Trabalhos como Simões (2004); Lopes (2011); Braz (2007); Facchini (2009).

homossexuais⁵. Apesar da necessidade sempre inesgotável de se debruçar sobre essas investigações, o foco deste artigo está voltado para as diferentes formas como a homossexualidade masculina é construída nas baterias e para a compreensão dos elementos que fazem com que essas identidades sejam diferencialmente erigidas.

Em primeiro lugar chamarei a atenção para a construção particular das identidades em baterias de escolas de samba, um processo que relaciona corpos e instrumentos musicais. A partir desse movimento farei considerações a respeito das construções possíveis de identidades homossexuais nesses universos procurando entender que diferenças importam nos modos como os sujeitos constroem suas inteligibilidades. Veremos que a noção de que o ambiente das baterias é “machista” ou “conservador” implica numa construção específica da homossexualidade ao passo que a ideia de que alguns instrumentos são tocados por pessoas mais “liberais” mobiliza outras vias possíveis de construção da homossexualidade.

IDENTIDADE E INSTRUMENTOS MUSICAIS

As frases de abertura deste artigo trazem em si o ponto que pretendo explorar: a ligação entre a construção das identidades e os instrumentos musicais na produção da experiência e identidade homossexual masculina nas baterias. Fundamentalmente, há que se levar a sério a construção das identidades sexuais como performances e conjuntos relacionais. Isto inclui também a percepção de que os corpos imbricados nesse processo são sempre formados em “se fazer”, ou seja, estão sempre em construção e relação. É justamente porque estão em constante processo de relacionalidade produtiva que incluem uma gama variada de objetos e corpos geralmente pensados como “outros”. Dito de outra forma, precisamos entender o papel que os instrumentos têm na fabricação constante dos sujeitos e corpos nesses universos.

A bateria de uma escola de samba é um conjunto musical formado por diversos instrumentos. Há variações quanto aos tipos de instrumentos que as compõem, mas todas elas são formadas por surdos, caixas, tamborins, repiques e chocalhos. Algumas podem ainda conter agogôs, cuícas, frigideiras, timbales, liras, pandeiros, taróis, atabaques e outros. Todos os instrumentos, no entanto, devem ser de percussão; não são permitidos aqueles de cordas e sopro⁶. O número de ritmistas também varia de acordo com cada agremiação, mas há um mínimo estipulado pelo regulamento da Liga Independente das Escolas de Samba⁷ de duzentas pessoas.

Os instrumentos musicais são divididos em alas. Sendo assim, há a ala dos chocalhos, dos tamborins, das cuícas e por aí adiante. Os únicos instrumentos que não são agrupados em alas específicas são aqueles da parte chamada de “cozinha” (formada pelos surdos, repiques e caixas). Na parte da frente do conjunto ficam aqueles instrumentos ditos “leves” geralmente seguindo esta ordem: cuícas, agogôs, chocalhos e tamborins. O restante da bateria é formado pela “cozinha” composta pelos instrumentos

⁵França (2012), Oliveira (2009) Braz (2009), Facchini (2009) e Simões (2004).

⁶Os apitos dos diretores de bateria são permitidos e os instrumentos de corda (cavaquinho, violão e etc) podem vir conectados ao carro de som da escola, mas não na bateria.

⁷A LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba) foi fundada em 1984 por presidentes das agremiações. O regulamento para o desfile está em: <http://liesa.globo.com/2013/por/03-carnaval13/regulamento/regulamento.htm> (Acesso em 15/01/2013).

vistos como “pesados”⁸. Em geral cada ala tem um diretor responsável, como a dos tamborins e chocalhos. Algumas não têm diretor (como a das cuícas) e outras têm vários (como a cozinha). Essa diferença se deve principalmente à quantidade de instrumentos que cada ala possui.

Uma das primeiras e talvez mais essenciais formas de classificação das pessoas nesses ambientes é a relação entre elas e o instrumento que tocam no conjunto musical. Esse modo de interação no qual o instrumento é importante para a construção de si extrapola os limites de uma bateria e funciona também quando um ritmista se apresenta a outro de outra escola. Mais do que isso, muito frequentemente a pessoa “vira” o instrumento. O uso de expressões como “sou tamborim da Estácio”, “sou agogô da Portela” e outras inúmeras variações é muito comum entre integrantes de bateria. Levando a sério o que dizem os ritmistas sobre si mesmos é possível entender o papel que os instrumentos parecem ter na construção desses sujeitos. Mais ainda, a aparente “confusão” entre instrumento e corpo/identidade/sujeito demonstrada nas expressões acima chama nossa atenção para o modo relacional e contextual de construção dos corpos.

A proposta de pensar corpos e objetos em relação para compreensão das corporalidades não é recente. De certo modo ela deriva de uma série de desenvolvimentos dos quais Foucault, Butler e Strathern fazem parte. Esses percursos foram brevemente analisados e sistematizados por Elizabeth Grosz. Ao se colocar frente ao que chama de “ruínas circulares do debate contemporâneo”, Butler (2003) tece críticas às discussões em torno de questões de gênero ressaltando problemas na ideia de construção sobre a qual, segundo ela, o gênero era entendido:

Em algumas explicações, a ideia de que o gênero é construído sugere certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. [...] Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino. (BUTLER, 2003, p.26).

A noção de performance é crucial porque, ao pensar gênero como ato e fabricação performáticos, Butler abre espaço para as relações que estabelecemos com corpos entre si e com corpos e outros objetos (justamente formando corporalidades nas quais não se pode separar analiticamente o corpo do objeto). Fazer-se mulher e fazer-se homem, no sentido da atenção dada por Butler, passa a incorporar (literalmente) outros corpos, relações, e conexões.

O caso de Herculine Barbin (“hermafrodita” do séc. XIX) analisado por Foucault e retomado por ela é interessante para perceber como o olhar da autora enfatiza precisamente a construção do corpo ajustado ou desajustado ligada às relações que o conformam. Isto é, aquele corpo não era um efeito material do gênero e sim uma construção relacional permanente, inteligível e ininteligível de acordo com as relações com as quais se estabelecia. Sendo assim, os próprios corpos não seriam mais vistos como matérias pré-existentes à construção cultural.

Outra proposta possível para pensar uma mudança no estatuto da materialidade nos estudos de gênero é a de Marilyn Strathern presente em *O Gênero da Dádiva* (1988). A autora leva em conta o

⁸A divisão entre “leves” e “pesados” é relacionada aos tipos de sons emitidos pelos instrumentos. Aqueles ditos “leves” são agudos enquanto os graves são chamados de “pesados”.

feminismo e a etnografia melanésia como campos nos quais se coloca para construir seu experimento que, de uma maneira geral, é produzido nesse encontro entre contextos para ressaltar diferenças. Ela nos oferece um panorama a partir do qual o gênero pode ser pensado enquanto *relação*. Sobre este plano, poderíamos dizer que *O Gênero da Dádiva* e *Problemas de Gênero* parecem estar em concordância porque, em ambos, as autoras apontam para a construção dos gêneros como permanente, atualizada, contextual e, portanto, relacional

A atenção ao circuito de dádivas nesse empreendimento não é fortuita, pois canaliza a compreensão de que corpos, gêneros, objetos e pessoas são construídos em relação uns com os outros. O ganho teórico e prático neste sentido é grande, pois diferentes ações e agentes são incluídos nesse processo e o gênero pode ser entendido de maneira irrestrita. Um bom exemplo do uso desse referencial analítico é o da construção das masculinidades e feminilidades no circuito da dádiva dos porcos entre os melanésios. Resumidamente, os porcos na troca são possibilidades de construção da masculinidade (porcos trocados por homens “fazem homens” “mais homens”) e da feminilidade (porcos são criados por mulheres e quanto mais bem criados “fazem mulheres” “mais mulheres”). Este exemplo demonstra como os circuitos, gêneros, corpos e pessoas são compreendidos por ela como construções relacionais e contextuais. Como não dizer, neste contexto, que, de certo modo, porcos criados *são* os corpos femininos e porcos trocados *são* os corpos masculinos? E mais, como não entender a dádiva como um processo de construção de gênero, ou ainda, como não alargar nossa compreensão de gênero para terrenos impensados? Ela diria, acredito, que não só a dádiva é gênero, mas toda dimensão da nossa experiência é também de gênero. Um dos problemas de gênero (e aqui acredito que Butler e Strathern estariam em pleno acordo) e uma das suas fascinantes qualidades é que, portanto, ele não está aqui ou acolá, impresso em sujeitos (como nas mulheres de Beauvoir que não nascem, mas *se tornam*), mas é um complexo relacional em constante construção (e conseqüentemente em permanente risco).

Mas, não só autoras como Butler e Strathern levaram a cabo a proposta analítica de compreensão conjuntural e relacional das corporalidades. Um exemplo desses desenvolvimentos pode ser encontrado através de Anne Fausto-Sterling em *Dualismos em Duelo* (2001). Neste artigo ela percorre a construção de pares de conceitos fundamentais como sexo/gênero e real/construído para demonstrar como os discursos sobre as materialidades *conformam* corpos. A controvérsia em torno da atleta espanhola Maria Patiño durante as olimpíadas de 1988 é usada como trampolim para tecer considerações a respeito desse processo contínuo de construção do corpo material. O exame das células da atleta que “revelaram” sua masculinidade cromossômica impõe àquele tempo uma questão: o que Maria era “de verdade”, homem ou mulher? A concorrência dos discursos em torno do sexo da atleta permite que a autora examine com cuidado as diversas ordens de relações que compunham aquele corpo. Sendo assim, corpo feminino ou masculino de Patiño não poderia ser analisado separadamente das células, dos cromossomos ou de sua performance, todas eram ordens possíveis de materialidades que estavam em disputa para construir a veracidade dele.

Outro exemplo produtivo de como diversas ordens de materialidades são usadas nas construções dos corpos e gêneros pode ser visto na etnografia de Maria Elvira Díaz-Benítez em *Nas Redes do Sexo* (2010). Ela propõe que a pornografia seja compreendida como produtora de “hipergêneros” sugerindo que através de uma estética do espetacular, o pornô seria construído a partir da combinação entre *exagero* e *realismo*. A autora ressalta, por exemplo, como na preparação de uma filmagem, alguns elementos são fundamentais para a construção dos hipergêneros em cena. No caso feminino fica evidente a utilização

de outras materialidades nesse processo de filmagem. O uso de sapatos de saltos altos, meias-calças e unhas longas contribuem para a transformação da atriz na personagem e para a construção em cena da mulher “hiperfeminina”. A partir do olhar atento de Díaz-Benítez, como não compreender que nestes processos os objetos *são* os corpos? Além disso, ordens diferentes de matérias e corpos constroem os gêneros em cenas pornô. A autora não só chama a atenção para os objetos usados para fazer corpos hiperfemininos e hipermasculinos, mas também ressalta a importância de se perceber os tipos de matérias e/ou substâncias que *fazem* gênero⁹.

Muitas outras etnografias dão conta ou lidam de alguma forma com a constituição relacional e conjuntural das corporalidades nos mais variados contextos¹⁰. O importante é perceber como nas baterias de escolas de samba os sujeitos são constituídos no que se refere às suas identidades sexuais a partir também (mas não só) de seus corpos e como estas corporalidades se relacionam com os objetos, matérias e outros corpos em ação. Para isso é fundamental que se compreenda os corpos e as identidades como processos relacionais e não como entes anteriores ou posteriores à própria constituição do sujeito. Veremos como essa construção relacional dos sujeitos e instrumentos é fundamental para a compreensão que eles próprios cultivam a respeito dos contextos de interação nos quais se inserem. Ou seja, uma importante diferença entre os sujeitos nesses contextos está atrelada aos instrumentos musicais e estas diferenças são evocadas nas construções de diferentes homossexualidades.

CORPOS, IDENTIDADE SEXUAL E INSTRUMENTOS

A maioria no chocalho é gay... é um instrumento muito feminino. [...] Pra você tocar o chocalho tem aquele movimento de desmunhecar que é, assim, o movimento da punheta. É isso. Tem coisas que são subliminares. Muitas pessoas não vão falar isso, mas no inconsciente é verdade. (Mateus, ritmista de chocalho).

Partindo da compreensão de que as corporalidades são conformadas contextualmente incluindo os instrumentos musicais nesses universos é preciso entender agora como esses corpos-relações-instrumentos se relacionam com as identidades sexuais e, mais especificamente com a homossexualidade masculina. Como dito acima, as identidades sexuais “alternativas” ou “ininteligíveis” do ponto de vista hegemônico são construídas delineando outros limites internos de inteligibilidade. Parâmetros próprios e valores quanto ao que é desejável ou não, são erigidos e reforçados para conferir lógica e prática a essas identidades. Levando em conta a construção das subjetividades a partir das relações entre sexo, gênero,

⁹Há uma primorosa observação quanto ao caráter feminilizante do sêmen masculino na pornografia. Os corpos sobre os quais recai ou é depositado o sêmen são feminilizados. E na pornografia brasileira estudada pela antropóloga, estes corpos femininos são invariavelmente os receptores sexuais (sejam eles mulheres, homens homossexuais, travestis ou quaisquer outros).

¹⁰Piscitelli (2007), por exemplo, enfatiza os deslocamentos espaciais e de sentido daqueles corpos que os reinserem noutros campos relacionais nos quais outras corporalidades são construídas. O aparato imagético cultural das nacionalidades faz parte da composição daqueles corpos e, neste sentido, os corpos das brasileiras só podem ser entendidos na sua composição relacional, ou seja, junto com os corpos das africanas, das outras latino-americanas e etc.; Ver em Kulick (2008) também como o corpo travesti era construído nesse processo contextual e performático no qual estavam inseridos objetos (como o silicone, e os hormônios) e relações (com os homens, com mulheres “de verdade” e com outras travestis).

desejo e prática sexual, como seria a combinação desses marcadores nesses ambientes? Ou ainda, como “se constrói” a homossexualidade masculina em baterias de escola de samba?

O primeiro fator para o qual poderíamos chamar atenção é a intrínseca relação entre identidade sexual e instrumento musical. A fala de Mateus citada acima aponta para o caráter visto como inseparável (e aqui o estatuto do “subliminar”/“inconsciente” evocado por ele reforça esta ideia) da relação entre a homossexualidade e o chocalho. Essa relação é percebida como construída a partir da ideia de corporalidade. O corpo do homossexual é, então, predominantemente percebido pelos integrantes de baterias como “mais adequado” ao movimento visto como necessário para a performance do instrumento chocalho. Sendo assim, seria produzida uma relação coerente entre identidade sexual, corpo e desejo.

O corpo dos sujeitos percebidos entre os ritmistas de chocalho como homossexuais masculinos é colocado na sentença de Mateus como propício ao instrumento visto como feminino e, portanto, em relação com o corpo feminino. Fundamentalmente, a produção das corporalidades masculinas em baterias está vinculada a um status “superior”, à “força” e “virilidade”. Os instrumentos de timbre grave (chamados de “pesados”) são vistos como essencialmente masculinos, e relacionados à força que requerem para ser tocados e à importância que têm no conjunto musical. A fabricação dos corpos dos homens “de verdade” está relacionada à força vista como necessária para desempenhar as performances musicais dos instrumentos. Dizer que um homem “de verdade” não “pega num chocalho”, como fez Leandro, é demonstrar a conexão entre masculinidade/virilidade e determinados instrumentos.

Os corpos femininos, por sua vez, são construídos de maneira geral pelos ritmistas como frágeis e fracos ou menos habilidosos e por isso menos confiáveis para realizar o desempenho dos instrumentos tidos como mais importantes¹¹. Respostas como as de Renatinho (19 anos, ritmista de surdo) evidenciam essa compreensão do corpo feminino como frágil: “O repique é até mais leve, mas tem que ter muito mais resistência... você toca o tempo inteiro. No chocalho elas param. Chocalho é leve, por isso elas tocam”. A percepção de que o corpo feminino seja menos habilidoso ou mais frágil se relaciona com os diferentes status dos instrumentos musicais, pois, como diz Renato (ritmista de chocalho): “É um instrumento pouco valorizado. [...] Então, é aquela coisa, o que eu tenho para você, minha filha, é isso aqui, entendeu? O espaço que eu te dou dentro da bateria é esse aqui, é o chocalho”. Portanto, as corporalidades masculinas e femininas estão também relacionadas a diferenças de importância percebidas entre os instrumentos do conjunto da bateria. Sendo assim, as identidades sexuais são erigidas relacionando corporalidades e hierarquias.

Muito embora alguns instrumentos sejam vistos como marcados/marcadores de gênero, ou seja, envolvidos diretamente na construção das corporalidades e identidades de gênero, nem todos se prestam a esse papel. O tamborim, por exemplo, em geral é visto como um ‘instrumento democrático’, como disse Fernando, ele “[...] é a democracia da bateria” e, portanto, não é visto como portador dessa possibilidade de agência de gênero. Continuando suas considerações sobre a ala de tamborins, Fernando diz: “Tamborim se entra um viado ninguém vai falar nada, se entra um homem ninguém vai falar nada.

¹¹É importante ressaltar que nem todos os integrantes de baterias formulam os processos de construções corporais nesses termos. Em primeiro lugar, a ideia de que corpos são constantemente produzidos não é dita mas fortemente praticada. Em segundo lugar, diferentes sujeitos podem ter perspectivas divergentes em relação a construção dos “corpos femininos” como frágeis e menos adequados à performance dos instrumentos percebidos como mais importantes. Esta é uma leitura abrangente compartilhada com maiores ou menores tensões pelo conjunto dos ritmistas, uma “visão geral”, por assim dizer. Rapazes que se diziam homossexuais ritmistas de chocalho, por exemplo, podem positivar essa “fragilidade” e “menor importância” do chocalho em termos de uma invisibilidade desejável.

No chocalho se entra um homem já vai falar que é viado”. Outros instrumentos, como a cuíca e o agogô também são pensados como ‘neutros’ nesses processos. Essa percepção por parte dos homossexuais com os quais manteve contato demonstra a relação entre instrumentos musicais e visões de mundo mais ou menos “conservadoras”, relação esta que baliza as construções contextuais das identidades homossexuais nesses universos.

Os corpos ininteligíveis ou indesejáveis do ponto de vista hegemônico são construídos em relação com os chocalhos como frágeis, pouco hábeis e menos importantes¹². Essa menor habilidade é percebida pelos homossexuais como um fator positivo desse corpo-status inferior. Para eles, esse lugar hierárquico inferior do chocalho é encarado como positivo, pois ali passariam despercebidos, seriam “invisíveis” e não se arriscariam num meio percebido como “machista”, “conservador” e “homofóbico”. Mateus exemplifica este ponto de vista:

A pessoa que é gay quer entrar na bateria, mas não quer deixar de ser gay, ele não vai deixar de ser gay. Mas ela vai entrar como que numa parede, se for pra ser invisível ela vai ser. Isso porque ela não quer sofrer nenhum tipo de preconceito ali. Imagina você sendo chamado à atenção na frente de todo mundo igual acontece em muitos instrumentos. Como na caixa, se você errar, imagina o Nelson falando ‘ô, viado... porra!’. Imagina! (Mateus, ritmista de chocalho).

O fato de tocarem um instrumento visto como menos importante é percebido como positivo por garantir que não sejam hostilizados nas baterias. Esse lugar do corpo feminino frágil e menos importante é visto como possibilidade lógica e política para o corpo homossexual. Ao perguntar sobre os motivos que levaram cada um a tocar chocalhos em escolas de samba ouvi respostas diferentes, mas todos enfatizavam a existência desse ambiente mais favorável à presença de homossexuais. Sendo assim, é possível dizer que o processo de construção desses corpos os conecta em alguns sentidos. Os corpos-instrumentos mais valorizados são os dos homens vistos como viris e fortes enquanto os corpos-instrumentos menos desejáveis são elaborados em termos de fragilidade e inferioridade. A interpretação desses homossexuais sobre o ambiente das baterias enfatiza a relação entre os homossexuais masculinos e as mulheres.

A relação entre homossexualidade masculina e gênero feminino é recorrente entre os ritmistas tanto no convívio em baterias quanto a partir de respostas em entrevistas. Explorada por Peter Fry a partir de pesquisas realizadas entre as décadas de 1970 e 1980 ela é partícipe do que cuidadosamente foi caracterizado pelo autor como um modelo hierárquico de concepção da homossexualidade masculina no Brasil. Fry (1982) defende a coexistência de dois modelos, um chamado de hierárquico e outro de igualitário nos modos de perceber as identidades sexuais no país. O primeiro deles enfatiza a hierarquia na medida em que reproduz (em transformação) a diferença de gêneros existente nas relações heterossexuais e o segundo prioriza a igualdade concebendo a relação entre semelhantes em detrimento da

¹²Há que se chamar a atenção para a especificidade do ponto ao qual me dedico. Outras corporalidades não construídas necessariamente sobre a linguagem de gênero também são percebidas como frágeis ou menos capazes de tocar os instrumentos mais valorizados. A ala de cuícas, por exemplo, é constituída geralmente por ritmistas de idade mais avançada e é vista como “A velha-guarda da bateria”, como explica Mateus. É possível focalizar então marcadores geracionais de diferença na construção dos corpos em baterias.

relação entre diferentes. Dessa forma, no modelo hierárquico permaneceria a distinção entre ativos e passivos e gêneros masculino e feminino (sendo o “homem” ou “bofe” o ativo/masculino e a “bicha” o passivo/ feminino) e no modelo igualitário os “entendidos” desempenhariam papéis ativos e passivos e gêneros masculino e feminino.

A existência e pertinência desses dois tipos podem ser experimentadas no convívio com homossexuais de uma bateria de escola de samba. A distinção feita entre “homens” e “bichas” é altamente produtiva nesse universo, mas não sem ressalvas. Tal como Fry postulou em relação ao que chama de “mundo masculino de Belém”, há uma divisão em duas categorias: os que “dão” e os que “comem”. Em seu artigo sobre homossexualidade e cultos afro-brasileiros, o antropólogo explora o modelo de homossexualidade masculina compartilhado pelos atores daqueles cenários sociais. A passividade no ato sexual dividiria aqueles que dão daqueles que comem e marca a diferença entre bichas e homens. Como enfatiza em outro artigo na mesma coletânea: “Nesse sistema, os machos [...] são concebidos como pertencendo a duas categorias fundamentais, ‘homens’ e ‘bichas’. [...] Enquanto o ‘homem’ deveria se comportar de uma maneira ‘masculina’, a ‘bicha’ tende a reproduzir comportamentos geralmente associados ao papel de gênero (*gender role*) feminino. No ato sexual o ‘homem’ penetra enquanto a ‘bicha’ é penetrada” (p. 90)¹³.

É importante perceber, no entanto, que a modelização não descarta a captura e compreensão da pluralidade. Carrara & Simões (2007), Braz (2009) e Fachinni (2009) chamam a atenção para a preocupação constante em estudos pioneiros como os de Fry e Carmen Dora Guimarães em perceber a coexistência e disputa de vários sistemas de classificação sobre a homossexualidade no país. A percepção de que diversos marcadores de diferença estariam imbricados nos processos de construção das identidades sexuais está afinada aos desenvolvimentos posteriores a respeito de uma abordagem integrada para a compreensão desses processos. Sendo assim, a existência e ativação desses modelos de homossexualidade podem ser vistas como contextuais e relacionais e, neste sentido, faz-se necessário pensar como as conexões entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais são enredadas a partir de quais parâmetros e construindo quais sujeitos desejáveis ou não em cada contexto relacional. O que, ao invés de reduzir os campos de visão e análise os alargam.

A compreensão de que o universo das baterias de escola de samba é “machista” ou “conservador” parece balizar as perspectivas/expectativas a respeito da homossexualidade masculina que são acionadas pelos sujeitos. A visão compartilhada de que nesses universos a diferença entre os gêneros é percebida majoritariamente de forma hierarquizada pelos integrantes de bateria é um argumento dos ritmistas homossexuais para, em determinados contextos, constituírem suas identidades sexuais em relação de identificação positiva ao que é visto como “universo feminino”. Ou seja, um importante marcador das diferenças entre modos de construir e vivenciar a homossexualidade em baterias parece estar relacionado à percepção de que esses ambientes são “conservadores”.

¹³Leandro de Oliveira traz situações relacionáveis às propostas de Fry para a compreensão da homossexualidade no Brasil. Estudando as interações em uma casa noturna da periferia da cidade do Rio, Oliveira chama a atenção para um conjunto de “discursos e práticas regulatórias” do jogo erótico nesses contextos e conclui que: “Do ponto de vista da análise, os sujeitos que participam no mercado erótico não antecedem a troca, mas são constituídos pela troca [...]”. (op. cit. p.142). Ou seja, tanto “homens de verdade” quanto “bichas” são feitos nas interações daquele ambiente levando em consideração uma série de fatores (vestimentas, gestuais, vocabulários e outros). Os sujeitos são, assim, concretizados e atualizados a todo o tempo nas interações. O diagnóstico de Oliveira a respeito da existência de uma prescrição regulatória que valoriza o intercuro entre sujeitos de gêneros contrastantes vai de encontro à proposta de Fry para a compreensão da homossexualidade a partir do sistema hierárquico.

Sendo assim, a percepção de que as baterias de escolas de samba são ambientes machistas parece evocar modos específicos de construção da identidade homossexual. Essa percepção de “machismo” mais generalizado decorre, para eles, do fato de as mulheres serem encontradas quase exclusivamente num único instrumento (que, por sua vez, é visto como o “menos importante” do conjunto musical). Mas esta perspectiva mais ‘sistemática’ e ‘modelar’ (que de certa forma pode dar a ideia de que as mulheres e os homossexuais “existam” naquelas posições) não existe sem a percepção de que os próprios corpos femininos são feitos em relação aos instrumentos musicais elaborando conexões entre corpos, desejos, práticas, gêneros e hierarquias. Os corpos masculinos são feitos fortes, ativos e tocadores de determinados instrumentos enquanto corpos femininos são feitos frágeis, passivos e tocadores de chocalhos. Dito de outra forma, não é somente a percepção de que as mulheres tocam um instrumento visto como menos importante que ‘leva’ os homossexuais à sua companhia, mas é a própria construção de corpos mais masculinos e mais femininos, inteligíveis ou não que está imbricada aos instrumentos e às relações que estabelecem. A construção do gênero feminino de forma hierarquizada em relação ao masculino incluindo os instrumentos musicais como fundamentais na construção dessas corporalidades “mais fortes”, “mais responsáveis” e “mais adequadas” é acionada como motivo prevalecente para que os homossexuais ocupem os mesmos espaços que as mulheres. Os status variados dos instrumentos são relacionados ao que muitos formulam como uma “invisibilidade” do chocalho, propícia à presença homossexual.

Não sem razão, no entanto, essa constante performance geradora de efeitos de substância (entendidos aqui como os corpos humanos) é aberta à permanente ruptura ou ressignificação. Os desenvolvimentos mais recentes de estudos a respeito das identidades sexuais (hegemônicas ou não) trazem o anseio e a necessidade de se compreender cada vez mais acuradamente os diferentes marcadores envolvidos na produção das inteligibilidades. Já neste sentido as propostas de Fry e Guimarães chamavam a atenção para a pluralidade de concepções e experiências homossexuais no país ressaltando a importância dos contextos relacionais (ou seja, de marcadores de diferença como classe, raça/cor e geração, por exemplo) para a compreensão dos modelos acionados.

Os universos das baterias de escolas de samba são particularmente férteis nesse sentido por serem constituídos por uma grande pluralidade de sujeitos sociais. É fundamentalmente o modo como os sujeitos entendem as situações nas quais interagem que fará com que construam a realidade à sua volta. De acordo com Fry, o surgimento do modelo igualitário de homossexualidade “está relacionado com toda uma transformação social das classes médias e altas das grandes metrópoles do país” (FRY, 1982, p.95) de modo que a compreensão da homossexualidade a partir dessa matriz de inteligibilidade está vinculada a certos ideais e valores de classe e geração. Essa percepção de que este modelo de homossexualidade “reverbera” mais ou menos de acordo com o contexto de interação é encontrada entre os ritmistas. A resposta de Renato, por exemplo, evoca uma elaboração a respeito da conexão entre o que chama de “movimento gay” e a difusão de uma percepção igualitária da homossexualidade.

De uns anos pra cá acho que virou uma coisa natural você sair na rua e ver um casal de homens se beijando, de mão dada. Eu acho que tá tudo ligado. Eu acho que as escolas de samba ficaram mais acessíveis às pessoas pelos meios de comunicação. [...] Os meios de comunicação contribuíram muito para pessoas novas entrarem na

bateria [...] e o movimento gay¹⁴ que cresce na sociedade acompanha essa chegada, entendeu? E aí eles acham seu espaço ali, especialmente no chocalho e no tamborim também porque são instrumentos que não estão muito ligados à comunidade em si, ao morro em si, são instrumentos individuais. Apesar de eu achar que o chocalho é um instrumento mais individualista, acho que o tamborim também é um instrumento que cada um tem o seu, eu posso chegar em qualquer escola e tocar, eu tenho o meu instrumento e não preciso do aval da comunidade. Acho que isso tudo tá relacionado, todos esses movimentos estão relacionados. (Renato, ritmista de chocalho)

Mais do que isso, a fala de Renato revela a compreensão de que certo tipo de homossexualidade (relacionada ao “movimento gay”) seria agora mais visível em baterias de escolas de samba. O que se está a anunciar não é a chegada dos homossexuais às baterias, mas sim a visibilização de certa identidade homossexual – vista como ligada aos desenvolvimentos dos meios de comunicação, à maior “acessibilidade” das escolas de samba a outros segmentos sociais e aos desdobramentos sociais do que caracteriza como “movimento gay”. Certamente este tipo de leitura deve ser analisado levando em consideração a posição do pesquisador, afinal, é tendo em mente os diferentes marcadores e sua interseccionalidade que podemos caracterizar as equações feitas para garantir inteligibilidade às experiências nas interações¹⁵.

A compreensão, por exemplo, de que homossexuais masculinos possam manter relações entre si não está ausente nesses universos, pelo contrário. Há um entendimento compartilhado de que homossexuais também podem ter relacionamentos com outros homossexuais sem produzir desajustes, o que atesta a premissa de que as identidades sexuais sejam construídas inteligível ou ininteligivelmente de acordo com as relações que os sujeitos estabelecem. Pensando exclusivamente sob a lógica do modelo hierárquico seria improvável ou indesejável que bichas se relacionassem, como explica Fry: “[...] as relações sexuais verdadeiramente desviantes de acordo com esse sistema de classificação são as que ocorrem entre pessoas que desempenham o mesmo papel de gênero, isto é, entre uma ‘bicha’ e outra ou entre um ‘homem’ e outro”. (p. 90). Não se trata, no entanto, de pensar as identidades sexuais como modelos estanques variavelmente acionados, mas de compreendê-las como permanentemente em formação e, portanto, tendo suas garantias lógicas relacional e contextualmente estabelecidas.

As diversas piadas contadas entre os ritmistas de chocalho que sugerem desconfiança a respeito da masculinidade dos chamados “homens que fazem” (homens que mantêm relações sexuais com bichas) revelam como as identidades sexuais são contextuais, pois, novamente, pensando sob um modelo rígido de identidade hierárquica a masculinidade dos que desempenham o papel de ativo no intercuro sexual não poderia ser questionada. Ela seria, ao contrário, valorizada. No entanto, o que se deve levar a sério nessas aparentes incongruências é o fato de estar nos chamando atenção para o caráter conjuntural das identidades e dos sujeitos. Como Fry observa, são raras as áreas onde os modelos encontram suas

¹⁴Note-se que o vocabulário usado pelo entrevistado muda ao se referir a esse processo de mudança social caracterizado como “movimento gay”. Termos como “bicha” e “viado” são substituídos por “gay” e “homem”. É possível encarar isso como forma de expressar a consciência de que, ao falar de “igualdade” e “movimento gay”, se quer comunicar outro rol de valores que não aqueles ligados à ideia de “bicha” ou “viado”.

¹⁵É fundamental entender que, naquele contexto, o entrevistado sabia que estava formulando suas respostas a outro ritmista, de tamborim. Sua resposta sobre a homossexualidade “ligada ao movimento gay” deve ser interpretada levando em consideração as construções de identidades (sexuais ou de classe) ligadas a instrumentos musicais.

expressões totais e eles tendem a coexistir podendo “ser invocados situacionalmente pelo mesmo ator social” (op. cit. P.105). Isto significa que apesar de construir conceitualmente modelos sob os quais a homossexualidade seria pensada/vivenciada no contexto nacional, Fry estava preocupado em ressaltar o caráter relacional das identidades. Mais do que isso, ao postular a situacionalidade de acionamento dos valores aportados logicamente num ou noutro modelo ele está, de fato, rompendo com uma percepção analítica estanque das identidades sexuais, pois, como reforçam Carrara e Simões, “o propósito de Fry não pode deixar de ser lido senão nesse contexto de valorização da ambiguidade, de crítica ao essencialismo e de profunda suspeita quanto ao impacto social dos sistemas dualistas de classificação” (CARRARA & SIMÕES, 2007, p. 74).

Outro importante marcador de diferenças nas baterias é o instrumento tocado pelo ritmista, pois, como procurei ressaltar, ele é fundamental nas construções dos sujeitos nesses contextos. A própria percepção de que algumas alas de instrumentos são “mais democráticas” (como a ala de tamborins) e outras mais “fechadas” ou “machistas” (como a chamada “cozinha”) aponta para o caráter situacional das produções das identidades sexuais. Dito de outra forma, as inteligibilidades de suas identidades sexuais são construídas em relação a esses corpos-instrumentos “democráticos” e aos corpos-instrumentos “machistas” e “conservadores”. Quando, por exemplo, um mesmo ritmista de chocalho diz, respondendo à pergunta: “Porque você acha que os homossexuais tocam chocalho?”, que seu instrumento é caracteristicamente feminino por mobilizar movimentos da “punheta” e, num tom de brincadeira, “desconfia” da masculinidade dos “homens que fazem” dizendo: “Mas a gente sabe do que esses caras gostam, não é?” ele está evidenciando esses dois modos de construção das identidades sexuais. Mais do que isso, ao me inserir no comentário sobre o “verdadeiro desejo” dos “homens que fazem” ele está demonstrando como sua identidade pode ser produzida na interação dependendo da leitura desse contexto¹⁶.

Atrelada a diferenças entre instrumentos do conjunto musical existe a formação de outro tipo de fronteira relevante para as interações e formação das identidades homossexuais em baterias. O relato de alguns entrevistados nos chama a atenção para marcadores sociais de diferença de classe na (con) formação nas identidades e corpos nesses contextos. Percepções de que certos instrumentos de “maior responsabilidade” seriam mais ligados à “comunidade”¹⁷ estão conectadas a certas ideias de classe e certos valores. Na fala de Fernando (ritmista de chocalho) é possível entrever a associação feita entre os instrumentos musicais, classes sociais, hierarquias entre os instrumentos e percepções sobre “conservadorismo” e “igualdade”:

A galera que chegou nova, de classe média alta, foi tudo pras peças médias, foi tudo pro chocalho e tamborim. Isso me faz pensar que a questão principal é a responsabilidade. É a tal coisa, o chocalho tem desenho, aí você aprende o desenho e acabou. Então se você memorizar pode aparecer só um dia. Agora a marcação são os caras

¹⁶Referindo-se a um ponto de vista generalizado ele conecta homossexualidade masculina ao “feminino” e ao chocalho, e, referindo-se ao “nosso ponto de vista” – “[...] a gente sabe [...]” –, ele desconecta a homossexualidade masculina do “feminino”, dizendo que os “homens que fazem” são homossexuais como ele (ou como eu).

¹⁷Esse termo é usado nos contextos de escolas de samba para se referir à comunidade original de uma agremiação, geralmente um ou mais bairros de periferia ou (no caso de agremiações vistas como de lugares “mais nobres” da cidade) na referência a um “morro” ou “favela”. É um tipo de coletividade geralmente visto como a “essência” de uma agremiação, as pessoas que “fazem a escola acontecer”.

que desenvolvem as bossas¹⁸, são os caras que estão muito presentes na bateria, entendeu? Não vai ser o mauricinho que vai aparecer lá todos os dias e ficar fazendo bossa. Acho que a questão da responsabilidade pesa mais, tem peças que exigem mais responsabilidade. Marcação principalmente porque é o centro, acontece tudo em volta da marcação. (Fernando, ritmista de chocalho).

Seguindo a explicação de Fernando, é como se os instrumentos ou “peças” vistos como mais importantes tivessem sido guardados sob a tutela daqueles que antes já faziam parte das baterias enquanto a “galera nova” vista como de “classe média alta” foi sendo alocada em instrumentos de “menor responsabilidade” e que exigissem uma presença menos constante dos ritmistas nos ensaios visto que “você aprende o desenho e acabou”, “você pode aparecer só um dia”. Não obstante, a construção das identidades dos sujeitos nesses contextos também se relaciona com as percepções a respeito das classes sociais e dos instrumentos, já que alguns deles são vistos como “de classe média alta” e, portanto, mais relacionados a valores como “igualdade” e “liberdade” ao contrário de alas de instrumentos percebidas como “conservadoras” e “machistas”.

A percepção dos ritmistas de chocalho de que certas identidades homossexuais estão ligadas a ideais de classes sociais corrobora as observações feitas por estudos como os de Fry e Guimarães sobre as diferentes construções de homossexualidades no Brasil. A interpretação de Fernando citada acima chama a atenção para a relação entre percepções de classes sociais e instrumentos nas baterias, segundo a qual certos tipos de instrumentos seriam tocados por indivíduos de determinadas camadas sociais. Como Fry procurou ressaltar, a construção das identidades homossexuais baseadas em valores como “igualdade” está relacionada a processos mais gerais de expansão das classes médias urbanas. Desejo enfatizar aqui a compreensão compartilhada pelos homossexuais ritmistas de chocalho de que certas visões sobre a homossexualidade estão vinculadas a sujeitos-instrumentos-classes específicos. É neste sentido que a ideia de classe também se apresenta como diferença relevante na construção das identidades homossexuais nestes contextos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de tentar dar conta dos processos de construção das identidades sexuais em baterias esse artigo é antes uma proposta de compreendê-los a partir de algumas sugestões. Embarcando na compreensão da identidade como processo pelo qual as multiplicidades são significadas como coerentes e estáveis (BRAH, 2006) é fundamental perceber como essas inteligibilidades são erigidas relacionamente, ou seja, que marcadores são acionados nessas construções contextuais. Estes ritmistas elaboram suas identidades e seus corpos em relação a certos parâmetros. Um deles é a compreensão geral de que

¹⁸“Bossas” ou “paradinhas” são movimentos musicais diferenciados do ritmo comum desenvolvido por uma bateria. Esses movimentos são geralmente considerados as partes mais “inovadoras” nas baterias e há uma grande expectativa geral tanto do público quanto dos ritmistas em torno desses movimentos musicais. O próprio processo de elaboração das bossas é, para os ritmistas, um fator que revela as hierarquias entre os diferentes instrumentos. Nesses processos, por exemplo, chocalhos e cuícas são vistos como coadjuvantes ou pouco importantes ao passo que as “marcações” ou surdos, repiques e caixas são vistos como essenciais.

o ambiente da bateria é “conservador” e, portanto, frente a ele seria preciso estabelecer fronteiras e identificações que construíssem a homossexualidade em proximidade com o gênero feminino e sob a ideia de um corpo frágil, menos habilidoso ou menos forte. Essa relatividade da construção fica evidente quando, entre eles (e, portanto, em relação a outros contextos), estabelecem outras fronteiras e constroem seus corpos-identidades enfatizando a igualdade, no modelo de Fry. Outro elemento que deve ser levado em consideração no processo de “ser” homossexual em baterias está relacionado ao instrumento tocado pelos ritmistas. As identidades são diferencialmente construídas em relação aos corpos-instrumentos com os quais se interage. A ideia de que certos instrumentos são tocados por pessoas de origens sociais diferentes informa o processo de construção das corporalidades. Ou seja, a percepção por parte dos homossexuais de que alguns instrumentos são tocados por pessoas mais “conservadoras” (“de comunidade”) e outros por pessoas mais “liberais” (“de classe média-alta”) é incorporada nos modos como fazem contextualmente seus copos e suas identidades sexuais. Em relação a certas pessoas-instrumentos esses ritmistas *se fazem* homossexuais enfatizando uma proximidade com o gênero feminino (quando, por exemplo, dizem estar se inserindo no contexto geral “conservador” da bateria ou em diálogo com pessoas-instrumentos-classes “machistas”) e frente a outras a homossexualidade é concebida marcando uma distância em relação ao gênero feminino e enfatizando igualdade (quando acreditam se dirigir a pessoas-instrumentos-classes “menos conservadores” e outros homossexuais).

A construção das identidades homossexuais nesses ambientes dependerá, portanto, dos modos como os ritmistas interpretam as relações nas quais estão engajados. Este jogo de diferenças leva em conta considerações sobre classes sociais e valores como “igualdade”/“liberdade” e “conservadorismo”/“machismo” imbricados aos diferentes instrumentos que fazem parte do conjunto. Acredito ser, portanto, possível e rentável compreender a construção das identidades sexuais nesses universos seguindo algumas propostas de caracterização da homossexualidade no Brasil (FRY, 1982 e GUIMARÃES, 2004) aliando a elas perspectivas (tributárias desses estudos anteriores) que revelam a importância de diferentes marcadores de diferença na construção das identidades sexuais (BRAZ, 2007 e 2009; FACCHINI, 2009; FRANÇA, 2012 e SIMOES, 2004)¹⁹. Desejei, no entanto, chamar a atenção também para a importância que os instrumentos musicais têm nesses processos. A construção dos sujeitos ligados aos instrumentos musicais faz com que, nesses contextos, os modos de “ser homossexual” dependam de “com qual” ou “em relação a qual” corpo-sujeito-instrumento esta identidade é erigida.

¹⁹Não sem ressaltar, no entanto, que nem sempre essas experiências homoeróticas podem se configurar em identidades homossexuais. As vivências de “homens que fazem”, por exemplo, podem ser consideradas tanto sinais de uma homossexualidade quanto podem ser vistas como práticas homoeróticas de homens heterossexuais. Quero dizer com isso que nem todas as construções de sujeitos serão formuladas a partir de uma ideia de identidade.

REFERÊNCIAS

- BRAZ, Camilo Albuquerque de. Macho versus Macho: um olhar antropológico sobre práticas homoeróticas entre homens em São Paulo. **Cadernos PAGU**: Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU Universidade Estadual de Campinas, n. 28, p 175-206, 2007.
- _____. Silêncio, Suor e Sexo: subjetividades e diferenças em clubes para homens. In DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira e FIGARI, Carlos Eduardo (Orgs) **Prazeres Dissidentes**. Rio de Janeiro: Gramond, 2009.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. In **Cadernos PAGU**: Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU Universidade Estadual de Campinas, n 26, p 329-376, 2006.
- BUTLER, Judith: **Problemas de Gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CARRARA, Sérgio e SIMÕES, Júlio Assis. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. **Cadernos PAGU**: Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU Universidade Estadual de Campinas, n. 28, p 65-99, 2007.
- DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. **Nas Redes do Sexo**: os bastidores do pornô brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. A Sexualidade nas Ciências Sociais: leitura crítica das convenções. In PISCITELLI, Adriana, GREGORI, Maria Filomena e CARRARA, Sérgio. **Sexualidade e Saberes**: convenções e fronteiras. Rio de Janeiro: Gramond, 2004.
- FACCHINI, Regina. Entrecruzando Diferenças: mulheres e (homo)sexualidades na cidade de São Paulo. In DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira e FIGARI, Carlos Eduardo (Orgs) **Prazeres Dissidentes**. Rio de Janeiro: Gramond, 2009.
- FAUSTO-STERLING, Anne. Dualismos em Duelo. In **Cadernos PAGU**: Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU Universidade Estadual de Campinas, n 17/18: p 9-79, 2001.
- FRANÇA, Isadora Lins. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares**: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- _____. Na Ponta do pé: quando o black, o samba e o GLS se cruzam em São Paulo. In DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira e FIGARI, Carlos Eduardo (Orgs) **Prazeres Dissidentes**. Rio de Janeiro: Gramond, 2009.
- FRY, Peter. **Para Inglês Ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GROSZ, Elizabeth. **Corpos reconfigurados**. In **Cadernos PAGU**: Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU Universidade Estadual de Campinas, n 14, p 45-86, 2000.

GRUNVALD, Vitor. **Butler, a abjeção e seu esgotamento**. In DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira e FIGARI, Carlos Eduardo (Orgs) **Prazeres Dissidentes**. Rio de Janeiro: Gramond, 2009.

GUIMARÃES, Carmen Dora. **O homossexual visto por entendidos**. Rio de Janeiro: Gramond, 2004.

KULICK, Don. **Travesti. Prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2008.

LOPES, Paulo Victor Leite. **Sexualidade e construção de si em uma favela carioca**: pertencimentos, identidades, movimentos. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/ UFRJ, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Leandro de. **Diversidade Sexual e trocas no mercado erótico: gênero interação e subjetividade em uma boate na periferia do Rio de Janeiro**. In DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira e FIGARI, Carlos Eduardo (Orgs) **Prazeres Dissidentes**. Rio de Janeiro: Gramond, 2009.

ORTNER, Sherry B. **Is Female to Male as Nature Is to Culture?** In ORTNER, Sherry. **Making Gender: The Politics and Erotics of Culture**. Boston: Beacon Press, 1996.

PISCITELLI, Adriana: **Exotismos em confronto? corporalidade, gênero e nacionalidade no marco da indústria transnacional do sexo**. In **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol 22, n° 64, pp. 17-33, 2007.

RIOTUR, Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A. **Memória do Carnaval**. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991.

SCOTT, J. W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.20, n.2, pp. 71-99, 1995.

SIMÕES, Júlio Assis. **Homossexualidade masculina e curso da vida: pensando idades e identidades sexuais**. In PISCITELLI, Adriana, GREGORI, Maria Filomena e CARRARA, Sérgio. **Sexualidade e Saberes: convenções e fronteiras**. Rio de Janeiro: Gramond, 2004.

STRATHERN, Marilyn. **O Gênero da Dádiva: Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Polinésia**. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.



Foto: Luiz Assunção

Uma vida entre engenhos e congos Mestre Tião Oleiro

Entrevistado por Luiz Assunção (UFRN)

Sebastião João da Rocha, Mestre Tião Oleiro, nascido a 14 de maio de 1914, brincante da cultura popular potiguar, agricultor, trabalhador de engenhos e usinas de cana de açúcar, residente na comunidade de Taboão, a 8 km da sede do município Ceará Mirim, estado do Rio Grande do Norte. Em 1934 organizou o grupo Congos de Guerra e desde então é o responsável e um dos principais divulgador da tradição dos congos no estado. Mestre Tião Oleiro é Patrimônio Vivo do RN, conforme lei estadual de promoção da cultura popular potiguar. No ano em que completou 100 anos de idade, recebeu do governo brasileiro a Ordem do Mérito Cultural 2014, o mais importante prêmio concedido a personalidades que se distinguiram por suas relevantes contribuições a cultura brasileira.

A congada é um auto que apresenta elementos temáticos africanos e ibéricos, supostamente originado das cerimônias de coroação de reis e rainhas negros, anualmente escolhidos pelos escravos. Difundido no país, desde o século XVII, a variante potiguar dos congos, conta a história da luta entre as forças do

embaixador da rainha Ginga de Angola contra o rei Dom Henrique Cariongo, seu irmão. A embaixada, cujo objetivo é o trânsito de tropas da rainha pelas terras do rei Cariongo, resulta a morte do príncipe Sueno, filho do Rei. A dramatização desse episódio transcorre entre canto, dança e simulacros guerreiros de espadas. Atualmente três grupos estão atuando no estado, os congos de guerra do mestre Tião Oleiro; os congos de saio, em São Gonçalo do Amarante e os congos de calçolas, na praia de Ponta Negra.

Conheci o mestre Tião Oleiro em 2003, a convite dos professores Gibson Machado Alves e Helenita Nakamura, com os quais compartilhei um dia de sábado na casa do referido mestre, ouvindo-o falar de sua história, apresentar os companheiros de lida, cantar trechos de algumas jornadas, ensaiar passos, tocar o fole e, no final da tarde, botar a brincadeira no terreiro, em frente de sua residência. Em 2006, voltei a sua casa, novamente em companhia do professor Gibson, e, dessa vez, com a missão de realizar uma entrevista com o mestre dos Congos de Guerra. Conversamos longas horas e esta tarde de conversa, contou também com a participação do brincante seu José Baracho, na época com 79 anos de idade. Grande parte dos ensinamentos dos mestres foi gravada em duas fitas k7, posteriormente transcrita, que ao somar-se a algumas referências bibliográficas, proporciona uma leitura sobre a história de vida do Mestre Tião, em especial, o entrelaçamento da vida e brincadeira, que faz peculiar a existência desse homem-mestre.

INFÂNCIA:

Nasceu no dia 14 de maio de 1914, no sítio Capivara, povoado de Camaragipe, município de Taipu, atualmente Ielmo Marinho-RN, porém a certidão de nascimento será efetuada anos depois, sendo registrado como nascido no município de Ceará Mirim-RN. Alguns meses após o nascimento de seu Tião, a família se transfere para o povoado de Laranjeiras, na zona rural do município de Ceará Mirim, onde o pai iria trabalhar no Engenho Guanabara. O engenho é o mundo de seu Tião; é onde passa a infância, como ele gosta de ressaltar; é onde ele constrói sua vida. Com seis anos de idade ajudava o pai no roçado. À medida que o tempo passava, foi circulando pelo engenho, entre conhecidos, amigos e parentes, trabalhadores e moradores da localidade. Acompanhava com o olhar todo o movimento do trabalho cotidiano da produção. Bebia do mel e, vez por outra, quando solicitado, prestava uma ajuda aos amigos. Assim foi aprendendo. Lembra que época de moagem no engenho era de muito trabalho e alegria. A espera para ver a fumaça aparecer na chaminé, confirmava que a produção estava em atividade e criava expectativas para as noites de festas que viriam. Com a idade de quinze anos já estava trabalhando no Engenho Guanabara, responsável pela tarefa de botar fogo na caldeira, trabalho de foguista, ofício também chamado de fogueiro, assumindo também outras atividades, como cortar cana, banqueiro, caldeiro. Trabalhou, ainda, na Usina Ilha Bela, o que lhe rendeu uma “prática boa”. A atividade era na caldeira, “às vezes quatro caldeiras de uma vez e assim passei três safras trabalhando na usina de Ubaldo Bezerra”.

BRINCANTE:

Na juventude confessa que era um rapaz que gostava muito de festas, “brincava em festa de pastoril, carnaval nos blocos da usina”. Aprendeu a tocar fole, depois sanfona, de “ouvido”, passando a tocar em bailes, principalmente nos bailes de pastoril, no povoado de Palmeiras. Lembra-se da primeira vez em que foi tocar fole em um baile; estava acompanhado de um amigo e “no meio da festa”, o amigo o deixou tocando sozinho e nunca mais parou. Continuou tocando nos bailes que aconteciam no povoado de Palmeiras, aos sábados, onde era realizado um Pastoril.

Seu Tião descreve como era esse tipo de festa: “esse Pastoril funcionava da seguinte maneira: as moças começavam a dançar, então o rapaz oferecia, na época, por exemplo, dez contos para dançar com uma moça escolhida. E aí outro passava doze contos para aquele parar de dançar. Assim no final da festa, o dinheiro recolhido era dividido com o sanfoneiro (no caso, seu Tião)”. Ressalta que tocou em muitos outros bailes nas diversas localidades do vale dos engenhos, “quando estes ainda eram vivos”.

O INÍCIO DA BRINCADEIRA DOS CONGOS:

O envolvimento de seu Tião com os congos tem seu início na brincadeira dos Congos de Saiote, dançado por seu pai, João José da Rocha (João Oleiro) e outros familiares. Seu Tião lembra que escutava seu pai falar que a brincadeira “chegou com Pedro Mascena, vindo de Fortaleza, por volta de 1900, que começou a brincar junto com meu pai e com Francisco Moreira e Mané Moreira, meus tios”. Continua lembrando: o início foi na Rua do Patu (atualmente General João Varela), em Ceará Mirim; esse congo era da época que veio de Angola. Esses congos antigos tinham jornadas, do mesmo jeito que as minhas. Eles não tinham a cultura de contar as histórias de nada, como era que vinham, só ia cantar e apresentar.

Meu pai lembrava que em 1912 brincaram muito, estrearam muito. Meu pai já cidadão de idade, me ensinava às passagens do congo como era, ele me ensinava à brincadeira, do começo ao fim. Até no roçado ele me ensinava, trabalhando, arranchado, ele dizia: essa jornada é assim e eu fazendo.

Esse negócio do congo já existia, era um congo de saia, os homens vestidos de casaca e saia e um capacete de papelão. Era roupa de mulher, um vestidão até o mocotó e um casaco, vestidão abotoado até o pescoço, com rosário no pescoço, voltas, contas de caboclos. Tinha maracá para acompanhar e o toque de rebeca. Eles tinham umas voltas muito bonitas, mas nós não quisemos.

Quando se refere à existência do congo, seu Tião está falando daqueles que brincavam nas outras comunidades do vale. Cada Engenho tinha uma brincadeira, como ele explicita. O Engenho Igarapé tinha um congo. Antigamente o responsável era Mané Machado, Mané Marinheiro. Lagoa Grande era Luiz Miguel. Na Usina São Francisco era Zé Felipe, Sebastião Vicente, Zé Elias, tudo em São Francisco; cada cá tinha o seu próprio. Na ribeira, do outro lado, um veio chamado João Baraúna, tinha um congo de saia. Tinha Olímpio Damião. Gravatá, Mangabeira, Cruzeiro. Cruzeiro tinha Chico Maturi e Oscar Umbelino. Gravatá tinha Júlio Tatá e João Baraúna. Mangabeira tinha um rapaz chamado Lira. Tudo foi congo, tudo brincava. Agora não tinha saída; brincava só na comunidade. Só para entreter.

A PRIMEIRA JORNADA:

A primeira jornada que aprendeu com o pai, seu Tião ainda se lembra. É chamada de “a chegada”, cantada no “congo velho”, o congo do seu pai. Segundo o mestre, chegava à entrada e dizia: vamos brincar que o campo é bonito e bom; o pessoal já está esperando.

Ô lê lê rôôôôô, Ô lê lê rôôôôô

Ô lê lê rôôôôô, Ô lê lê rôôôôô

A nau do meu monarca não se vende sem dinheiro

A nau do meu monarca não se vende sem dinheiro

Vamo para a Turquia, vai morrer prisioneiro

Vamo para a Turquia, vai morrer prisioneiro

Acorda alerta quem dorme na serena madrugada

Acorda alerta quem dorme na serena madrugada

Vamo vê nosso rei de Congo, general de nossa armada

Vamo vê nosso rei de Congo, general de nossa armada

A apresentação era marchando. Aí chegava todo mundo. O rei, a rainha, aí sentava. Quando terminava a jornada, dizia: Olá senhor, vamos meu secretário, vassalo (incentivava os participantes a brincarem as outras jornadas ou partes). Chamava uma, dançava; chamava outra, cantava outra, dançava. Depois de cantar a chegada, à noite tá liberada pra gente cantar o que precisar. A apresentação dos congos deve ser sempre iniciada na frente de uma igreja. Brincadeira de folclore católico, como justifica seu Tião.

BRINCANDO OS CONGOS DE GUERRA:

Em 1934 formou com alguns amigos os Congos de Guerra, inserindo novos elementos na brincadeira. Segundo seu Tião, convidei aqui na Fazenda Guanabara, dezoito companheiros, para fazer um congo, foi uma homenagem aos soldados mortos na revolução. Fizemos o congo de guerra em traje de marinheiro. As cantigas mudou uma porção delas e botou tudo o negócio da guerra. Passou a ser Congo de Guerra, inspirado na Revolução Constitucionalista, também conhecida como a Guerra de São Paulo, que ocorreu na década de 1930.

Fizemos a primeira festa apoiado por seu João Antônio da Cruz, o João da Cruz, pai de seu Paulo da Cruz; apoiado por seu Antônio Basílio, proprietário da Fazenda e Engenho Guanabara. Nós brincamos na biqueira do engenho e ele perguntava: que festa é aquela? É Tião Oleiro brincando o congo com os meninos. Foi apoiado por Seu João da Cruz, Joaquim Sobral, Manoel Sobral, Rafael Sobral. A finada Luci, a primeira mulher de seu Rafael. Joca Dantas e Seu Camélio. Tudinho me chamava para brincar na casa deles. Quando acabava de brincar, vamos tomar café, vamos comer, dizia, trás a negrada toda pra cá,

aquela folia. Brincava nos engenhos de Laranjeira, Guanabara, Cajazeira. O compadre Joaquim Sobral, os meninos brincavam a noite todinha num barracão que ele tinha.

Essa brincadeira da gente ficou numa grande altura. Quando chamavam nós pra brincar, nós ia num era por dinheiro não, era pela vontade da gente e a vontade dele. Ele dava uma gratificação a um de nós, ou um agrado, um carinho, uma conversa.

Lembra que antigamente para se brincar uma brincadeira dessa era preciso tirar uma ordem do delegado, mas tem saudade de um tempo em que os donos de engenhos promoviam festas com folgedos, pastoril, boi, congo. Sítios bons, onde se tirava o que comer. Todo esse patrimônio foi destruído.

Jornada antiga era a mesma coisa; não era do jeito que a gente faz hoje. Mudou o repertório, o negócio do Rosário, tudo tinha. O que mudou foi o ritmo das fardas. As jornadas que nós botemos para o Congo de Guerra, para compor o batalhão de guerra. No Congo de Saia tem nada que fale de mulher – Catarina minha nega, Carolina – a gente bota nos Congos de Guerra que tem mais diversão.

Na brincadeira dos congos, seu Tião conta com a fiel companhia de seu José Baracho, nascido em 1927 e que desde menino acompanha o velho mestre na luta para manter acesa a chama dos congos na região dos engenhos de Ceará Mirim.

A PRIMEIRA APRESENTAÇÃO:

A primeira apresentação que nós fizemos, pedimos o senhor Ernesto Ribeiro Dantas, lá do Engenho Timbó. Nós fomos num domingo de tarde, só para limpar a igreja pro mode apresentar, porque tinha a obrigação de apresentar em frente à igreja. Nós tudo matuto, tivemos vergonha de pedir para ir pra festa na igreja de Ceará-Mirim. Assim nós fomos pedir a igreja do Timbó.

Chegamos lá no engenho velho, tava seu Ernesto com a família todinha e nós fumo pedir a igreja. Quando nós chegemos em Timbó, fomos uma trinca de oito, pra fazer a limpeza de frente da igreja. Logo chegando lá que eu pedi, ele disse: eu vou lhe dá tudo limpo, pode vir de noite que vai tá tudo limpo por minha conta. Assim mesmo ele fez. Quando arrumamos tudinho, o tocador era de violino e rabeça, morava em São Francisco, aí ele veio de lá pra cá, nesse tempo a viagem era tudo a pé. Isso era 1934. Chegando lá, cantemo nossas jornadas, bonita. Nesse tempo era todo mundo novo, garganta boa, cada cá querendo fazer bonito, para responder na voz. Quando chegemos de frente da igreja cantemos a louvação a Santa Cruz:

Ora e viva
Ora e viva
A quem viemos louvar
A igreja de São Pedro
Padroeiro do lugar

Essa brincadeira da gente ficou numa grande altura. Quando chamavam nós pra brincar, nós ia; num era por dinheiro não, era pela vontade da gente e a vontade dele. Ele dava uma gratificação a um de nós, ou um agrado, um carinho, uma conversa.

Hoje em dia nós num brinca muito. As condições num dá, a prefeitura promete uma coisa, num dá, nós nunca mais brinquemos. O camarada trabalha quebrando um galho, outro é aposentado, ganha pouco dinheiro, não da pra comprar uma roupa. Antes era tudo barato, a gente comprava com o dinheiro da gente mesmo.

JORNADAS:

No Congo tem rei, tem rainha, o mestre e o embaixador e o restante é marujo. As embaixadas tem um embaixador e o mestre. Ele tá acolá e eu tô aqui, pra nós discutir. São mais ou menos, assim, umas vinte, tem mais jornada. Tem a jornada da embaixada, a da prisão do mestre, a que o rei prende o embaixador. As outras são jornadas pra se cantar e dançar. Cada jornada tem um passo. Tem jornada que tem passo de marujo, passo de leme e tombo de marinheiro, remamento de canoa, cada cá tem um passo, um tom, a música tem tom. Cada cá tem sua cultura. A viola afina o tom. A voz robuluda, a voz baixa... Tudo isso é obrigado. O Congo, a jornada é a mesma coisa do cantador. O cantador de viola, o cabra pede um tom, ele canta do mesmo jeito. A música de jornada já existe. Dentro da toada de cada cantor, já existe.

EMBAIXADA:

As embaixadas têm um embaixador e o mestre. Ele tá acolá e eu tô aqui, pra nós discutir. Vou cantar a embaixada de Congo, do Congo de Guerra. Quando vai começar a guerra. O rei prende o embaixador. O rei fica sentado numa cadeira. A gente que faz tudo.

Lá vem, lá vem, o nosso embaixador
Alê, lê, lê
E vem a pé, também vem a cavalo
Alê, lê, lê
E vem a pé, também vem assentado
Alê, lê, lê
Ele vem todas as vez e os lugares
Alê, lê, lê
Ele vem pra cá para um de sua embaixada
Alê, lê, lê

Ô salve embaixador, vem falar com majestade
Se disser alguma coisa, sereis assassinado
Ô salve embaixador, vem falar com majestade
Se disser alguma coisa, sereis assassinado

Senhor não sou guerreiro, senhor rei nem sou guerreiro
Pra defender seu prisioneiro, em vosso pés eu me ajoelho
Teje preso embaixador, esse cruel assassino
Vem assassinar meu rei, mandado de rainha Ginga
Teje preso embaixador, esse cruel assassino
Vem assassinar meu rei, mandado de rainha Ginga

Ai não me mate, ó piedade
Deixe eu vê o plano da minha embaixada
Deixe eu vê o plano da minha embaixada

Entra e sobe embaixador, vai comigo e meu tesouro
Dou-te dois milhões de prata, dou-te dois milhão de ouro

Ó embaixador, esse cruel assassino
Vai assassinar meu rei, mandado de rainha Ginga
Vai assassinar meu rei, mandado de rainha Ginga

Preso os soldados, forte guerreiro, preso os soldados, forte guerreiro
Vai morrer no trono de prisioneiro, vai morrer no trono de prisioneiro

Seu Tião ressalta que no final sai todos cantando:

Queria nunca ser soldado de infantaria
Queria nunca ser soldado de infantaria
Quem tiver mulher e filho se despeça até quando
Quem tiver mulher e filho se despeça até quando

Henrique Escariongo é o senhor da fidalguia
Henrique Escariongo é o senhor da fidalguia
Ele foi quem nos mandou combater com a Turquia
Ele foi quem nos mandou combater com a Turquia

É fogo, é fogo, é fogo, é guerra, é guerra, é guerra
É fogo, é fogo, é fogo, é guerra, é guerra, é guerra
Quem tiver mulher e filho se despeça até quando
Quem tiver mulher e filho se despeça até quando

Henrique Escariongo é um homem falso e sem palavra
Henrique Escariongo é um homem falso e sem palavra
Que jurou de ir a França e o cativo acabava
Que jurou de ir a França e o cativo acabava

SOBRE A HISTÓRIA DO CONGO: “O REI É NÓS MESMO”.

A história da rainha vem do cativo, porque o congo toda vida era os negro cativo e quando os negros foram libertados, se soltaram e disseram que agora não vamos mais fazer conta do rei não, nós não tem mais reis, o rei é nós mesmo. Agora todo mundo é livre. Agora vamos brincar. Tem Catarina, tem Carolina. Não precisamos mais de rainha Ginga. Agora a rainha nós bota Carolina. O rei pensou que os negros atendiam a ele ainda, então, o rei vai e manda chamar eles. Nós num vamos não, nós vamos fazer um brinquedo pra nós brincar. E quando fizeram a brincadeira pra brincar, o rei pensava que podia e pegava a gritar: - ei fulano – e os negros respondiam: num tem nada com isso não, vamos não, vamos cantar a valsa:

Peixe pirá e a mumbica canário
Peixe pirá e a mumbica canário
Peixe pirá, quando meu rei me mandar
Pastorar passarinho, eu num fico sozinho
Num dô agasalho no ninho,
Mucambe, conheço o trabalho
É pesado de bamba

COREOGRAFIA:

Surgiu porque o pessoal tirava pela cantiga, tem que ser pela cantiga. Cada cantiga tem, cada jornada, cada passo tem um jeito de tirar. Cada cantiga tem um ritmo. Toda jornada tem a passada. A passada do Congo, toda pisada quem dá é a língua. Se o cabra não tiver a língua num pode dançar, porque ele não sabe cantar. Essa brincadeira tem muita jornada, agora cada uma tem um tom.

INDUMENTÁRIA

A roupa é uma calça, uma camisa, um gorro, que é de marinheiro, porque o congo mesmo preparado é bonito. É mesmo que um naval e a marinha, gola de marinheiro com aqueles ferros da marinha atrás e na frente, bonito. Toda vida foi um terno azul e vermelho. Branco, gola azul (o cordão azul) e o cordão encarnado, branco com a gola encarnada e o gorro branco. A mesma coisa do naval. As cores eram para defender. Tem o vermelho, tem o azul, pra diferenciar. Por que essa coisa do pastoril, da lapinha, tem o cordão vermelho e o azul. A mesma coisa é o Congo. É só para brincar.

MANUTENÇÃO DO GRUPO:

Depende da prefeitura. Às vezes dar o benefício, ajuda com a farda, outras vezes, não, depende da prefeitura. O grupo completo são vinte e quatro pessoas brincando, mais os músicos, ficam então trinta pessoas. Já fiz apresentação em que prometem pagar, vou lá uma vez, outra vez e não pagam.

FUTURO:

Antigamente era mais fácil, os homens velhos participavam, brincava mais eu. Hoje em dia tá mais difícil, tem muito esporte, capoeira, futebol, os meninos preferem o esporte. Eu luto pra juntar os meninos daqui. Muitos deles são da minha família. Eu vivo pra isso, pra trabalhar e lutar pela cultura brasileira. A ideia é completada por seu José Baracho: a gente faz uma brincadeira num lugar desse, o povo ver, ninguém dá valor. Os veios, aqueles que conhece a gente, chega a dá, mas essa rapaziada que num tá brincando, se pica numa coisa e outra. Agora lá fora nós brinquemos muito em Natal, lá no palácio dos esportes, no teatro. Conclui seu Tião: no futuro os congos vai terminar, por que eu vou deixar, não tem ninguém com condições de levar. Agora se tiver alguém que puder levar pra frente, pegar a primeira jornada do congo, pode ser que vá pra frente. O congo não é difícil, é só aprender a cantar e dançar. É uma brincadeira bonita, a brincadeira do Congo.

Ô pretinho de congo pra onde vai ?
Ô vamos pro Rosário, vamos festejar.
Mande meu pretinho, pretinho de Aguiar.
Ô vamos pro Rosário, vamos festejar.

Ô pretinho de congo pra onde vão ?
Ô vamos pro Rosário, festejar São João.
Manda meu pretinho com muita alegria.
Ô vamos pro Rosário, festejar Maria.

Pra onde vai, pra onde vão ?
Ô vamos pro Rosário, vamos festejar.
Ô pretinho de congo rei de Camundá.
Ô vamos pro Rosário, vamos festejar.

Manda meu pretinho, pra onde vão ?
Ô vamos pro Rosário, festejar São João.

Aboios: cantos de trabalho de vaqueiros nordestinos.

Coleta feita pela pesquisadora Maria Laura Maurício (UFPB). *Corpus* da pesquisa dividido por temáticas.

MORTE

Mamãe quando eu morrer
Não quero choro nem nada
Só quero uma calça de couro
E uma camisa encarnada
Pra quando eu chegar no céu
Me lembrar da vaquejada

Roberto Júnior
(João Pessoa)

Meus irmãos quando eu morrer
Não quero choro nem vela
Quero um chapéu de couro
E uma roupa amarela
Pra quando eu chegar no céu
Dizer que a vida foi bela
Ô boi...

Maria das Neves Araújo Chaves - Lila
(São José dos Ramos)

A melhor coisa do mundo
É ter paz no coração
É sempre está preparado
Pra qualquer ocasião
A morte chega em silêncio
E leva qualquer cristão

Maria das Neves Araújo Chaves - Lila
(São José dos Ramos)

ABOIOS RELIGIOSOS

Agradeço a Jesus Cristo
Por ter me dado atenção
Por ter me dado esse dom
Que foi pro meu coração
Pra eu aprender a aboiar
Fazer verso e canção

Zé Val

(São José dos Ramos)

Oh minha terra querida
Homem menino e mulher
Escuta essa poesia
Os vaqueiros é quem quer
Venho aqui tenho uma oferta
Ao meu santo São José

Severino de Farias (Severo)

(São José dos Ramos)

NARRATIVAS DOS VAQUEIROS

Ali chega uma graúna
Cantando no ambiente
Sinto meus male de vaqueiro
Hoje eu vivo dependente
Quem canta seus male espanta
Ai que dor meu peito sente
Ôi...
Zé Preto
(São José dos Ramos)

Montado em mês do ano
Eu pego boi vei ligeiro
Na fazenda de Jessé
Por dentro do mameleiro
Só pra honrar meu gibão
Aprovar que sou vaqueiro
Ôi...
Zé Val
(São José dos Ramos)

TERRA

Eu conheci meu sertão
Muito vaqueiro afamado
Que no tempo que eu era novo
Pegava em curral de gado
Corria dentro das matas
Pegava e botava máscara
E trazia o boi amarrado
Fernando Aboiador
(São José do Brejo do Cruz)

Quando lá eu aboiava
Meu aboio estremecia
Eu dava aboio em Coremas
Em Cajazeiras se ouvia
O gado tava molhado
Se levantava e corria
Fernando Aboiador
(São José do Brejo do Cruz)

Eu nasci em Olho d'Água
De rancharia e encostado
Perto da serra do Sino
Terra de mal assombrado
Na porteira do currá
Ta meu imbigó enterrado
Jessé
(São José dos Ramos)

Hoje aqui em São José
Eu aboio com vontade
Moro no Sítio Patu
Mas já morei na cidade
Meu esporte é vaquejada
Isso é minha felicidade
Edvaldo (Vaqueirinho)
(São José dos Ramos)

ABOIOS METALINGUISTICOS – O FAZER POÉTICO

Sempre fazer poesia
Foi a minha inspiração
Cantar junto aos vaqueiros
Dessa minha região
Deles nunca eu me afasto
Chapéu de couro é retrato
Do vaqueiro do sertão
Fernando Aboiador
(São José do Brejo do Cruz)

É bonito se cantar
Quando o sol se aproxima
Que o suor pinga na face
Quem canta e mostra a rima
Não pode se acabar
A cultura nordestina
Fernando Aboiador
(São José do Brejo do Cruz)

Bom vaqueiro do sertão
É o legítimo exemplar
Sela, cavalo e corrida
Nós temos que aceitar
É como eu disse na outra gravação
Eu peço de coração
Pra ela não se acabar
Fernando Aboiador
(São José do Brejo do Cruz)

O aboio é uma arte
De raízes nordestinas
E pra essa cultura
São José já se destina
Região que está escrita
Que aboiar é a sua sina
Ôl...
Maria das Neves Araújo Chaves - Lila
(São José dos Ramos)

Por todos eu fui bem chamado
Pra vim fazer poesia
Aboiador e repente
Fazer com mais caloria
Fazer o verso na hora
Isso o pessoal aprecia
Ôi...
Severo
(Itabaiana)

Não é brincadeira não
Aboiar com muita fé
Vê o que vocês fazem
Veja o destino o que é
Deixo o meu aboio gravado
Para o povo de São José
Ôi...
Severino de Farias (Severo)
(Itabaiana)

Fazer um verso de gado
É a minha obrigação
O meu nome é José Valter
Que bota touro no chão
Chapéu de couro é retrato
De vaqueiro no sertão
Êi...
Zé Val
(São José dos Ramos)

Eu canto e tiro verso
Eu tiro logo de mente
Canto muito em vaquejada
E gosto dos meus repente
Tô mostrando o meu talento
Hoje aqui com essa gente
Jailton (Vaqueirinho)
(São José dos Ramos)

ENSAIO EM IMAGENS



Figura 1 – André Rabequeiro (in memorian), Natal (RN).
Fonte: Alexandre Santos.



Figura 2 – Dança de São Gonçalo, Portalegre (RN).
Fonte: Alexandre Santos.



Figura 3 – Mestre Severino, Natal (RN).

Fonte: Alexandre Santos.



Figura 4 – Mestre Severino, Natal (RN).

Fonte: Alexandre Santos.



Figura 5 – João Redondo de G. Maia e Zé Fernandes, Santa Cruz (RN).
Fonte: Alexandre Santos.



Figura 6 – Boi Calemba do Mestre Antônio da Ladeira, Santa Cruz (RN).
Fonte: Alexandre Santos.



Figura 7 – Brincantes mirins, Bom Jesus (RN).

Fonte: Alexandre Santos.



Figura 8 – Quadrilha junina. Natal (RN).

Fonte: Alexandre Santos.



Figura 9 – Seu Cornélio Campina, fundador do grupo Araruna.

Fonte: José Correia Torres Neto.



Figura 10 – Elementos icônicos do Seu Cornélio, cartola e bengala.

Fonte: José Correia Torres Neto.



Figura 11 – Grupo Araruna se preparando para apresentação.
Fonte: José Correia Torres Neto.



Figura 12 – Seu Cornélio à frente do Grupo Araruna em apresentação.

Fonte: José Correia Torres Neto.

Meus filósofos

Maria da Conceição Almeida – UFRN

MORIN, Edgar. **Meus filósofos**. Traduzido por Edgard de Assis Carvalho e Mariza Peressi Bosco. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

Publicado no Brasil um ano depois de seu lançamento na França, esse livro não é mais um dos inumeráveis manuais de ideias filosóficas escolhidas. Nem uma síntese axiológica das matrizes do pensamento filosófico ocidental. Menos ainda uma analítica dessubjetivada de pensadores que se interrogaram sobre o mundo e o homem, e arquitetaram as bases das culturas científicas e humanísticas de nosso tempo. É mais do que isso. Trata-se de um livro que sugere uma atitude intelectual importante no que diz respeito à construção do conhecimento, porque expõe a dialógica dependência-autonomia do sujeito cognoscente e nos convoca a empreender uma arqueologia das raízes de nossos argumentos, convicções, incertezas e nomadismo das ideias.

Meus filósofos é, como diz o autor em seu texto introdutório, a expressão de uma dívida com pensadores que *imprintaram* seu pensamento, nutriram a unidade e a diversidade de suas interrogações. Para Morin, seus filósofos não se limitam aos nomes consagrados pela filosofia como disciplina ou área de conhecimento. São todos aqueles nos quais reconhece as sementes que fecundaram as noções, argumentos e princípios de um pensamento complexo e um conhecimento transdisciplinar dos quais ele é o arquiteto maior. É por isso que figuram ao lado de Pascal, Descartes, Montaigne, Hegel, Spinoza, Heidegger, Marx, Husserl, e outros, nomes como Beethoven, Buda, Jesus, Proust, Dostoiévski... De Beethoven guarda, entre outras lições, palavras que qualifica de extraordinárias: “Nós, seres humanos de espírito infinito, nascemos unicamente para a alegria e para o sofrimento. E se poderia quase afirmar que os mais eminentes conquistam alegria por meio do sofrimento” (p 167).

Se há nesse livro um operador cognitivo capaz de elucidar o diálogo afetivo e crítico de Edgar Morin com seus filósofos, devemos reconhecer na interrogação sobre o sentido profundo da contradição esse operador. Seja em Heráclito, do qual retém os argumentos de que as contradições são estratos subterrâneos de verdade e de que o homem em seu sonambulismo é movido por lampejos de lucidez, momentos de liberdade, forças de dualidade conflituosa entre religação, discórdia e concórdia; seja em Pascal, “nosso mais profundo antropólogo, sensível a complexidade humana que vê no homem um tecido de contradições”; ou em Dostoiévski, no qual reconhece o humanismo como um combate entre fé e dúvida, esperança e desesperança, é sempre o desafio de lidar com a contradição que aciona a curiosidade do autor e o faz ultrapassar, definitivamente, as oposições tidas como inconciliáveis pelo pensamento da fragmentação.

A contradição, que poderia ser o sub-título do livro, é aqui tratada em suas bases vivas, no âmbito de uma antropologia complexa e transdisciplinar que foi gestada por meio de pensadores inquietos, “filósofos, romancistas, matemáticos e metamatemáticos, fundadores de éticas e de espiritualidades”. Com eles, diz o autor, “cultivei e formulei minhas emoções, horrores, encantamentos”. Razão e paixão, bem e mal, crueldade e ternura, sonho e vigília, racionalidade e irracionalidade, verdade e falsidade,

objetividade e subjetividade, real e imaginário são pares opostos e complementares, indissociáveis portanto. Talvez um fragmento do poema de Augusto dos Anjos (O beijo) expresse esse âmago da condição humana em toda a sua plenitude: “a mão que afaga é a mesma que apedreja; a boca que beija é a mesma que escarra”.

Meus filósofos chega ao Brasil por meio de uma tradução cuidadosa, própria de quem conhece a obra de Edgar Morin. Isso garante também a fidelidade ao fluxo narrativo de um autor tão instigante, tão pleno, tão sem censura.

Se por meio desse livro o autor expressa sua dívida com pensadores que o ajudaram a formular seu próprio pensamento, ele também pode anunciar nossa dívida com Edgar Morin por nos fazer entender que nossas ideias não são tão nossas assim. Ao nos reconhecer como dependente dos outros, não só nas ideias, mas também na vida, somos instados – aí sim – a construir com singularidade nossas próprias ideias.

Quando a marginalidade ganha destaque: articulações entre esporte, comunicação e cultura

Allyson Carvalho Araújo – UFRN

MONTÍN, Joaquín Marín (Org.). **Deporte, comunicación y cultura**. Sevilla: Comunicación social ediciones y publicaciones, 2012.

Ao tentar mapear os investimentos em estudos sobre esporte, seja na área de comunicação ou mesmo nas ciências sociais, é perceptível a negligência do debate sobre essa manifestação. Ao que parece, a manifestação esportiva carece do prestígio social e que outras manifestações sociais detêm. Este tipo de inferência já foi colocada a décadas atrás por Dunning e Maguire (1997, p. 322) ao destacar que “aos olhos da maioria dos defensores das teorias sociológicas que predominam atualmente, o esporte não levanta nenhum problema significativo”. Contudo, é na fala do pensador Alemão radicado nos Estados Unidos, Hans Ulrich Gumbrecht, que a noção do esporte como a “mais bela marginalidade a vida” ganha notoriedade (GUMBRECHT, 2007, p. 27). Segundo este autor “a referência à marginalidade do esporte funciona como advertência bem-humorada sobre o risco de levar os prazeres que ele oferece a sério demais” (IBIDEM).

A despeito da percepção marginal do esporte como elemento de estudo países como a Espanha, os Estados Unidos da América e o Brasil tem investido em produções que promovem reflexões a cerca do esporte em diálogo com as ciências sociais e a área da comunicação a partir da percepção deste como elemento da cultura.

Neste sentido, o livro “Deporte, Comunicación y Cultura” agrega falas de diferentes países em torno deste eixo de debate. A obra organizada pelo Professor Joaquín Marín Montín¹ representa a ampliação do esforço deste pesquisador em reunir trabalhos de pesquisadores em torno do esporte em suas relações com os meios de comunicação. Este esforço pode ser percebido anteriormente a partir de dois outros livros lançando em parceria com autores espanhóis, a saber: “Comunicación y Deporte: Nuevas Perspectivas de Análisis” (MONTÍN, 2005) e “Imagen, Comunicación y Deporte: una Aproximación Teórica” (MONTÍN, 2008). Nesta terceira publicação da série, o pesquisador ocupa-se em dar visibilidade a produção de um grupo de quatorze pesquisadores do Brasil, Espanha e Portugal que, mesmo sem diálogos sistemáticos, criam afinidades ao discutir a repercussão midiática do esporte expressa na publicidade, jornalismo, produções artísticas, dentre outros.

Os onze trabalhos que compõe a obra estão distribuídos em duas partes que agrupam assuntos afins. A primeira parte intitula-se “Deporte, médios y comunicación” e é composta por cinco capítulos. O primeiro escrito trata-se do trabalho do Professor Francisco Pinheiro (Universidade de Coimbra – Portugal) que tematiza, a partir de uma perspectiva histórica, a análise das principais correntes de pensamento e formatos de investigação dos trabalhos que associam o esporte e a comunicação. O

¹Professor titular do Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura da la Facultad de Comunicación da Universidad de Sevilla.

segundo estudo é uma reflexão de Eduardo Gil (Canal Sur Radio - Espanha) e Hilario Romero Bejarano (Universidade de Sevilla – Espanha) sobre a transformação da transmissão esportiva de rádio associada a interesses econômicos e empresariais. O terceiro estudo é fruto da pesquisa de Andeson Carpes (Jornal Semanário de Bento Gonçalves - Brasil) e Marli Hatje Hammes (Universidade Federal de Santa Maria – Brasil) que também tematizam o meio radiofônico, agora no contexto brasileiro, e suas utilizações de figuras de linguagem na transmissão esportiva.

O quarto capítulo, de autoria de Carlos Parra Alcaraz (Universidade de Sevilla; Universidade Pablo Olavide – Espanha), descreve as tendências das modalidades esportivas em ambiente natural e levanta a necessidade de difusão destas práticas nos meios de comunicação como estratégia para consolidá-las. Já no quinto e último capítulo da primeira parte deste livro, o professor Gustavo Roese Sanfelice (Universidade Feevale – Brasil) faz uma análise sócio-simbólica da cobertura de dois jornais impressos com relevância nacional acerca da ginasta Daiane dos Santos.

A segunda parte do livro tem o título de “Deporte, ocio y cultura” é composta por seis capítulos que se ocupam de pensar os usos e as representações do esporte na cultura contemporânea a partir dos diálogos com diferentes suportes. O professor Manuel A. Vázquez Mandel (Universidade de Sevilla – Espanha) inicia esta segunda parte do livro com um capítulo teórico que tece relações do esporte com as teorias do lazer e seus reflexos nas práticas culturais.

O capítulo sete apresenta reflexões sobre a construção da figura do herói esportivo a partir da referência do mito. Para tanto a Professora Maria Ángeles Martínez García (Universidade de Sevilla – Espanha) valora o espaço esportivo como privilegiado para a construção do herói, sobretudo quando dialogado com os meios de comunicação.

O capítulo oito, de autoria da professora Maria Ramos Serrano (Universidade de Sevilla – Espanha), trata dos videogames como estratégia de lazer que recorrentemente tem acionado a temática esportiva e que está em constante negociação com aspectos publicitários. O nono e o décimo capítulo tematizam a sétima arte. O primeiro destes é produto dos registros de Francisco Perales Bazo (Universidade de Sevilla – Espanha) que argumenta o cinema esportivo como gênero autônomo e demarca que na produção espanhola o boxe e o futebol foram as maiores recorrências na representação deste gênero. Já a segunda produção sobre cinema é fruto da colaboração dos professores Allyson Carvalho de Araújo (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Brasil) e Joaquín Marín Montín (Universidade de Sevilla – Espanha) que analisam as mostras exibidas no Festival Cine y Deporte de Sevilla para pensar a representação do esporte.

O último artigo que compõe o livro, do professor Antonio Roda Martínez (Universidade de Sevilla – Espanha) busca refletir categorias como lazer e cultura a partir do jogo de rol em diálogo com as atividades esportivas.

Certamente, “Deporte, comunicación y cultura” é uma obra endereçada tanto aos admiradores do esporte e aos consumidores midiáticos. Contudo, independentemente dos capítulos estabelecerem abordagens teóricas ou analíticas, é certo que todos instigam pela riqueza de idéias presentes na obra, fruto da multiplicidade de falas que se localizam geográfica e conceitualmente em espaços distintos. Convido o leitor para debruçar-se sobre a obra e acessar às idéias destes pesquisadores para nutrir ainda mais o diálogo da comunicação com o esporte.

REFERÊNCIAS

DUNNING, E.; MAGUIRE, J. As relações entre os sexos no esporte. Estudos Feministas. vol. 5, n. 2. Florianópolis: UFSC, 1997, p. 321-348.

GUMBRECHT, H. U. Elogio da beleza atlética. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MONTÍN, Joaquín Marín (Org.). Imagen, Comunicación y Deporte: una aproximación teórica. Madrid: Vision Libros, 2008.

MONTÍN, Joaquín Marín (Org.). Comunicación y Deporte: nuevas perspectivas de análisis. Sevilla: Comunicación social ediciones y publicaciones, 2005.

Dossiê dos Autores

Alexandre Santos

Formado em Comunicação Social, Especialista em Artes Visuais e Mestre em Estudos da Mídia pela UFRN. Faz parte do Coletivo Caminhos Comunicação & Cultura onde atua como produtor cultural, fotógrafo e documentarista.

Allyson Carvalho Araújo

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor Adjunto do Departamento de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e dos Programas de Pós-Graduação em Educação Física (PPGEF/UFRN) e Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPGEM/UFRN). Coordenador do subprojeto Educação Física da UFRN dentro do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência. Tem experiência na área de Educação Física e comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: educação física, esporte, educação, ensino, representação e estética.

Beliza Áurea de Arruda Mello

Doutora em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Professora Associada do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e na Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa Popular (NUPPO-UFPB) e do Grupo de Pesquisa Memória e Imaginário das Vozes e Escrituras (UFPB). Desenvolve pesquisas nas áreas de oralidades e escrituras, imaginário, memória e tradições discursivas.

Gisele Lourençato Faleiro da Rocha

Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Técnica Pedagógica do Centro de Formação dos Profissionais da Educação do Espírito Santo (CEFOPE/SEDU). Professora da Faculdade Vale do Cricaré-ES e do Programa de Mestrado em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Regional. Atuou como professora bolsista FNDE, no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e como professora visitante na Universidade do Estado da Bahia (em parceria com o Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica – Plataforma Freire). Integrante dos Grupos de Pesquisa: Imagem e Cultura e NESCAFÉ (PPGAV-EBA-UFRJ). Atualmente desenvolve projetos e estudos nos seguintes temas: arte-educação, formação de professores, práticas culturais e cultura popular.

Gilvan de Melo Santos

Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba, com estágio na Université Paris Ouest, Nanterre La Défense. Professor do Departamento de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Saúde Mental Déja Vu: artes, sonhos e imagens. Desenvolve pesquisas nas áreas de psicologia humanista existencial, análise dos sonhos, novas metodologias, estudos sobre memória e o imaginário do cangaço, escrituras e folhetos de cordel e filmes, e o dialogismo voz-texto-imagem.

Ivaldo Marciano de França Lima

Doutor em História (Universidade Federal Fluminense). Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação, Colegiado de História, campus II (Alagoinhas-BA).

Jean Henrique Costa

Doutor em Ciências Sociais (Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Professor Adjunto da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte-UERN e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN).

José Correia Torres Neto

Fotógrafo.

José Roberto Feitosa de Sena

Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba-(PPGS/UFPB). Membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Religiosidade (RELIGARE-UFPB) concentra seus estudos e pesquisas na área de religiosidades, culturas populares e educação.

José Willington Germano

Doutor em Educação (Universidade Estadual de Campinas). Professor Titular Aposentado do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Luiz Assunção

Doutor em Ciências Sociais (Antropologia) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor Titular do Departamento de Antropologia e dos Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Coordenador do Grupo de Estudos Culturas Populares (UFRN).

Luciano de Melo e Sousa

Doutor em Ciências Sociais (Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual do Piauí-UEPI.

Lucas Ferreira Bilate

Doutorando em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS-MN), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Maria da Conceição de Almeida

Doutora em Ciências Sociais (Antropologia) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Titular do Departamento de Fundamentos e Políticas da Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN e dos Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Educação, ambos na UFRN. Coordenadora do Grupo de Estudos da Complexidade.

Maria Laura Maurício

Doutora em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba. Professora e Produtora Cultural. Atualmente desenvolve o Projeto Cordel na Sala de Aula em escolas municipais na cidade de João Pessoa-PB com o apoio da Secretaria Municipal de Educação. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Linguística. Atualmente exerce o cargo de Secretária de Cultura do município de São José dos Ramos-PB.

Osicleide de Lima Bezerra

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora Adjunta da Universidade Federal da Paraíba (Campus IV, Litoral Norte). Coordenadora do Grupo de Estudos Sociedade, Trabalho e Educação (UFPB). Tem experiência na área de Sociologia e vem desenvolvendo estudos e pesquisas nos temas trabalho e educação, precarização do trabalho e pobreza.

Ricardo José de Oliveira Barbieri

Doutorando em Antropologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atuou como pesquisador junto ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (2007) e como docente na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2009-2012). Tem experiência na área de Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: carnaval, antropologia urbana, rituais e festas, alegorias e desfile das escolas de samba.

Roberto Antônio de Souza e Silva

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor da Faculdade Cearense-FAC e FATENE-CE.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Reitora: Ângela Maria Paiva Cruz

Vice-reitora: Maria de Fátima Freire de Melo Ximenes

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Diretor: Herculano Ricardo Campos

Vice-diretora: Maria das Graças Soares Rodrigues

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Coordenador: João Bosco Araújo da Costa

Vice-coordenador: Luiz Carvalho de Assunção

CRONOS – REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Editor-chefe: Gilmar Santana

Vice-editor: Luiz Carvalho de Assunção

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Laudelina F. Gomes

Profa. Dra. Berenice Bento

Profa. Dra. Cimone Rozendo

Prof. Dr. Gilmar Santana

Prof. Dr. João Bosco Araújo da Costa

Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção

Profa. Dra. Norma Missae Takeuti

Profa. Dra. Vânia de Vasconcelos Gico

CONSELHO EDITORIAL

Amaury Cesar Moraes - USP

Boaventura de Sousa Santos – Universidade de Coimbra

Carlos Nelson Coutinho – UFRJ

Celso Frederico – USP

Cesar Barreira – UFC

Denise Machado Cardoso – UFPA

Edgar de Assis Carvalho – PUC-SP

Evaldo Vieira – USP

Gilberto Vasconcelos – UFJF

João Emmanuel Evangelista – UFRN

João Gabriel Teixeira – UNB

José Manuel Pureza – Centro de Estudos Sociais – Universidade de Coimbra

John Lemos – New England – USA

Maria da Conceição Almeida – UFRN

Mauro Koury – UFPB

Michel Zaidan Filho – UFPE

Robert Austin – La Trobe University (AUSTRÁLIA)

Rosângela Ferreira Borges – UFSCAR

Teresa Sales – UNICAMP

Vincet de Gaujelac – Université Paris 7 (FRANÇA)

Organização do Dossiê: Luiz Assunção (UFRN) e Beliza Áurea de Mello (UFPB)

Apoio editorial: SEDIS - Secretaria de Educação a Distância da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Assessoria Técnica e coordenação editorial: José Correia Torres Neto
Revisão Tipográfica: Letícia Torres
Capa: Reisado, Juazeiro do Norte-CE
Foto: Luiz Assunção
Projeto gráfico e editor de imagens: Júlia Pazzini e Sofia de Andrade e Andrade
Auxiliar de Editoria: Winnie Souza Carlos

A **Revista CRONOS, do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais/UFRN**, é publicada em Natal – Rio Grande do Norte, com periodicidade semestral. Sua proposta é difundir a pesquisa e a reflexão acadêmicas, relevantes em Ciências Sociais, oriundas de centros de investigação qualificados do Brasil e do exterior, procurando contribuir para o processo de reflexão e debate teórico sobre as transformações fundamentais e os desafios que se processam nas sociedades contemporâneas, na ordem tanto internacional quanto nacional, regional ou local. A cada número da revista, um dossiê temático anunciará a problemática em discussão, seguido de seções de artigos inéditos de autores inscritos num movimento pluridisciplinar e de entrevista realizada com um pensador social da atualidade.

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Cronos: Revista do Programa de Pós-graduação de Ciências Sociais da UFRN, v.1, n. 1
(jan./jun. 2000) – Natal (RN): EDUFRN – Editora da UFRN, 2000 -.

Semestral

Descrição baseada em: v. 15, n. 1 (jan./jun. 2014).

ISSN 1518-0689

1. Ciências Sociais – Periódico. 2. Movimentos sociais contemporâneos – Periódico. 3.
Crises e subjetividade – Periódico. 4. Desenvolvimento e impactos sociais – Periódico.

CDU 301 (05)
CDD 300.05

CRONOS

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA
Av. Senador Salgado Filho, 3000 – Lagoa Nova – CEP 59078-970
http://periodicos.ufrn.br/index.php/cronos/login
E-mail: cronos@cchla.ufrn.br
NATAL (RN) – BRASIL/2014