

Equatorial

v.3 n.5 | jul/dez 2016
ISSN: 2446-5674

Dossiê:
Paisagens sonoras



Equatorial - Revista de Antropologia

Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

1º andar, sala 919

Campus Universitário - Lagoa Nova

CEP: 59.072-970

Natal - RN

Tel: (84) 3342-2240 (Ramal 1 ou 2)

E-mail: equatorial@cchla.ufrn.br; revistaequatorial@gmail.com

Site: <http://revistaequatorial.blogspot.com.br>

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA)

Equatorial : Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
: Dossiê Paisagens sonoras / Universidade Federal do Rio Grande do
Norte. – Vol. 3, n. 5 (jul./dez.2016). – Natal : Universidade Federal do
Rio Grande do Norte, 2016- .

v.

Semestral

ISSN 2446-5674

1. Antropologia. 2. Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande
do Norte.

RN/BSE-CCHLA

CDU 39

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

Diretora: Maria das Graças Soares Rodrigues

Vice-Diretor: Sebastião Faustino Pereira Filho

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS

Coordenador: Carlos Guilherme Octaviano do Valle

Vice-Coordenadora: Julie Antoinette Cavignac

Equatorial: Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

ISSN: 2446-5674

<http://revistaequatorial.blogspot.com.br>

<https://incubadora.ufrn.br/index.php/equatorial>

Indexadores:

<http://sumarios.org/revistas/revista-equatorial>

<http://diadorim.ibict.br/handle/1/1132>

Docente Supervisor

Eliane Tânia Martins de Freitas

Comissão Editorial

Eliane Tânia Martins de Freitas (Professora Doutora)

Leandro Marques Durazzo (Doutorando)

Tarsila Chiara Albino da Silva Santana (Mestranda)

Conselho Editorial

Professora Dra. Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa (UNIFESP)

Professor Dr. Camilo Albuquerque de Braz (UFG)

Professora Dra. Carmen Silvia Rial (UFSC)

Professora Dra. Cláudia Lee Williams Fonseca (UFRGS)

Professora Dra. Elisete Schwade (UFRN)

Professora Dra. Francisca de Sousa Miller (UFRN)

Professora Dra. Jane Felipe Beltrão (UFPA)

Professora Dr. Jean Segata (UFRGS)

Professor Dr. José Glebson Vieira (UFRN)

Professora Dra. Julie Antoinette Cavignac (UFRN)

Professora Dr. Luiz Carvalho de Assunção (UFRN)

Professora Dra. Lisabete Coradini (UFRN)

Professor Dr. Mauro Guilherme Pinheiro Koury (UFPB)

Professora Dra. Miriam Pillar Grossi (UFSC)

Professora Dra. Rita de Cássia Maria Neves (UFRN)

Professora Dra. Rozeli Maria Porto (UFRN)

Professora Dra. Sonia Regina Lourenço (UFMT)

Normatização

Tarsila Chiara Albino da Silva Santana

Revisão

Eliane Tânia Martins de Freitas

Leandro Marques Durazzo

Tarsila Chiara Albino da Silva Santana

Projeto Gráfico

Eduardo Neves Rocha de Brito

Editoração Eletrônica

Tarsila Chiara Albino da Silva Santana

Imagem da Capa

(Museu Casa Carlos Gardel/Buenos Aires, Argentina)

Tarsila Chiara Albino da Silva Santana

Sumário

APRESENTAÇÃO Comissão Editorial	07
DOSSIÊ: PAISAGENS SONORAS Tarsila Chiara A. S. Santana	12
“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão Fernanda Kalianny Martins Sousa	18
Ensaiei meu samba o ano inteiro: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático Sara Carla Nuño De La Rosa García	53
A Nova Música Paraense e a busca pelo sotaque perdido: diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas Andrey Faro de Lima	89
Música bagaceira e malícia: sentidos erótico-dançantes da infregatividade entre homens com práticas homoeróticas em Recife Tarsila Chiara A. S. Santana	120
SEÇÃO LIVRE	
Processos de cura com ervas da terra: saberes de uma Doutora Raiz Cristina Diógenes Souza Bezerra	156
TRADUÇÃO	
Anseio de reconhecimento Judith Butler	185
ENTREVISTA	
Entrevista com Maria Elvira Diaz Benitez Jainara Gomes de Oliveira Milton Ribeiro Tarsila Chiara A. S. Santana	209
RESENHA	
Prazer e risco, medo e aventura, vergonha e luta por reconhecimento: Uma etnografia da formação tensional do self dissidente no urbano contemporâneo Brasileiro Raoni Borges Barbosa	229

Sumário

ENSAIOS FOTOGRÁFICOS

**A Marujada de São Benedito de Bragança-PA: cores e sonoridades
de uma tradição ancestral** 235

Ronney Alano Pinto dos Reis

**Vivências da bola: carreiras de futebolistas mulheres numa equipe
do interior de São Paulo** 242

Caroline Soares de Almeida

Apresentação

É com imensa satisfação que publicamos mais um número da **Revista Equatorial**: v.3, n.5, jul./dez. 2016. A Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte [PPGAS/UFRN] é conduzida pelas/os alunas/os do referido programa com a supervisão de uma professora docente. Este número encerra o ciclo de uma comissão editorial que iniciou seus trabalhos em março de 2015 e que agora passa a coordenação para os novos editores e docentes responsáveis.

Nestes dois últimos anos, as/os seguintes professoras e alunas/os compuseram a comissão editorial da Equatorial: Eliane Tânia Martins de Freitas e Rita de Cássia Maria Neves, professoras do programa; Daniel Victor Rodrigues, Eduardo Brito e Tarsila Chiara Santana, a/os aluna/os de mestrado; Bruno Ronald Silva, Diego Breno Vilela, José Duarte Barbosa, Leandro Durazzo e Natália de Campos, aluna/os de doutorado.

A Comissão Editorial agradece imensamente as valiosas contribuições de nossos/as pareceristas anônimos/as, sem os quais este projeto não seria possível. Agradece ainda o suporte e a orientação de nosso Conselho Editorial: Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa (UNIFESP), Camilo Albuquerque de Braz (UFG), Carmen Silvia Rial (UFSC), Cláudia Lee Williams Fonseca (UFRGS), Elisete Schwade (UFRN), Francisca de Sousa Miller (UFRN), Jane Felipe Beltrão (UFPA), Jean Segata (UFRGS), José Glebson Vieira (UFRN), Julie Antoinette Cavignac (UFRN), Luiz Carvalho de Assunção (UFRN), Lisabete Coradini (UFRN), Mauro Guilherme Pinheiro Koury (UFPB), Miriam Pillar Grossi (UFSC), Rita de Cássia Maria Neves (UFRN), Rozeli Maria Porto (UFRN) e Sonia Regina Lourenço (UFMT).

Ao longo dos dois últimos anos, publicamos quatro edições e recebemos a nossa primeira avaliação da CAPES referente ao ano de 2015, onde fomos avaliados com B5 em Antropologia/Arqueologia; a revista foi indexada no portal Diadorim e Sumários; e teve o seu projeto aprovado para inclusão no portal de periódicos da UFRN, processo este de transição que se encontra em fase de conclusão após a divulgação deste número.

Formamos parcerias acadêmicas com editores de outros periódicos, a exemplo da RBSE, Café com Sociologia, Visagem e Vivência, os quais gentilmente cederam informações valiosas em relação a construção e o andamento de um periódico acadêmico, além da indicação de pareceristas, da divulgação da revista, entre tantas

outras atividades que tornaram esse processo mais produtivo.

Por fim, agradecemos às autoras e aos autores que confiaram em nossa revista como um veículo para publicar suas pesquisas, traduções, entrevistas, resenhas e ensaios fotográficos.

Na seção livre deste número da Equatorial temos o artigo de Cristina Diógenes Souza Bezerra, mestranda em Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, intitulado *Processos de cura com ervas da terra: saberes de uma Doutora Raiz*. A autora discute sobre os processos de cura com as *ervas da terra*, para, assim, analisar a interação entre os conhecimentos, ditos do senso comum. Ao demonstrar as capacidades que esses sistemas locais de saber possuem, a autora evidencia, por exemplo, as práticas de cuidado em saúde nas experiências da doença e a intenção e a eficácia terapêutica com as ervas da terra.

Na seção tradução, temos uma tradução inédita de um artigo de Judith Butler. A tradução de autoria de Jainara Gomes de Oliveira, doutoranda em Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina e Tarsila Chiara Santana, mestranda em Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, é intitulada *Anseio de reconhecimento (Longing for Recognition)*. Neste artigo, publicado originalmente em língua inglesa, Judith Butler discute as noções de reconhecimento e relacionalidade presentes nos trabalhos de Jessica Benjamin, de modo a destacar o papel que a destruição e as relações diádicas possuem na concepção de Benjamin.

Na seção entrevista, publicamos uma entrevista com Maria Elvira Diaz Benitez, professora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ). A entrevista foi realizada durante o 39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, na cidade de Caxambu, Minas Gerais, pelas pesquisadoras Jainara Gomes de Oliveira, doutoranda em Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina e Tarsila Chiara Santana, mestranda em Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e pelo pesquisador Milton Ribeiro, doutorando em Sociologia e Antropologia do Programa de

Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Pará. Nesta entrevista, Maria Elvira fala sobre sua trajetória pessoal e acadêmica, particularmente situada no campo da antropologia social e dos estudos de gênero e sexualidade. Nesse sentido, ela também comenta sobre a marca do seu trabalho e quais correntes, disciplinas, autores/as e professores/as influenciaram sua formação e suas pesquisas.

Em seguida, publicamos uma resenha de Raoni Borges Barbosa, doutorando em Antropologia do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, intitulada, *Prazer e risco, medo e aventura, vergonha e luta por reconhecimento: Uma etnografia da formação tensional do self dissidente no urbano contemporâneo Brasileiro*. Neste texto, a partir dos aportes teórico-metodológicos da antropologia das emoções e da moralidade, Barbosa discute a etnografia apresentada no livro *Prazer e Risco nas práticas homoeróticas entre mulheres*, de Jainara Gomes de Oliveira.

Finalizando a seção livre do presente número, publicamos dois ensaios fotográficos. O primeiro deles, de Ronney Alano Pinto dos Reis, mestrando em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará, é intitulado *Marujada de São Benedito de Bragança-PA: cores e sonoridades de uma tradição ancestral*. O autor apresenta um ensaio fotográfico sobre a Marujada de São Benedito e como essa celebração enquanto uma prática sociocultural modifica a paisagem local. No segundo ensaio fotográfico, intitulado *Vivências da bola: carreiras de futebolistas mulheres em uma equipe do interior de São Paulo*, de Caroline Soares de Almeida, doutoranda em Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, apresenta um ensaio fotográfico sobre o cotidiano de uma equipe de futebol do interior do estado de São Paulo chamada Associação Ferroviária de Esportes (AFE).

Com este número não desejamos apenas encerrar mais um ciclo de uma comissão editorial. Desejamos, principalmente, contribuir com a consolidação da produção de conhecimento antropológico. Este número é, pois, a nossa contribuição à antropologia brasileira. Neste sentido, nossos esforços se somam a Revista Vivência do DAN/PPGAS/UFRN, a qual nos inspira cotidianamente a seguir impulsionando a publicação acadêmica com qualidade e rigor teórico-metodológico.

A comissão editorial agradece mais uma vez a todos os envolvidos na

construção deste número. Para finalizar, recordamos que a Revista Equatorial recebe contribuições originais e inéditas em fluxo contínuo.

Uma Boa Leitura!

Eliane Tânia Martins de Freitas
Leandro Marques Durazzo
Tarsila Chiara Albino da Silva Santana
Comissão Editorial

Dossiê:
Paisagens sonoras

Dossier:
Soundscapes

Tarsila Chiara A. S. Santana

Mestranda em Antropologia Social -PPGAS/UFRN

Pesquisadora do NAVIS - Núcleo de Antropologia

Visual da UFRN

tarsila.chiara@gmail.com

Os estudos sobre a música constituem um campo de conhecimento variado, mas pouco debatido nos circuitos antropológicos. Como capacidade humana e sistema cultural, a música gera outros tipos de ação social e modos de pensamento, nesse sentido a música é tanto reflexiva quanto gerativa. Nestes estudos, a música figura como um objeto de pesquisa híbrido, ou seja, pertencente à musicologia e à antropologia. Esta natureza híbrida, por sua vez, tem sido apropriada produtivamente pelo campo da etnomusicologia.

Uma das finalidades dos estudos etnomusicólogos consistiria, pois, em perceber como os sentidos da música são produzidos pelas pessoas. Sentidos estes que estão marcados por uma variedade de situações sociais, os quais também são produzidos em diferentes contextos sociais. É importante destacar, nesse sentido, que as pessoas têm diferentes percepções da música, bem como da experiência musical. Estas diferentes maneiras pelas quais os símbolos musicais são significados pelas pessoas, por sua vez, assinalam que a música é um fato social.

Na antropologia, em particular, entender a música como uma capacidade humana também implica experienciá-la por meio do trabalho de campo. O trabalho do antropólogo começa, pois, por problematizar uma teoria geral da música, porque tal trabalho deve levar em consideração as diferentes maneiras cognitivas e sensoriais pelas quais as pessoas experenciam a música, bem como os sentidos daquilo que elas definem como música. De tal modo, um olhar antropológico sobre a música não pode se prender a produção de análises definitivas da experiência musical. Muito embora tal olhar não despreze a importância de se estudar os estilos e os períodos da história da música, por exemplo, tem-se como perspectiva que a música, como sistema cultural e experiência humana, se estende para além de um período particular da história ou das próprias partituras musicais.

Neste sentido, há muito tempo a música figura como objeto do pensamento antropológico. Por não se desvincular da prática antropológica, a música tem sido pensada a partir de diferentes abordagens e passado por variadas reformulações, principalmente nos campos da antropologia/etnografia da música ou sonoridade, pois enquanto recurso conceitual e analítico, a música é um dispositivo central da reflexão antropológica nestes campos de estudo.

Os artigos reunidos no presente dossiê, no entanto, não têm a pretensão de discutir os vastos debates que marcam estes campos de conhecimento antropológico. Estes artigos também não pretendem elaborar uma reconstrução conceitual do conceito de música na antropologia. Os artigos aqui reunidos procuram, mais precisamente, discutir os significados particulares que a música adquiriu em seus diferentes trabalhos de campo. As experiências etnográficas descritas não se reduzem, portanto, a um problema particular dos campos de conhecimento mencionados acima. Antes, buscam se situar em um campo mais fluído de produção do conhecimento antropológico.

Os dois primeiros artigos têm como objeto de estudo o samba enquanto gênero musical. O primeiro, de Fernanda Kalianny Martins Sousa, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas, intitulado *“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”*: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão, traz uma etnografia da celebração dos quarentas anos de carreira de Leci Brandão. Nascida em 1944, na cidade do Rio de Janeiro, Leci é uma mulher negra, compositora e de origem humilde. Como nos mostra a autora, Leci se tornou compositora “por causa do amor”. Sua primeira composição, em meados da década de 1960, é um samba no estilo bossa nova. Para a autora tal observação se faz necessária uma vez que a bossa nova era um dos estilos musicais que melhor sintetizava o processo de modernização pelo qual o país passava naquele período. No decorrer do artigo, a autora apresenta um pouco da trajetória pessoal, política e artística de Leci. A celebração dos quarentas anos de carreira da artista não pode, então, ser pensando fora deste contexto descrito por Fernanda Sousa.

O segundo, de Sara Carla Nuño de La Rosa García, mestra em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, é intitulado *“Ensaiei meu samba o ano inteiro”*: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio de um espetáculo performático. Neste artigo, a autora apresenta uma análise etnográfica do espetáculo *“Ensaiei meu samba”* o ano inteiro, do Grupo Parafolclórico da Universidade Federal do Rio Grande do Norte [UFRN]. A partir de uma perspectiva comparativa, García discute o samba, como gênero musical e coreográfico. A comparação é estabelecida, nesse sentido, entre os elementos sociais, musicais e coreográficos. Para tanto, a autora apresenta um dos espetáculos encenados pelo Grupo Parafolclórico da UFRN: *“Ensaiei meu samba o ano inteiro”*. Em tal espetáculo, como nos mostra a autora, é possível visualizar performaticamente um percurso

histórico da evolução do samba no Brasil a partir da encenação de mais de dez coreografias. Na cena teatral apresentada, o batuque, o lundu, o samba de roda, o maxixe, o samba canção, o samba gafeira e o samba enredo são ressignificados.

Os dois últimos artigos têm em comum experiências musicais do Norte e Nordeste do país, principalmente o processo de ressignificação pelos quais se dão as novas influências e invenções musicais, destacando os seus aspectos criativos e renovados de sentidos.

O artigo de Andrey Faro de Lima, Doutor em Ciências Sociais e Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Pará, é intitulado *A Nova Música Paraense e a busca pelo sotaque perdido: diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas*. Neste artigo, o autor discute como produtores, músicos e gestores paraenses e de outros estados e regiões se engajam, em âmbito nacional, na articulação e divulgação da *Nova Música Paraense*. Segundo o autor, esta música está ancorada em três eixos estéticos, a saber: “a influência da música caribenha e/ou latino-americana; a atualização do brega, com suas variantes e ramificações; e a utilização de tecnologias e recursos contemporâneos relativos aos processos de produção, reprodução, circulação e consumo musical”. Trata-se de uma análise antropológica que privilegia a dimensão retórico-performática das elaborações identitárias, bem como enfatiza as narrativas que hegemonicamente tecem considerações sobre a *Nova Música Paraense*. Este esforço reflexivo do autor se dá a partir de entrevistas junto a personagens que estão engajados nesse processo narrativo.

Por fim, o artigo de Tarsila Chiara A. S. Santana, mestranda em Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, intitulado *Música bagaceira e malícia: sentidos erótico-dançantes da infregatividade entre homens com práticas homoeróticas em Recife*, enuncia os modos de expressão da música eletrônica dançante denominada pelos seus interlocutores de *bagaceira*. A partir da extensão de significados oferecidos pelos seus interlocutores, a autora coloca em relevo a noção de *bagaceira* como um novo referente para que se possa melhor entender a música eletrônica dançante em Recife. Muito embora a autora contraste este estilo musical com outros estilos, tal contraste não significa, contudo, uma distinção essencializada. Ao contrário, a autora procura mostrar a interdependência entre estes diferentes estilos musicais. No contexto recifense, as expressões erótico-dançantes da

infregatividade são produzidas pelos efeitos sonoros da *música eletrônica dançante bagaceira*. Sentidos erótico-dançantes estes que também incorporam a noção de *malícia*. Neste sentido, *infregatividade* e *malícia* são duas expressões erotizadas fundamentais na performatização das danças particularizadas.

Artigos Dossier

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: Uma análise do Show de 40 anos da carreira artístico-política de **Leci Brandão**

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”:

analysis of the Leci Brandão’s 40-year artistic-political career celebratory concert

Fernanda Kalianny Martins Sousa

Doutoranda em Ciências Sociais -PPGCS/UNICAMP

Pesquisadora do NUMAS - Núcleo de Estudos dos

Marcadores Sociais da Diferença

fernandakmsousa@gmail.com

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

Resumo: O presente artigo traz a descrição e análise do show de comemoração de 40 anos de carreira de Leci Brandão, mulher negra, de origem humilde, nascida em 1944, que tem uma trajetória peculiar se comparada a outras mulheres de sua geração. Leci destaca-se, dentre outras razões, por ter sido a primeira mulher a entrar na Ala de Compositores da Mangueira, em 1972, e a segunda mulher negra a ser deputada estadual de São Paulo, em 2010. Nesse sentido, ela traz em suas canções e em sua trajetória um atrelamento entre arte e política, o que permite pensar em uma carreira artístico-política. Tendo em vista a análise do show, debruço-me sobre as letras das canções que foram compostas e cantadas por ela, bem como em suas falas proferidas em meio as canções, indicando um diálogo interessante entre ela e seu público. A partir de tal análise pôde-se perceber uma conexão entre suas composições e o contexto histórico, cultural e artístico do país, o que acabou delineando uma espécie de retrato do samba produzido, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, nos últimos 40 anos.

Palavras-chave: Leci Brandão; samba; análise de letras.

Abstract: This article brings forward and analyzes the Leci Brandão's 40-year career celebratory concert. Leci Brandão is a woman, black, born in 1944, of humble social background with a peculiar life course when compared to her peers. Leci distinguishes herself, among other reasons, because she was the first woman to join Mangueira's *Ala dos Compositores* (composer's section), in 1972, and she became the second black ever to be elected as a state representative in São Paulo, in 2010. Therefore, there is in her songs and life course a connection between art and politics, which enables one to think of an artistic-political career. In regard to the analysis of the concert, I focus on the analysis of the lyrics composed and sung by her, as well as her words between songs, indicating an interesting dialogue between her and her audience. Thus it has become evident that there is a connection between her compositions and the artistic, cultural and historical context of the country, what outlined a kind of portrait of the samba which was brought forth in last 40 years specially in São Paulo and Rio de Janeiro.

Keywords: Leci Brandão; samba; lyrics' analysis.

Notas iniciais¹

Sentada em uma poltrona que ficava em um lugar central do auditório do Ibirapuera, em São Paulo, eu observava curiosa as luzes que se acendiam, os músicos da banda vestidos de branco e uma orquestra que se colocava no palco. Estava ali para presenciar a celebração dos quarenta anos de carreira de Leci Brandão, mulher negra, de origem humilde, compositora e com uma trajetória peculiar se comparada a outras mulheres de sua geração.

Nascida no Rio de Janeiro, em 1944, Leci Brandão da Silva recebeu o mesmo nome de sua mãe, Lecy de Assumpção Brandão. Delineou-se, assim, desde o nascimento, a importância que a figura materna teria em sua trajetória. Ao narrar sua trajetória, Leci enfatiza a importância que o seu pai teve no seu gosto musical. Conta que ele gostava de ouvir diferentes estilos musicais. Ouvia chorinho, Jacob do Bandolim, Waldyr Azevedo, Carmen Costa, Jamelão, Rui Rei e sua orquestra, que tocava mambo. Sua mãe aparece também como uma influência para seus gostos musicais, pois era com ela que Leci frequentava o morro e a escola de samba da Mangueira, aos domingos.

Com uma educação bastante rígida, Leci, ao sair do ensino fundamental, foi estudar no Colégio Pedro II, importante escola tradicional do Rio de Janeiro. Nessa escola, era uma das únicas alunas negras, via-se então como diferente de seus colegas tanto racial quanto socialmente. A música, entretanto, funcionava como um elo ou um facilitador das relações entre ela e seus colegas. Conta, nesse sentido, que houve um episódio em que compôs uma paródia da música *Broto Legal*, de Sérgio Murillo, que fez sucesso nessa época, para uma das chapas que estava concorrendo às eleições do grêmio estudantil, o que ajudou a chapa a vencer e a tornou mais conhecida no ambiente escolar.

A educação recebida tornou-se um pouco menos rígida apenas na década de 1960, quando seu pai faleceu. Passando a ter dificuldades financeiras, Leci aponta o racismo como um dos motivos para ter tido problemas em conseguir um emprego, o que a fez começar a enxergar o mundo de forma mais crítica. Além disso, com o afrouxamento da rigidez educacional, Leci ganhou mais liberdade para circular pela cidade, o que a fez conhecer o seu primeiro amor. De acordo com ela, “foi por causa do amor que me tornei compositora”. Depois dessa canção, Leci diz que passou a escrever muitas outras, todas elas relacionadas ao seu cotidiano e ao que observava em seu

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

entorno.

Define-se então como uma espécie de “jornalista musical”. Ao pensar que um jornalista é uma espécie de narrador de seu tempo e do que testemunha, talvez se possa colocar essa autotaxiagem de Leci como uma indicação que ela está fazendo de suas músicas narrativas do tempo, bem como do espaço em que está situada. A relação com os acontecimentos vividos ou presenciados ficará evidente em diversas das suas letras, como refletirei mais adiante.

Nesse sentido, a primeira música composta, em meados da década de 1960, trata-se então de um samba no estilo bossa nova. Tal observação é importante porque a década de 1960 foi marcante para o país musicalmente devido ao prosseguimento da tentativa de modernizar o país que havia começado na década de 50 e que, segundo Maria Eduarda A. Guimarães (1998), prosseguia na década de 1960, tendo a bossa nova sintetizado os novos elementos musicais difundidos pelos meios de comunicação, mas também sendo considerada a forma musical legítima para contribuir com o avanço da modernização do país³. Pode-se então dizer que não foi por acaso que Brandão compôs um samba nesse estilo, já que era um dos estilos musicais que mais fazia sucesso nessa época.

É também característico desse período o surgimento de uma parcela da população que passa a frequentar a universidade e torna-se um grupo de influência na vida política e social do país (GUIMARÃES, 1998). Leci Brandão se inseriria no ambiente universitário depois de ter vencido até a segunda fase do programa de calouros *A grande chance* de Flávio Cavalcanti, na TV Tupi, em 1968. Após esse acontecimento, a empresa na qual Leci trabalhava tinha prometido promovê-la, o que não aconteceu. O desapontamento a fez ir trabalhar como operária em uma fábrica e, posteriormente, devido ao contato estabelecido com Paulina Gama Filho, no Departamento Pessoal da Universidade Gama Filho⁴.

Na década de 1970, Leci apresentou-se no I Festival de Música da Universidade Gama Filho. Na ocasião, cantou *Cadê Marizá*, música que a fez ficar em segundo lugar e que foi gravada posteriormente em seu primeiro LP *Antes que eu volte a ser nada*. Leci diz que a música foi muito bem recebida, “chegavam a comparar com as canções de Chico Buarque”. Quando obteve esse resultado no festival, Zé Branco, que era tesoureiro da

ala dos compositores, teve a ideia de leva-la para a ala de compositores da Mangueira.

Diante disso, Leci escreveu uma carta dizendo que gostaria de se candidatar a ser integrante da ala e que entendia a “Mangueira como a universidade do samba, eu queria aprender com aqueles baluartes. Eu sempre acompanhei os sambas nos ensaios, eu via e gostava muito”. A resposta deles, cerca de 40 homens, foi que ela teria que passar por um estágio, indo aos ensaios e escrevendo sambas. Passou no estágio e, em 1972, desfilou na Mangueira pela primeira vez, tendo sido a primeira mulher a ter sido aceita na ala de compositores⁵.

Após a sua entrada para a Mangueira, a carreira foi progredindo rapidamente. Em 1973, foi apresentada ao jornalista e crítico musical Sérgio Cabral. Ainda na Mangueira, o ator e produtor Jorge Coutinho levou Leci para fazer parte do elenco das Noitadas de Samba do Teatro Opinião⁶. Em 1974, foi lançada por Sérgio Cabral no show Unidos do Pujol, em Ipanema, do qual participavam Dona Ivone Lara e Alcione. Em 1975, participou do Festival Abertura, da Rede Globo, sendo finalista com o samba *Antes que eu volte a ser nada*, o que rendeu a Leci a assinatura com a gravadora Marcus Pereira e o lançamento de seu primeiro LP com o mesmo título da música. Nos anos 1976, 1977 e 1978 lançou outros três LPs, respectivamente: *Questão de Gosto*, *Coisas do meu pessoal* e *Metades*. Pouco a pouco, Leci foi então constituindo-se como uma cantora reconhecida no samba.

Já na década de 1980, a sambista passou por um momento profissionalmente difícil. Em 1980 lançou o LP *Essa tal criatura* e foi finalista do MPB 80, o festival da Rede Globo, com a música do mesmo nome. Em novembro, foi escolhida para representar o Brasil no Japão no *World Popular Song Festival*. Mas em 1981, seu contrato com a Polygram foi rescindido, pois a gravadora entendeu suas canções como demasiadamente críticas. Depois de ficar cinco anos sem gravar, em 1985, Leci Brandão assinou contrato com a gravadora Copacabana. Nesse momento, Leci já estava morando em São Paulo, no Hotel Jandaia. Diz que esse era o hotel dos artistas, ficava no centro. A mudança para São Paulo se deu porque em São Paulo ela encontrava mais espaço para sua carreira artística do que no Rio de Janeiro. De 1987 a 2002, Leci lançou outros 14 álbuns, tendo recebido o Prêmio Sharp pelo álbum *Anjos da Guarda*, de 1995, e, em 2008, pelo CD *Eu e o samba*.

Em 2006, Leci lançou o seu primeiro DVD, *Canções afirmativas* e, em 2013, o

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

segundo DVD, *Cidadã da diversidade*. Nesta retomada de momentos marcantes da carreira, não se pode deixar de mencionar que em 2010, Leci aceitou candidatar-se e foi eleita deputada estadual de São Paulo, pelo PCdoB. Sendo a segunda⁷ mulher negra a ocupar esse cargo em São Paulo, ela passa então a conciliar os seus feitos enquanto deputada e cantora. O seu gabinete na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo recebe então o nome “Quilombo da diversidade” e tem como uma das diretrizes de seus mandatos influenciar a participação de pessoas negras, especialmente mulheres, na política institucional.

Além de pensar a participação das mulheres negras na política, o mandato de Leci também organizou feitos relacionados a educação, Hip Hop, comunidades do samba, religiões de matrizes africanas, segmento LGBT, juventude e direitos trabalhistas. De acordo com o material de prestação de contas do seu primeiro mandato⁸, a parlamentar apresentou 36 projetos de lei e dois projetos de emenda à Constituição Estadual. Dentre os projetos aprovados pode-se destacar a Lei 15.082, que altera a redação da Lei nº 10.948 de 5 de novembro de 2001. De acordo com a nova lei, a rede de órgãos autorizados a receber denúncias de pessoas vítimas de homofobia em todo o Estado foi ampliada. Houve também a aprovação da Lei 15.148/2013, que instituiu o dia das Tias Baianas, além de ter também incluído no calendário oficial do Estado o Dia de Iemanjá, comemorado em 2 de fevereiro, e o dia 25 de julho, que é o Dia Internacional da Mulher Negra e Latino-Americana e Caribenha.

Era então essa mulher, com feitos importantes tanto na carreira artística quanto no cenário político, que comemorava naquela noite 40 anos de carreira. Tendo isso em mente, eu a entrevistei entre os anos de 2013 e 2016, encaixando meu trabalho entre os que pensam a trajetória de pessoas negras no cenário nacional⁹, mas também em uma antropologia interessada em pensar as músicas e as relações daí depreendidas. Trago neste artigo então a análise feita desse show, no que diz respeito tanto às letras das músicas cantadas e compostas por ela, quanto às falas feitas entre as canções.

É necessário pontuar, entretanto, que ainda que eu opte por fazer uma análise concentrada nas letras das canções, não o faço sem ter em mente que a canção deve ser pensada como um corpus documental, pois possui uma natureza híbrida, verbal, poética, musical e interpretativa, ocorrendo, portanto, um nexos entre voz, melodia e palavra (STARLING & SCHWARCZ, 2006) ou ainda como uma palavra cantada, na

qual letra e melodia formam um todo único (MENEZES, 2001).

Apoio-me, para tanto, em outros trabalhos que fizeram escolha semelhante à minha como o de Adélia Bezerra de Menezes (2001), no qual a autora diz estar considerando que as músicas de Chico Buarque fazem parte da memória coletiva da sociedade, sendo suficiente, portanto, colocar as letras das canções para pensar o eu feminino nas composições do artista. De Rita Amaral e Vagner G. da Silva (2006) que realizaram um estudo sobre a presença de símbolos religiosos afro-brasileiros na música popular nacional. No trabalho de Rachel Rua Baptista (2005) que fez um estudo de trajetória de Clara Nunes, pensando também as letras das canções que eram interpretadas pela artista e como estas se conectavam com religiões de matrizes africanas. E no trabalho de Christopher Laferl (2005), que dentre 4 mil canções selecionou 1 mil, de quatro diferentes países: Cuba, Brasil, Martinique e Trindade.

De acordo com Laferl (2005), a música popular brasileira não pode ser reduzida às suas letras, é preciso que se leve em consideração o diálogo entre canções, pensando o contexto social e cultural. Influenciada pelo autor analisei as letras questionando-me se existe um *eu*, ao qual influenciada por Baptista (2005) chamei de sujeito ou narrador da canção, e se existe um *outro* para quem esse *eu* se dirige. Ainda influenciada por Laferl (2005), questionei também quais as posições desse *eu* na canção com relação ao gênero, se masculino ou feminino, atentando para os temas retratados nas canções.

Amor, samba e política: as canções e falas de Leci Brandão

A primeira música cantada, antes que Leci aparecesse no palco, tendo como foco apenas a sua voz e os músicos, foi a *Sandáção ao Seu Rei das Ervas*¹⁰, homenagem que ela costuma fazer, seja ao Seu Rei ou aos orixás¹¹, apenas em momentos especiais da carreira. Era esse um momento especial, pois comemorava quarenta anos da sua carreira, trazendo as canções que lhe eram as mais marcantes das quatro décadas que haviam passado. Saberia dessa informação na segunda-feira posterior ao show, quando ela me ligou perguntando se eu havia gostado das canções e revelando que a escolha do que foi cantado havia sido influenciada pelas entrevistas que havíamos feito no último período. Essa ligação foi um divisor de águas na pesquisa, pois foi a partir daí que pude me aproximar mais de Leci, podendo inclusive mostrar algumas das análises das canções que eu havia feito e que trago aqui. Ao ver a análise de *Essa tal criatura*, de 1980, por

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

exemplo, ela apenas mostrou-se feliz e ressaltou que eu havia sido muito sensível na forma que percebi a música, mas nunca fez comentários discordando do que eu havia escrito e pensado, parecia mais apreciar saber o que as suas canções podiam despertar em seus ouvintes.

Após fazer a saudação ao Seu Rei, ela também apareceu no palco vestida de branco e sob aplausos cantou um dos maiores sucessos de sua carreira, a canção *Zé do Caroço*, de 1985:

No serviço de alto falante
Do morro do Pau da Bandeira
Quem avisa é o Zé do Caroço
Que amanhã vai fazer alvoroço
Alertando a favela inteira
Como eu queria que fosse em Mangueira
Que existisse outro Zé do Caroço
Pra dizer de uma vez pra esse moço
Carnaval não é esse colosso
Minha escola é raiz, é madeira
Mas é o Morro do Pau da Bandeira
De uma Vila Isabel verdadeira
Que o Zé do Caroço trabalha
Que o Zé do Caroço batalha
E que malha o preço da feira
E na hora que a televisão brasileira
Distrai toda gente com a sua novela
É que o Zé põe a boca no mundo
É que faz um discurso profundo
Ele quer ver o bem da favela
Está nascendo um novo líder
No morro do Pau da Bandeira
[...]

Como se pode notar, a canção tematiza a existência de um líder popular no morro do Pau da Bandeira. A atuação desse líder, que acessa os moradores do morro por meio do alto faltante, é comparada com a forma que a televisão se coloca para aquelas mesmas pessoas. Enquanto Zé do Caroço “põe a boca no mundo”, a televisão brasileira “distrai toda a gente com a sua novela”. A distração aqui não aparece como algo positivo, pode ser pensada, portanto, como algo negativo, próximo a uma forma de alienação. Como demonstra Heloisa Buarque de Almeida (2013), é comum que pessoas politicamente identificadas com a esquerda ou com maior capital cultural interpretem a televisão como algo que quer “fazer a cabeça de seus espectadores” ou que tem “visão parcial do mundo e tentariam vender esse seu ponto de vista” (2013, p. 166). Ao trazer a

imagem desse líder, reforça-se na canção que Zé do Caroço quer ver o bem de sua favela. Como há uma oposição entre Zé do Caroço e a televisão, talvez haja uma indicação que não é o bem da favela que a televisão deseja. O sujeito da canção anseia, diante disso, que existam outros líderes comunitários que tenham um papel parecido com o papel que ele desempenha. O desejo é, portanto, que outro Zé que batalhe, trabalhe e malhe o preço da feira exista em Mangueira, morro da escola de samba de Brandão.

Após essa canção, Leci trouxe uma música em que homenageia sua mãe. Em *As coisas que mamãe me ensinou*, de 1989, a homenagem é feita então a Dona Lecy, mas a canção trata sobretudo do que o sujeito da canção tornou-se na vida, diante daquilo que a mãe a ensinou:

A mãe da gente
É um caso diferente
Muito mais que comovente que não dá pra comparar
O que eu sei é que tudo que eu sou
Simplesmente é o resultado das coisas
Que mamãe me ensinou
[...]
Carne assada que se preza
Tem que ter aquela cor
Se não quer manda embora
Mas não faça hora com seu amor
Um bom dia, boa tarde
Com licença, por favor
Tudo isso é resultado das coisas
Que mamãe me ensinou

Iniciando a canção com uma ideia de afetividade direcionada à mãe, que não pode ser facilmente comparada a outras relações, destaca-se aprendizados recebidos na educação. Dentre os aprendizados, são tratados assuntos como culinária, o que aparece pela cor que a carne assada deve ter, mas também formas de se comportar em sociedade. São associados aos ensinamentos da mãe a educação recebida, como pedir “licença”, “por favor”, mas também o aprendizado de saber que não se deve fazer “hora com seu amor”, ou seja, se não se quer relacionar-se com alguém é preciso que mande esse alguém embora. Pode-se ter aqui uma alusão a um comportamento honesto nas relações afetivas. Essa canção, bem como *A filha da Dona Lecy*, de 2002, que será trazida posteriormente, demonstra a importância da figura materna na trajetória de Leci, pois ela não só recebeu o nome de sua mãe quando nasceu, o que pode ser pensado como uma homenagem, como também compôs duas canções em que sua mãe é o tema trazido

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

nos versos. Além disso, ambas as canções parecem estabelecer metaforicamente a partir da imagem da mãe uma identificação com o passado ou com as origens conectando-se com essa geração feminina que lhe antecede e faz parte da sua criação enquanto sujeito.

Com *Deixa, deixa*, canção de 1985, Leci aparentemente estabelece um diálogo naquela situação com os jovens que a assistem e também tocam em sua homenagem no show – o que ficará mais claro quando ela contar quem são os jovens que compõem aquela orquestra. Fui levada a pensar nisso porque nessa canção tematiza-se as liberdades sugeridas a um jovem ou a necessidade de se deixar que ele faça “tudo que ele quiser”.

Deixa ele beber
 Deixa ele fumar
 Deixa ele jogar
 É melhor do que ele sacar de uma arma
 Pra nos matar
 Deixa ele gemer
 Deixa ele gozar
 Deixa ele voar
 É melhor do que ele sacar de uma arma
 Pra nos matar
 Deixa ele escrever
 Deixa ele falar
 Deixa ele discursar
 É melhor do que ele sacar de uma arma
 Pra nos matar
 Deixa ele fazer tudo
 Que ele quiser
 Deixa ele ser moleque
 Dessa mulher
 Deixa ele transar tudo de onde vier
 Do que ele sacar de uma arma
 Pra nos matar [...]
 Deixa ele curtir
 Deixa ele sambar
 E sapatear
 É melhor do que ele sacar de uma arma
 Pra nos matar
 Deixa ele assumir
 Deixa ele costurar
 Deixa ele bordar
 É melhor do que ele sacar de uma arma
 Pra nos matar
 Deixa ele fingir
 Chorar
 Gargalhar

É melhor do que ele sacar de uma arma
Pra nos matar
Deixa ele fazer tudo que ele quiser
Deixa ele ser moleque daquela mulher
Deixa ele transar tudo de onde vier
Do que ele sacar de uma arma pra nos matar [...]
Deixa ele curtir
Deixa ele fumar
Deixa ele gozar
É melhor do que ele sacar de uma arma
Pra nos matar
Deixa ele assumir
Deixa ele transar
Deixa ele amar
É melhor do que ele sacar de uma arma
Pra nos matar
Deixa ele fazer tudo

Revezando versos curtos com o refrão, há sempre a presença de verbos que indicam ações que podem ser realizadas pelo personagem da canção: beber, fumar, gemer, gozar, entre outros. Alguns dos verbos indicam comportamentos que podem ser possivelmente vistos pela parcela mais conservadora da sociedade como negativos. Pode-se citar, para exemplificar, os verbos beber, fumar e jogar. Já as ações de gemer e gozar, indicando possíveis passos de uma vida sexual do garoto retratado na canção, aparecem de modo significativo ao lado do verbo voar, de modo que se pode pensar em uma associação entre a vida sexual e a liberdade de poder retirar-se do chão, não encostar os pés no chão, estar no alto.

Não há apenas ações relacionadas à sexualidade ou à vida boêmia. Na combinação de escrever, falar e discursar, temos três verbos que podem remeter a uma vida pública, política, inclusive permitindo que se revise as ideias que aparecem em *Zé do Carroço*. Esse garoto se quiser pode, então, colocar a “boca no mundo”, o que pode ser feito não só por meio do discurso, mas também pela escrita. O conjunto de verbos seguintes traz as ações de curtir, sambar e sapatear, todos os verbos indicando diversão. No caso de sambar e sapatear há, além da diversão, uma movimentação rítmica ou musical presente nas possíveis ações.

Narra-se na canção, desse modo, o pedido para que se deixe um garoto fazer tudo que ele quiser. Pede-se inclusive que deixem ele ser “moleque daquela mulher”, o que pode indicar uma relação afetiva-sexual entre pessoas de diferentes gerações. Na

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

combinação entre os verbos assumir, costurar, bordar, pode-se atentar para a abertura da possibilidade desse garoto colocar-se em posições não vistas como o que um garoto deveria fazer, isto é, como masculinas, em nossa sociedade. Costurar e bordar, no senso comum, colocar-se-iam possivelmente como atividades vistas como femininas. Há aqui, então, a possibilidade que esse garoto se assuma alguém que quer bordar e costurar, o que não é condizente com os papéis de gênero esperados para ele.

Ao prosseguir colocando os verbos assumir, transar e amar, um depois do outro, assumir ganha uma nova conotação, remetendo às canções em que assumir está estritamente ligado à sexualidade, como em *Ombro amigo*, 1977. Se antes podia-se apenas estar diante de atividades manuais vistas como não-masculinas – no caso, costurar e bordar –, aqui ao transar e amar estarem em conjunto com assumir, a ligação que pode ser feita é com assumir uma não heterossexualidade. Assumir-se está ligado então ao movimento visto como uma revelação para a sociedade, uma transgressão às normas da heterossexualidade. Assume-se, portanto, a não heterossexualidade. O garoto pode então vincular-se à mulher que aparece mais de uma vez na canção, mas também a qualquer outra pessoa que ele queira.

No verso “deixe ele transar tudo de onde vier”, pode-se expandir o significado do verbo para fazer transações, negociar, desatrelando-o necessariamente do ato de fazer sexo. Nesse sentido, o personagem da canção pode ficar livre para negociar com quem e o que ele quiser, assim como também transar com quem ele quiser, se voltarmos ao primeiro significado. A importância desse jovem poder fazer tudo o que ele quiser está diretamente relacionado ao refrão que ecoa dizendo que tudo o que ele fizer, qualquer coisa que ele escolher fazer dentre as possíveis combinações de verbo que são feitas, é melhor do que ele “sacar de uma arma pra nos matar”. Reagir às privações de escolhas matando, é o único comportamento que na letra é considerada não correto ou aceitável.

Leci reforça essa ideia, em meio a canção, quando diz as seguintes palavras:

Eu não quero saber se você fuma, se você bebe, se você joga, se você transa, cada um tem a liberdade de fazer aquilo que bem entende, a única coisa que me indigna é quando você não respeita o seu semelhante, é quando você não dá atenção para uma coisa tão boa que é a felicidade e você mata. Um aplauso para a vida, palmas para a paz: matar não está com nada.

Há aqui, portanto, uma mensagem que é passada a todos que estão na plateia, ou seja, a mensagem é que deixem os jovens fazerem o que quiserem, mas não só. Também se coloca para os jovens a ideia de que eles têm o direito de reivindicar a própria existência, do modo que decidirem viver, mas que o limite dessa liberdade chega em matar outra pessoa. O garoto a quem essa canção se dirige, portanto, não é qualquer garoto. Pode-se pensar aqui em um garoto que está, de algum modo, à margem da sociedade, seja pela falta de oportunidades, por sua orientação sexual, pela não compreensão de suas escolhas ou por sua condição social. Além disso, com o refrão que repete muitas vezes a recusa de se ver matar como uma das opções corretas a ser feita, o tema da violência é também abordado, de modo a sugerir que a violência pode estar associada às imposições de comportamentos ou à falta de oportunidades para que os jovens vivam expressando a liberdade de escolhas.

Emendando nessa canção outra com uma temática também jovem, tematizando o amor e os afetos de outra maneira, Leci canta uma música que define como tendo uma “letra ingênua que tive até vergonha de gravar, [em] 1987”. É o caso de *Só quero te namorar*:

Eu só quero te namorar
Deixa eu te abraçar
Deixa eu te beijar
Não sei o que você vai pensar
Mas só quero te namorar
[...]
Marcar um encontro na praça
E fazer pirraça quando se zangar
Mandar um cartão florido
Fazendo um pedido ou pra desculpar
Sentar no sofá da sala
Com um saco de balas pra gente chupar
Não pense que isso é loucura
Mas minha ternura pra te conquistar
Eu só quero te namorar
Deixa eu te abraçar deixa eu te beijar
Não sei o que você vai pensar
Mas só quero te namorar
[...]
No dia dos namorados juntar
Uns trocados pro nosso jantar
Mostrar minha simpatia
Quando pra família me apresentar
A bela caligrafia
Na fotografia pra te dedicar
Não pense que isso é antigo
Mas um jeito amigo da gente se amar
[...]

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

Nessa canção, o sujeito explora o desejo de namorar o alvo da sua paixão. Indica suas possíveis ações para exercer a conquista de forma romântica – o que inclui um saco de balas, um cartão florido para se desculpar dos futuros conflitos ou a fotografia que será dedicada com uma escrita feita com uma letra bonita. Há indícios de um namoro tradicional entre jovens, o que é exemplificado pelos versos que falam sobre apresentar o/a namorado/a para a família, o namoro que acontece no sofá da sala e na praça do bairro. Além disso, parece se tratar de jovens de classe popular, o que pode ser pensado pelo elemento “jantar fora” que ocorrerá na comemoração do dia dos namorados, mas que para acontecer será necessário que se junte alguns trocados.

Entretanto, apesar do sujeito na canção ir demonstrando suas intenções, coexistem na letra a certeza relacionada aos próprios sentimentos e as incertezas sobre a forma que o alvo de seu sentimento irá lidar com a demonstração do que se sente. Adverte então que não se trata de loucura, mas da ternura para conquistá-lo/a. E há também a preocupação que não se pense ser algo antigo, que pode ser pensado como conservador ou ultrapassado, mas apenas o jeito amigo, talvez um jeito saudável, de se amar. É interessante notar, que o sujeito é neutro, isto é, não conseguimos saber se é masculino ou feminino, bem como não se sabe o gênero da pessoa a quem se dirige a paixão.

Ao finalizar essa canção, a orquestra e a banda tocaram *Parabéns para você* para Brandão, enquanto Dona Lecy caminhou vagarosamente até o palco para entregar um buquê de flores a sua filha. A emoção sentida, no momento, fez Leci dizer “perdi o rumo”, o que se aliou ao cuidado e ao pedido de que alguém ajudasse a sua mãe a voltar para a poltrona em que estava sentada. Leci fez então uma fala de agradecimento:

Eu preciso fazer um profundo agradecimento pelo fato de nós estarmos aqui. Essa celebração, na verdade, não foi uma coisa que nós combinamos, muito pelo contrário, eu sabia que estava fazendo 40 anos de carreira... O núcleo de música do Itaú Cultural transformou o show “Guri canta Leci” nesse show que não tem diretor, não tem nada. É um show simples, normal, mas é de coração. Que Deus abençoe vocês por essa permanência na minha vida. Eu tenho a idade que tenho e ainda posso ter condição de cantar, condição de levar alguma coisa positiva para as pessoas, então quero pedir muitos aplausos.

O agradecimento feito por Leci faz três movimentos. Inicialmente, como se vê

no trecho acima, Brandão dirige-se aos fãs que permaneceram em sua vida e depois a Deus por permitir que ela continue saudável levando positividade para as pessoas que a acompanham. Posteriormente, os agradecimentos foram feitos citando nominalmente as pessoas que a ajudaram a fazer o show, mas também cada a um dos jovens da orquestra e seus professores. Nesse momento, Brandão enfatiza a sua relação com os jovens da Fundação Casa¹², o que se dá por muitos dos jovens ali presentes na orquestra serem parte de um dos polos do Projeto Guri¹³, que é uma organização social de cultura, fundada em 1977 e responsável por 370 polos de ensino no interior e litoral de São Paulo, incluindo polos que são ligados à Fundação Casa. Após falar dessa relação com os jovens, ela homenageia os professores:

Não poderia deixar de trazer os meus afilhados da Fundação Casa para poder homenagear os professores, principalmente os professores de São Paulo, que são guerreiros, que lutam e têm coragem, que deveriam ser muito mais reconhecidos, porque a profissão de professor para mim é muito importante. Talvez se tivessem dado mais respeito aos professores nós não teríamos tantas notícias de violência como temos hoje [...] viva a educação!

Após essa fala, os afilhados da Fundação Casa, como ela os chama, tocaram mais uma vez e depois despediram-se do palco que ficou ocupado apenas pela banda e por Leci. A música cantada depois disso selou o tema da educação iniciado anteriormente. Em *Anjos da guarda*, de 1995, há o pedido constante de palmas para os professores:

Professores,
Protetores das crianças do meu país
Eu queria, gostaria
De um discurso bem mais feliz
Porque tudo é educação
É matéria de todo o tempo
Ensinem a quem sabe de tudo
A entregar o conhecimento
[...]
Na sala de aula
É que se forma um cidadão
Na sala de aula
Que se muda uma nação
Na sala de aula
Não há idade, nem cor
Por isso aceite e respeite
O meu professor
[...]
Batam palmas pra ele
Batam palmas pra ele

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

Batam palmas pra ele que ele merece!
[...]

Na canção, as palmas são pedidas, ainda que o narrador na canção lamente, pois gostaria que falar desse assunto fosse algo que proporcionasse um discurso mais feliz. Trata-se na canção, portanto, sobre o respeito que os professores merecem, ainda que a situação da educação no país demonstre a não valorização desses profissionais, como colocou Leci anteriormente. A imagem do professor é então comparada a protetores e anjos da guarda, dando enfoque principalmente para professores de educação infantil. A sala de aula figura, dessa forma, como o espaço em que se pode mudar a nação, podendo-se atentar para a ideia de que na sala de aula é que se forma cidadãos. Lugar no qual também não se pode diferenciar nem idade, nem cor, pois é preciso que se pense a educação com horizontalidade.

A educação é então colocada como matéria a ser tratada a todo momento, pois toma a forma de uma espécie de remédio para a sociedade, sendo possível indicar que a educação pensada aqui é também uma das formas de criar oportunidades para os jovens representados pelo personagem da canção *Deixa, deixa*, bem como pelos próprios jovens da Fundação Casa presentes no show. O que pode ser pensado atrelando-se a letra da canção ao tipo de narrativa feita por Leci Brandão, ao se considerar que a compositora e intérprete da canção é uma mulher negra de origem popular que conseguiu ascender socialmente e que, como pontuado anteriormente, recebeu uma educação rígida por parte dos seus pais, o que passa por ter estudado em um colégio tradicional do Rio de Janeiro, como é o caso do Colégio Pedro II. Atenta-se, assim, que a canção composta em 1995, continua passando uma mensagem de incentivo para os jovens 11 anos depois. Mensagem que parece mais legítima e passível de ser considerada por ser narrada por Leci Brandão.

A próxima música foi o samba *Quero sim*, de 1974, que segundo Brandão “foi o primeiro samba de terreiro que fez sucesso na quadra da Estação Primeira de Mangueira em parceria com Darci da Mangueira que já está no céu”. Frisando quais são os anseios do eu lírico, os desejos reforçam-se pelo verso “quero sim”, que também intitula a canção:

Quero sim
Mais um pouquinho de inspiração

Fantasiar meu próprio coração
Tão ansioso desse meu cantar
Quero sim
Cantar a minha alegria
Mostrar a minha fantasia
Cantar a minha própria dor
Quero sim
Buscar a vida
Contemplando a paz
Fazendo tudo que essa gente faz
Mostrando assim todo esse meu valor
Quero sim
Cantar pro mundo inteiro me aplaudir
Pois quem chorou
Agora vai sorrir
Pra festejar o meu interior

Entre os desejos manifestados, o sujeito da canção parece constantemente querer ser visto pelo mundo, o que se dá inclusive pela vontade de ser aplaudido, mostrar a fantasia, a própria dor. Os aplausos, entretanto, não distanciam o narrador do que “essa gente faz”, o que pode ser associado a um não desprendimento das próprias origens populares. É como se ao cantar sobre essa gente e com essa gente, indicar-se-ia não só uma aproximação, sem perder-se das raízes, mas também a manutenção de uma ligação com essa gente da qual se faz parte. Ademais, todo o desejo pelo reconhecimento não se separa de continuar vivendo buscando contemplar a paz ou festejando o próprio interior, tendo a fama como uma recompensa para aqueles que choraram e agora vão sorrir.

Voltado a tematizar o amor, *Antes que eu volte a ser nada*, de 1975, é marcada por pedidos feitos pelo sujeito ao alvo de sua paixão:

Deixa eu me chegar no teu barraco
Escutar o teu cavaco
E cuidar da tua roupa
Deixa eu ir contigo a batucada
Te abraçar na madrugada
Desse encontro não me poupa
Deixa eu me aprumar
Me entregar a tanta coisa
Pra ser nada
Deixa eu curtir esta alegria
Antes que retorne o dia em que eu volte a ser nada

O amor é cantado, mas tendo em vista o desamor que parece certo. Há na canção

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

ausência de expectativas de que o relacionamento se torne algo maior do que aquele momento pontual. Parece certo, pois, que em algum momento o sujeito que ama deixará de ser o que é agora para retornar ao nada. Pedindo para que se possa cuidar da roupa, se chegar no barraco, escutar o cavaco e acompanhar a batucada, convive uma mistura para que se possa adentrar o espaço doméstico, a casa e cuidar do objeto da paixão, com o também desejo de estar em ambientes festivos junto da pessoa amada.

Parece, assim, um amor que abre mão do retorno posterior, pois se frisa a alegria que se sente no momento em que se vive a relação, enfatizando que se a entrega for permitida para o objeto do desejo/paixão, dar-se-á ao outro mesmo que, posteriormente, seja um nada novamente. É interessante apontar que na ausência desse amor o sujeito apaixonado torna-se nada, o que pode ser associado ao vazio sentido pela ausência do ser amado.

Há um possível diálogo que se pode estabelecer entre essa canção e a idealização do amor pensada por Vergas V. A. da Silva (2006). De acordo com a autora, a noção de amor ocidental combina o afeto e o escape sexual, a amizade e as funções familiares, todos esses sentimentos em um único tipo de relação, o que resulta em sofrimento ou em sentir-se nada quando o relacionamento se finaliza, sentimento que aparece em *Antes que eu volte a ser nada*. Ainda sobre a canção, não é possível saber se quem narra é do gênero feminino ou masculino, nem saber o gênero a quem se dirige a canção, essa é uma característica que aparece em outras composições de Brandão, como na já citada em *Só quero te namorar*.

Novamente homenageando a mãe, mas também falando de si mesma, o que faz a música ser pensada como um autorretrato da compositora, em texto presente no folheto de seu show, Leci cantou *A filha da Dona Leci*.

Eu sou a filha da Dona Leci
 Mulher que mora no meu coração
 E tudo aquilo que já construí
 Foi resultado dessa criação
 Se dei amor o ensino foi seu
 Se fiz sofrer
 Ela não tem culpa
 Esse meu jeito ela sempre entendeu
 Eu sou assim e não tenho desculpa
 Gostoso é seu empadão
 E seu bolo de laranja

Tempera direito o feijão
E na sopa, ela esbanja
Respeito pra qualquer um
As rezas pra proteger
Olhar as pessoas de frente
Sem ter que temer
E se tenho educação
E se hoje estou aqui
Simplesmente porque sou a filha da Dona Lecy
E se eu for a sensação
E o sucesso iludir
Eu jamais vou deixar de ser filha da Dona Lecy

De forma semelhante ao que acontece em *As coisas que mamãe me ensinou*, traça-se o que foi aprendido com a mãe, atribuindo à educação recebida por ela o que a narradora se tornou. Diferencia, entretanto, que se der amor é porque foi ensinada pela mãe, mas se fizer sofrer, sua mãe não tem culpa, isto é, atribui à mãe apenas os ensinamentos positivos, o que vier a fazer de negativo faz parte do seu jeito que a sua mãe sempre entendeu.

Assim como na canção anterior, em que ao homenagear a mãe a narradora fala de si mesma, aqui também frisa a relação entre mãe e filha. Além disso, se antes a comida feita pela mãe aparecia pela cor da carne, agora é a vez do empadão, bolo de laranja, feijão e da sopa serem colocados. A mãe aparece então com a imagem atrelada ao ato de cozinhar, que pode ser pensado como carinho e cuidado. No final da canção, é sublinhado que mesmo que o sucesso possa iludir, a narradora continuará lembrando de onde veio, da mulher que a educou, seguirá sendo “a filha da Dona Lecy”.

Após cantar duas canções que não são de sua autoria, *Santas almas benditas* (Clareia) e *Papai vadiou* (Rody do Jacarezinho e Gaspar do Jacarezinho), Leci trouxe para o show uma dupla de canções com a temática LGBT, *Ombro amigo*, de 1977, e *Essa tal criatura*, de 1980. Sobre a primeira música, em suas palavras:

Em 1977, nós tivemos pela primeira vez uma música em uma trilha sonora de novela. Espelho Mágico, sofremos críticas, mas eu tenho muita honra de ter sido uma das primeiras mulheres desse país a ter respeito por todas as pessoas, um aplauso para a diversidade (Leci Brandão, 2015).

A música citada carrega diferentes sentimentos que são vividos por pessoas que

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

Brandão se refere como “diversas”:

Você vive se escondendo
 Sempre respondendo
 Com certo temor
 Eu sei que as pessoas lhe agridem
 E até mesmo proibem
 Sua forma de amor
 E você tem que ir pra boate
 Pra bater um papo
 Ou desabafar
 E quando a saudade lhe bate
 Surge um ombro amigo
 Pra você chorar
 Num dia sem tal covardia
 Você poderá com seu amor sair
 Agora ainda não é hora
 De você, amigo, poder assumir

Nessa letra encara-se a importância de uma rede de amigos como apoio para sobreviver à não aceitação da homossexualidade, ao temor e às possíveis agressões que poderiam vir a acontecer. O esconder-se, o temer e a proibição parecem estar encaixados em um momento presente, no qual ainda não é hora de assumir-se. No entanto, é sugerido que, no futuro, homossexuais poderão andar de mãos dadas com o seu amor, o que acontecerá em um momento que não haja mais covardia – a ideia de se assumir que se fazia presente em *Deixa, deixa* aparece aqui novamente. A covardia, no entanto, aparece com ambiguidade, não se sabe se a covardia é daqueles que não se assumem andando de mãos dadas ou se está se referindo aos que atacam homossexuais. Diante do contexto em que não é possível assumir-se, a boate aparece então como espaço de sociabilidade, apoio, em que há o encontro entre homossexuais. Como aparece a palavra “amigo”, a canção parece dirigida mais aos homossexuais homens do que às mulheres.

Pensar espaços de sociabilidade homossexual como um lugar de maior conforto ou liberdade é algo que aparece em etnografias sobre homossexualidade e sociabilidade. Ramon Pereira dos Reis (2014), ao fazer um estudo sobre sociabilidades homossexuais na cidade de São Paulo, reflete sobre como o Arouche, região próxima ao metrô República no centro da cidade, permite aos gays, lésbicas e outros LGBTs um conforto não encontrado nas famílias de origem. De acordo com o autor:

Foi bastante expressivo notar como os espaços de sociabilidade homossexual em torno do Arouche, com jovens aglomerados

vindos de diversas regiões de São Paulo, garantiam a tônica da visibilidade identitária. As conversas e as “fechações” funcionavam como um grito de liberdade contra o aprisionamento que a família de origem representa para eles. É ali que podem beber, fumar, beijar quantos quiserem e se afirmarem enquanto homossexuais (REIS, 2014, p. 74).

Novamente abordando a homossexualidade, em *Essa tal criatura*, por meio de forte poética descreve-se o encontro sexual entre duas mulheres:

Tire essa bota
Pisa na terra
Rasgue essa roupa
Mostra teu corpo
Limpa esse rosto
Como a poeira
Suja essa cara
Sinta meu gosto
Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado
Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado
Corra no campo
Leva um tombo
Rala o joelho
Mata esta sede
Durma na rede
Sonha com a lua
Grita na praça
Picha as paredes
Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito
Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito
Tire essa fruta
Lamba essa terra
Pisa as paredes
Sinta esse tombo
Rala esse rosto
Transa com a lua
Morda essa cara
Linda, tão nua...
Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade
E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade

Nos cinco primeiros versos da canção, predomina a ideia de desnudar-se/limpar-se. Os pés ficarão descalços, pois a voz da canção diz para que as botas sejam tiradas. A roupa rasgada, de modo que o corpo estará a mostra, junto de um rosto que será limpo. A partir do sexto verso, entra uma ideia de estar sujo. O contato com a terra que antes era superficial, pois os pés tocariam a terra, agora será internalizado, a poeira

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

será ingerida. E o rosto que havia sido limpo também é chamado a ficar sujo. A partir do verso “Sinta o meu gosto”, o contato entre o sujeito e o alvo de seu amor e/ou desejo torna-se mais intenso. Se antes havia uma voz que indicava a ação para que a outra rasgasse a roupa e mostrasse o corpo, agora o contato se dá entre ambas, o gosto do sujeito será sentido. A fruta será mordida e o dedo melado deve ser lambido.

A alusão entre o sexo feito entre duas mulheres ganha peso, ficando evidenciada. A fruta figura como a genitália feminina e os dedos melados pela fruta dão um tom erótico aos versos, fazendo pensar no toque da fruta pelos dedos, que ficarão melados. No verso seguinte, “transa na mais linda loucura”, a suspeita de que um ato sexual estava sendo descrito ganha certeza. Mas para ser realizado, com a loucura pretendida pelo sujeito da canção, é necessário deixar a vergonha de lado. Vergonha que pode ser associada à timidez, mas que nesse contexto também pode ser pensada atrelada à discriminação por serem duas mulheres que sentem o desejo e entregam-se amoroso e sexualmente no decorrer dos versos.

Nos versos que seguem a partir de “rola no campo”, o movimento entre os corpos ganha destaque. O sujeito convida o alvo de sua paixão a tomar o tombo, ralar o joelho. É como se o prazer não se distanciasse ou não deixasse de ser acompanhado pelo risco de machucar-se. Mas a possível dor não impede que se mate a sede. O sonho com a lua traz à tona novamente uma figura feminina, bem como uma figura noturna. A intensidade do que se sente parece ser expressa não no espaço fechado, entre quatro paredes, o foco é o espaço aberto, ao ar livre. A terra, o grito dado na praça, as paredes que serão pichadas. Esses espaços são postos junto de um chamado para que se ame na maior liberdade, “nua sem ser preconceito”.

Em um terceiro momento, há um jogo de repetição com as palavras, que agora se unem para dar novo significado aos versos. A terra será lambida, as paredes pisadas – há uma inversão, o sujeito pode estar de cabeça para baixo, não pisa, pois, a terra, mas sim as paredes – e o tombo, este já está acontecendo é preciso apenas senti-lo. O rosto será novamente lavado e a mordida se dirigir-se-á à cara. A nudez reaparece e a vergonha que devia ser deixada de lado, agora se transforma – ou é chamada a se transformar – em loucura. Nos últimos versos, aparece, enfim, a combinação de palavras que dá nome a canção. O sujeito refere-se a si mesmo e novamente fazendo uso de uma voz que parece indicar os passos para que se chegue nesse amor diz: “ama essa tal criatura que

envergonhou a cidade”.

Se antes perguntava-me se a vergonha podia estar de algum modo relacionada à discriminação sofrida pelo amor ou desejo sentido por duas mulheres, ao encerrar a canção desse modo, parece tornar-se mais evidente o que teria feito o sujeito ter-se colocado como uma criatura que envergonharia a cidade de alguma forma. A canção trata, então, de forma poética e com muitos simbolismos, do sexo feito entre/por mulheres e, de algum modo, sobre a discriminação que esse tipo de amor ou sexualidade traz à tona.

Retomando uma das únicas mulheres com a qual Leci compôs junto, a música *Natureza*, de 1978, foi cantada após ser manifestado o apreço de Brandão por Rosinha de Valença, que “foi uma das maiores violonistas desse país. Parceira musical para quem eu peço muitos aplausos, aplausos a memória de Rosinha de Valença”:

Ê natureza
Ê natureza tão bom
Cheiro verde
Flauta de pau, violão
Natureza
Serra, serrado, usina
Cheiro verde
Cheiro de mato fascina
Natureza
Era uma tarde na roça
Presença de gente tão pura
E o sussurro do rio
E a mágica erva que cura
E havia um alambique
E o pique de saber beber
Delícia de água ardente
Pimenta gostosa de arder
Uma comida cheirosa
Servida no toque do sino
E aquele céu cor de rosa
Que iluminava o menino
Eu quero essa poeira
Limpendo meu corpo feliz
E descansar na esteira
Tomando meu chá de raiz

A canção descreve uma tarde passada na roça, de forma a prestigiar o meio ambiente. Fazendo uso de diferentes sentidos, como paladar, visão, olfato e audição,

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

tematiza-se o quanto pode ser bom estar em contato com o modo de vida no campo, com a comida feita e entregue ao toque do sino. Pontua-se a cor do céu cor de rosa, o sussurro do rio e o fascínio causado pelo verde. Além de falar da natureza e do cheiro que o verde tem, misturando sensações visuais com olfativas, descreve-se as pessoas presentes no espaço como puras, fazendo-se notório, portanto, que quem faz as descrições é uma espécie de visitante nesse espaço.

Logo em seguida, Brandão agradeceu à cidade de São Paulo por sua acolhida, cantou então uma música gravada em 1997, *Fogueira de uma paixão* (Luiz Carlos da Vila, Arlindo Cruz e Acyr Marques). Depois desta, de 1998, foi a vez da música *Autoestima*:

Foi você quem me pintou os sonhos
 E em seguida a tela rasgou
 Me iludiu, fez de gato e sapato
 Quem de fato a vida lhe entregou
 Foi você quem jurava mentindo
 E sorrindo fingia me amar
 Me feriu de um modo profundo
 E agora quer me restaurar
 Nada mais há pra fazer
 Você usou e abusou do meu bem querer
 Nada mais dá pra fazer
 Pode ir embora

O amor novamente é trazido, mas não aparece a ideia do vazio ou de tornar-se um nada de forma explícita como em *Antes que eu volte a ser nada*. Entretanto, a desilusão ganha corpo ao pontuar que os sonhos foram pintados e a mesma pessoa que os pintou rasgou a tela. A relação entre os já não mais amantes é retratada por meio de uma metáfora com um quadro pintado. O desamor é sentido desde os primeiros dois versos da canção. O ato de iludir propriamente dito aparece no terceiro verso, pontuando que a pessoa amada fez o sujeito da canção de “gato e sapato”, agindo diante da pessoa que a vida havia lhe entregue com juras mentirosas, feitas sob efeitos do sorriso, fingindo amar.

No entanto, há um final não esperado na canção. Se no início demonstra-se a dor sentida, nos últimos versos o sujeito avisa ao antigo alvo de sua paixão que não há o que restaurar nessa tela que ele rasgou, não há nada que possa ser feito para que se tenha aquela pessoa que a vida havia lhe entregue. Acaba-se a canção, pois, avisando que é hora de desistir de uma possível restauração ou reconquista: “pode ir embora”. Não se aceita

mais nada que venha da pessoa que se amava, o fim é a única saída possível. Ao contrário do que aparece em *Antes que eu volte a ser nada*, a pessoa que ama não parece disposta a aceitar e dar sem receber em troca, é preciso que haja reciprocidade para que exista o amor e ao identificar que não se teve o tratamento esperado, o fim coloca-se como a resposta final. Novamente não há marcação de gênero na canção, não sabendo se o sujeito e a quem ele se dirige é masculino ou feminino.

Após *Autoestima*, o show continuou falando de amor, mas dessa vez com a música *Acontece*, do aplaudido mangueirense Cartola. Iniciando um clima mais agitado ao show, Leci questionou as pessoas que não conseguem perceber a criação artística ou a própria criatividade que existe em outros espaços do país, não só na ponte aérea, o que pode ser pensado como o eixo Sul-Sudeste, isto é, entre aqueles que já cantam ou já tem um lugar reservado artisticamente. Em suas palavras:

Eu não entendo como é que tem gente que se diz entendida da Música Popular Brasileira e acha que só tem cultura na ponte aérea. Graças a Deus, esse dom que Deus me deu, me deu condição de conhecer todo o país, eu já cantei no país inteiro. Graças a Deus e a vocês. E eu queria dizer que em qualquer cantinho, qualquer pedacinho dessa nação brasileira tem gente que tem muita criatividade [...].

Depois dessa colocação, Brandão cantou a música *Bate tambor*, de 1992:

É na palma da mão olha meu amor
Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor
É na palma da mão olha meu amor
Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor
Bumba-boi e Boi-bumbá, ijexá, maculelê
Carimbó, tambor de Minas, ciranda, cateretê
Tem calango e tem fandango, tem partido versador
Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor
[...]
Samba-enredo, samba-reggae, caboclinho e lundu
Tem xaxado e tem chegança, reisado, maracatu
Capoeira na Ribeira,
Sua bênção, tocador
Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor
É na palma da mão olha meu amor
Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor

Enfatizando a importância de diferentes ritmos musicais, abordando ritmos comuns no Sudeste, como o próprio samba-enredo, mas também o ijexá comumente

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

tocado em terreiros de candomblé na Bahia ou o carimbó do norte do país, a criação musical, cultural e artística de diferentes partes do país é trazida, enfatizando que de norte a sul “todo mundo bate tambor”. Pergunto-me, entretanto, a que Brasil a canção se refere, já que os ritmos citados podem ser pensados como tendo matrizes indígenas e/ou africanas, ainda que não se possa desconsiderar a influência também de europeus para a constituição desses ritmos ou as múltiplas influências entre eles. A letra parece, assim, atentar para a existência de diferentes ritmos musicais, que passam por diferentes brasileiros, diferentes ascendências ou diferentes Brasis, que aparecem unificados na canção.

Tal canção remeteu-me ao debate feito por Stuart Hall (2003) quando aponta que a cultura popular negra é um espaço contraditório. Segundo o autor, tal cultura é um espaço de contestação estratégica, mas não pode ser explicada ou simplificada em oposições binárias como resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico. De acordo com Hall, a apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias junto ao patrimônio africano, por exemplo, conduziram a inovações linguísticas na estilização do corpo, a diferentes estilos de cabelo ou meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade. Sobredeterminar repertórios culturais negros constituídos a partir de duas direções é para o autor mais subversivo do que se pensa.

Não há, nesse sentido, formas puras de cultura popular negra, mas o produto de sincronizações parciais, engajamentos que atravessam fronteiras culturais ou ainda confluências de mais de uma tradição cultural, o que pode passar por negociações entre posições subalternas e dominantes (HALL, 2003). Destarte, ao pensar a canção *Bate tambor* e o modo que o Brasil em que “todo mundo bate tambor” é construído, há então diferentes ritmos musicais que não podem ser colocados a partir da pureza, mas em diálogo de norte a sul com diferentes produções culturais que passam por diferentes confluências e matrizes. O que haveria, no entanto, em comum entre todos os ritmos seria o tambor, que simboliza na canção uma unidade entre os diferentes ritmos e locais, apontando para um local maior, que seria o Brasil.

Ainda pensando sobre a diversidade do país, mas dessa vez refletindo sobre a questão racial, Brandão fez referência ao movimento negro de São Paulo e ao fato de sua própria plateia ser representativa da diversidade racial do país:

Olho para essa plateia especialíssima e vejo a diversidade do meu país, todo mundo aqui na mesma sintonia, todo mundo fazendo parte dessa celebração, muito simples, eu queria dizer que a única coisa que eu lamento é que tem gente que não entende que aqui é um país miscigenado, que aqui é um país da diversidade, por isso todas as vezes que pisei no palco e ainda piso eu peço um aplauso muito forte e muito respeitoso para o movimento negro do Estado de São Paulo, benção para quem é de benção, boa noite para quem é de boa noite, muito axé para todas as pessoas que estão aqui. Muita saúde, prosperidade, caminhos abertos.

De modo a selar o que falou sobre a questão racial, Brandão cantou duas canções *Olodum Força Divina* (Betão e Tonho Matéria) e *Deus do Fogo e da Justiça* (Oswaldo, do Araketu). Dando continuidade as suas falas com uma espécie de narrativa dos acontecimentos nos quarenta anos de carreira, Brandão retomou após essas canções o final da década de 1990, quando ficou um período “um pouco esquecida”. Segundo Brandão, nesse momento foi crucial o apoio que recebeu da “rapaziada” de São Paulo, ela se refere aos grupos de pagode que gravaram suas canções e que também tiveram canções gravadas por ela. Desse período, há um álbum chamado *Leci Brandão e convidados*, no qual ela reúne várias canções destes grupos. Brandão agradece novamente à cidade de São Paulo por ter sido tão bem acolhida:

E o que aconteceu eu fiquei novamente uma temporada um pouco esquecida, mudamos de gravadora, enfim, e aí veio muitas críticas sobre o meu trabalho e o que as pessoas não sabem é que se eu não tivesse gravado essa rapaziada que passei a gravar em 1987, 1988, eu não sei se estaria aqui fazendo essa celebraçãozinha simples destes quarenta anos. Eu sou o tipo de pessoa que gosta de uma música independe de quem tenha feito, eu sou uma pessoa que não tem nenhum tipo de preconceito, graças a Deus não tenho preconceito contra nada, nem ninguém. Por isso peço um aplauso muito legal para a rapaziada de São Paulo que me deu uma outra retomada na minha carreira, muito obrigada São Paulo, obrigada compositores.

De modo a homenagear os grupos citados em sua fala, as próximas músicas os referenciam. Canta, assim, *Felicidade escondida* (Chiquinho dos Santos), *Sentimento Nu* (Carica e Prateado), *Agenda* (Xandy de Pilares e Helinho Salgueiro), *Valeu* (Leandro Lehart) e *Sorriso aberto* (Guará). Entre essas canções, Brandão apresentou e agradeceu os músicos de sua banda por acompanharem-na na caminhada artística, mas também por eles a “aturarem”:

Peço um momento para apresentar esses meninos que me

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

acompanham, me aturam, tenho o maior respeito pela nossa caminhada, direção musical Marquinhos Gouveia, percussão geral Jeferson B.A., contrabaixo e banjo Andrezinho Pinheiro, surdo Mestre Pelé, bateria Wagner Santos, dois convidados queridos Gugu, Ronald teclados, cavaquinho, atabaque, Paulo Henrique, pandeiro e muita, muita responsabilidade e muita história Fabiano Sorriso.

Após essa apresentação, Leci foi surpreendida novamente, os músicos cantaram uma música agradecendo-a por sua amizade, do grupo Fundo de Quintal. A canção *A amizade* soou como uma contrapartida aos agradecimentos feitos por ela ao grupo. Ainda sobre o show, Leci frisou que estava muito emotiva, que havia chorado muito naquele dia, pois mesmo que agradecesse estar ali, queria estar melhor de saúde, queria ter podido sambar e sapatear mais do que fez naquele momento. Leci diz então para a plateia que está com um problema de saúde no pé, há mais de um ano, e que isso está limitando seus movimentos. Brincando diz “tenho 71 estou velhinha, mas estou aqui com disposição e carinho e muito grata a vocês”, agradecendo pela terceira vez à cidade de São Paulo pelo papel crucial no desenrolar da sua carreira.

A última canção de sua autoria trazida na noite em questão foi, de 1985, *Isso é fundo de quintal*:

O que é isso meu amor
Venha me dizer
Isso é fundo de quintal
É pagode pra valer
[...]
E lá vem o Sereno trazendo um recado do Ubirany
Vem contando pra gente Bira presidente vai chegar aqui
Com uma cara de anjo tocando seu banjo o Arlindinho Cruz
E Dona Ivone Lara esta joia tão rara tão cheia de luz
E lá vem o Sombrinha fazendo harmonia com seu cavaquinho
Vai versar um partido com meu camarada Zeca Pagodinho
O que é isso meu amor
Venha me dizer
Isso é fundo de quintal
É pagode pra valer
No Cacique de Ramos vai chegar o Cleber com seu violão
Tia Doca bonita cantando gostoso e batendo na mão
Olha a rapaziada fazendo o rateio comprando a bebida
Deixa pra Vicentina essa negra divina fazer a comida
É tantã, é repique
É pandeiro e cavaco pra ficar legal
Todo mundo cantando sambando e tocando no maior astral
O que é isso meu amor
Venha me dizer

Isto é fundo de quintal
É pagode pra valer

A canção é iniciada com um questionamento sobre o que está acontecendo “O que é isso meu amor, venha me dizer”, ao que é respondido “Isso é fundo de quintal, é pagode pra valer”. Fundo de quintal pode ser pensado com um significado ambíguo. Inicialmente, pode ser entendido como o espaço em que o pagode – não entendido aqui como um outro tipo de samba, mas sim como um espaço de festividade¹⁴ – está sendo feito, isto é, no fundo de quintal de alguém, da casa de alguém, como muitas festividades ligadas ao samba se organizam, mas também pode ser pensado como referência ao grupo de samba Fundo de Quintal¹⁵. Assim como Brandão, tal grupo de samba tem quarenta anos de carreira.

Após a indicação do que está acontecendo, como resposta à pergunta que abre a canção, o narrador da canção começa a fazer uma espécie de inventário de parte do samba, pois vai reunindo nos versos nomes de diferentes personagens importantes para o samba no Rio de Janeiro, pelos menos nos últimos 40 anos, bem como descrevendo como se organizam as pessoas que participam da festividade que está sendo narrada. O primeiro a ser tomado é Ubirany, visto como um dos precursores do repique de mão nas rodas de samba, e membro do grupo Fundo de Quintal. Na canção Ubirany anuncia que Bira Presidente está chegando no pagode. Bira por sua vez também compõe o grupo, como pandeirista.

Arlindo Cruz, que aparece na canção tocando seu banjo, também participou por muitos anos da composição de Fundo de Quintal, mas já não faz parte, ainda que configure no site do grupo como um dos sambistas que teve Fundo de Quintal como um berço. A primeira figura feminina se materializa com Dona Ivone Lara, na canção. Que foi a primeira mulher a entrar na ala de compositores da Império Serrano, em 1965, escola de samba da zona norte, bairro de Ramos, que é retratada como uma joia rara, cheia de luz. Sombrinha e Cleber que também já foram componentes do grupo Fundo de Quintal são apresentados ao lado de seus instrumentos musicais: o primeiro com o cavaquinho e o segundo com o violão.

Zeca Pagodinho¹⁶, que teve a sua primeira canção gravada em 1983 por Fundo de Quintal, aparece na letra como aquele que vai versar um pagode com o Sombrinha. Zeca antes de fazer sucesso como sambista, frequentava o bloco carnavalesco Cacique de

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

Ramos, assim como todos que foram citados nessa canção. O bloco foi fundado em 1961, entre seus fundadores estavam Bira e Ubirany. O Cacique de Ramos aparece na canção, nesse sentido, como o local em que esse encontro está acontecendo. A segunda mulher que aparece na letra é Tia Doca, pastora da Velha Guarda da Portela, que está cantando e batendo na palma da mão.

A diferenciação entre as posições ocupadas por mulheres e homens, nesse espaço, também aparece no samba, quando o narrador destaca a rapaziada que está fazendo um rateio para comprar a bebida, enquanto a comida será feita pela negra divina Vicentina. É interessante ressaltar que Vicentina, que desfilava na Ala das baianas da Portela, escola de samba do bairro Oswaldo Cruz, zona norte, é também referenciada em uma canção do portelense Paulinho da Viola, na qual se diz “Provei o famoso feijão da Vicentina/ Só quem é da Portela é que sabe que a coisa é divina”.

Pode-se apontar aqui que os homens aparecem na canção ao lado de seus instrumentos musicais, versando ou fazendo rateio para comprar as bebidas, enquanto as mulheres aparecem cantando, batendo na palma da mão ou cozinhando. Dona Ivone Lara não tem na canção nenhuma atribuição, apenas fala-se da sua presença, mas é crucial apontar que ela é compositora e musicista, quebrando de algum modo essa disposição das posições que podem ser pensadas. Nos últimos versos da canção, descreve-se a presença dos instrumentos presentes na ocasião retratada: repique, tantã, pandeiro e cavaco. Encerrando a narração feita até aqui, o narrador aponta para a alegria presente no espaço, pois todos estão cantando, sambando e tocando no “maior astral”.

Antes de acabar o show, Leci cantou *Canta, canta minha gente, Quem é do mar não enjoa, Madalena do Jucu e Casa de Bamba*, todas de seu grande amigo Martinho da Vila, que teve um importante papel no desenrolar da sua carreira, tendo sido a convite dele, por exemplo, que visitou Angola, em 1984. Por fim, em sua última fala, ela retomou o povo brasileiro entrelaçando arte e política, disse: “viva o povo brasileiro! Viva o Socialismo!”

Considerações finais

A análise do show de quarenta anos de carreira de Leci Brandão, o que inclui letras das canções, descrição do ambiente e a transcrição de falas, foi feita por entender que tendo uma carreira artística que dialoga constantemente com a política, o show

possibilitaria ter acesso às músicas entendidas pela própria interlocutora como importantes, bem como a uma espécie de resumo das quatro décadas que se passaram. Suas falas pareciam então coloca-la em um papel artístico-político, pois ela dialogava não só com seus fãs, mas também com possíveis eleitores.

No que diz respeito às canções, o amor é um dos temas recorrentes, sendo importante salientar que o gênero do *eu* da canção e do *outro* apareceu de forma neutra, o que é importante, pois ao pensar também em temáticas ligadas ao segmento LGBT, há a indicação de que Leci está dialogando em suas canções de amor com diferentes públicos. Havendo, dessa forma, uma preocupação que pode ser pensada como inclusiva nesse(s) amor(es) que é(são) ilustrado(s). A juventude e educação também são importantes temas, ligando-se a uma espécie de mensagem aos jovens que ela consegue acessar no lugar que ocupa, além de ela mesma colocar-se de modo a estabelecer diálogos com os jovens que a escutam e, no caso daqueles que participam do Projeto Guri e/ou da Fundação Casa, que a têm como madrinha.

O samba e o tipo de produção musical e/ou artística do país também aparecem em suas canções de modo a sublinhar o que é produzido no Brasil e quem são algumas das figuras por trás da produção do samba. Ao homenagear músicos como Clareia, Cartola, Martinho da Vila, o grupo Araketu, Xandy de Pilares, Arlindo Cruz, dentre outros, pode-se dizer que Leci fez em seu show também uma espécie de retrato dos últimos 40 anos de samba, principalmente daqueles produzidos em São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, a política aparece fortemente tanto de forma indireta como de forma direta. A canção Zé do Carço é um dos exemplos da presença da discussão política de esquerda nas suas composições, sendo interessante pontuar que é uma canção que Leci costuma cantar nos shows de protestos que ela segue participando. Já as homenagens feitas à Dona Lecy e as revisitações às origens são também temas que aparecem com certa constância nas canções, trazendo à tona a importância do lugar de onde saiu e das gerações que lhe antecederam.

Desse modo, ressalto que os temas trazidos por Leci, que passam por temáticas semelhantes àquelas que foram consideradas em seu primeiro mandato de deputada, indicam uma continuidade entre a sua carreira artística e política, o que pode ser chamado de uma carreira artístico-política (SOUSA, 2016). Ademais, ainda que eu tenha me detido na análise das composições de Leci e de suas falas feitas no decorrer do show,

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

esse artigo não deixa de indicar, portanto, quem são as figuras trazidas por Brandão e de contar a partir delas uma parte da história do samba, bem como das temáticas que estavam/estão sendo colocadas no país, como é o caso, por exemplo, do problema da educação, da violência contra jovens ou das temáticas LGBT.

Por fim, é importante ressaltar que o show é um dos momentos em que melhor pude observar aquilo que ela coloca como “jornalismo musical”, pois se ela acredita narrar um tempo ou acontecimentos em suas canções, na forma em que ela se coloca no show, ela o faz ao mesmo tempo cantando e dialogando com os que estão ali presentes. Coloca-se, pois, como narradora de uma época, mas sem deixar de também interferir no cenário político, cultural e artístico do país. Nesse sentido, dialogando com Christopher Laferl (2005) é possível dizer que as canções de Leci não se reduzem às suas letras, havendo um diálogo e entrelaçamento com o contexto social e cultural em que foram compostas. Tais canções transportam, pois, significados, por meio da linguagem e das narrativas produzidas, já que estas são produzidas dentro de um contexto determinado.

Notas

1. Este artigo é parte dos resultados da minha dissertação de mestrado intitulada “A filha da Dona Leci”: estudo da trajetória de Leci Brandão, que foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob número de processo 2014/00532-5. As opiniões, hipóteses e conclusões expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.
2. A letra original é “Olha que broto legal/Garoto fenomenal/ Fez um sucesso total/ E abafou no festival/ E quando ele entrou/ O broto logo me olhou/ Pra mim sorrindo piscou/ E pra dançar então tirou/ O broto então se revelou/ Mostrou ser maior/ A turma toda até parou/ No rock'n roll/ Nós dois demos um show...”
3. Se na década de 1930 e 1940 o objetivo era construir uma identidade nacional, nas décadas de 1950 e 1960, tal questão já havia sido respondida através da suposta democracia racial e da criação de uma identidade mestiça das duas décadas anteriores. A maior preocupação do Estado era agora o desenvolvimento econômico do país (Guimarães, 1998).
4. A Universidade Gama Filho foi uma instituição privada de ensino superior, que tinha a sede no Bairro de Piedade, no Rio de Janeiro. Foi fundada em 1939 pelo Ministro Gama Filho e recebeu o título de universidade em 1972. Informações retiradas de http://pt.m.wikipedia.org/Universidade_Gama_Filho (Último acesso em 22/06/2016).
5. Ao falar sobre ter sido a primeira mulher a entrar na Ala de Compositores da Mangueira, Leci destaca que, nessa época, já tinha a Dona Ivone Lara na Império Serrano, Dona Aidê no Salgueiro e Giza Nogueira na Portela.
6. O grupo Opinião foi um espaço cultural muito importante, pois centralizava, na década de 1960, o teatro de protesto e resistência ao regime militar. Foi criado por artistas ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE, posto na ilegalidade durante a ditadura militar. O show musical Opinião tinha como participantes Zé Ketí (compositor do morro), João do Vale (compositor do campo) e Nara Leão (jovem da bossa nova que depois foi substituída por Maria Bethânia),

sendo dirigido por Augusto Boal, do Teatro Arena Paulistano (KLAFKE, 2013). Apresentou-se no Rio de Janeiro, estreando em 11 de dezembro de 1964, em um shopping center, na Rua Siqueira de Campos, Copacabana. Mais tarde, realizaram outros espetáculos, com direção e participação de diferentes artistas.

7. Nascida em 29 de maio de 1930, Theodosina Rosário Ribeiro foi a primeira deputada negra da Assembleia Legislativa de São Paulo, o que ocorreu, em 1974, após ter sido eleita em 1970, como a primeira vereadora negra da Câmara Municipal de São Paulo.
8. Leci foi eleita deputada, em 2010, pelo PCdoB (Partido Comunista do Brasil) e reeleita, em 2014, pelo mesmo partido com 71.136 votos.
9. É relevante apontar que os estudos de trajetórias, histórias de vida, autobiografias, biografias e narrativas biográficas de mulheres e homens negros no Brasil têm se constituído como uma área que segue crescendo nas ciências sociais. De acordo com Janaína D. Gomes (2013), se já havia uma preocupação com a trajetória de negros, principalmente aqueles que estavam ascendendo socialmente, como nas obras *Negroes in Brazil* (1942), de Pierson, e *Negro político, político negro: a vida do Dr. Alfredo Casemiro da Rocha* (1992), de Oracy Nogueira, no último período, o que se vê são pesquisadoras/es negras/os escrevendo sobre trajetórias de pessoas negras.
10. Caboclo cultuado no terreiro de candomblé frequentado por Leci Brandão. Segundo Prandi (2005), a figura do caboclo nada mais é do que um espírito de um índio ancestral brasileiro. Caboclos foram originalmente o centro do culto dos candomblés de caboclo de origem banto. Atualmente quase não há candomblés dessa origem que não faça culto aos caboclos, pontua o autor. Entretanto, muitos terreiros de candomblé de origem iorubanas (ketu, alaqueto, efã, egbá) também acabaram incluindo o caboclo do rito banto no panteão, que é o caso do terreiro frequentado por Brandão.
11. Seu Rei das Ervas foi o primeiro homenageado por Leci em uma das suas gravações, em 1985. As homenagens prosseguiram, tendo homenageado em 1987 Iansã, em 1988 Ogum, 1989 Oxum, 1990 Oxossi, 1991 Xangô, 1993 Obaluaiê, 1995 Nanã, 1996 Iemanjá, 1998 Oxumaré, 2000 Ossanha, 2001 Ogunedé, 2003 Obá. Em seu primeiro DVD, em 2005, repetiu a homenagem ao Seu Rei das Ervas, em 2008 cantou para Ogum na versão da nação Angola e no segundo DVD, em 2013, para Iansã na também na versão Angola.
12. Autarquia fundacional criada pelo governo do Estado de São Paulo vinculada à Secretaria do Estado da Justiça e da Defesa da Cidadania cuja função é executar medidas socioeducativas aplicadas pelo Poder Judiciário a adolescentes autores de atos infracionais cometidos com idade de 12 a 18 anos incompletos. Para ler mais: www.fundacaocasa.sp.gov.br (Último acesso em 30/10/2015).
13. A organização oferece cursos de cordas, sopro, teclados, percussão e iniciação musical para crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos. Para ler mais sobre o projeto, acessar: <http://projetoguri.org.br> (Último acesso em 30/10/2015).
14. Ainda que o pagode seja pensado por alguns como um novo tipo de samba, pois os grupos de pagode estariam mais abertos e seriam mais influenciáveis pelo mercado da música (TROTТА, 2006), para Leci essa diferenciação não faz sentido. De acordo com ela, dividir samba e pagode foi algo feito pelas produtoras ou de modo mais geral pela mídia, pois quando ela entrou para a Mangueira, em 1972, ela conta que usava-se pagode como sinônimo de samba, sem diferenciá-los, algo que ela segue.
15. As informações sobre os sambistas citados na canção que compuseram ou compõem o grupo *Fundo de Quintal* foram retiradas do site: <http://www.grupofundodequintal.com.br/release.pdf> (Último acesso em 10/05/2016).
16. Informações sobre o cantor foram retiradas do site oficial: <http://zecapagodinho.com.br/site/biografia/> (Último acesso em 10/05/2016).

“Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor”: análise do show de 40 anos da carreira artístico-política de Leci Brandão

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Heloisa Buarque de “Identificações afetivas: telenovelas e as interpretações das audiências”. In: **RUNA**, XXXIV (2), pp. 163-176, 2013.

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da. “Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro”. In: **Afro-Ásia**, v.34, pp. 189-235, 2006.

BAPTISTA, Rachel Rua. **Tem orixá no samba**. Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH/USP, 2005.

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2006.

GOMES, Janaína Damaceno. **Os segredos de Virgínia: estudos de atitudes raciais em São Paulo (1945-1955)**. 166 páginas. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. **Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil**. Tese de doutorado, Sociologia, Universidade de Campinas, Campinas, 1998.

HALL, Stuart. “Que negro é esse da cultura negra?” In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (Org); Tradução: Adelaine la Gerardia Resende et al. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

KLAFKE, Mariana Figueiró. “Show Opinião: engajamento e intervenção no palco pós-1964”. In: **Revista de Estudos Literários da UEMS**, Ano 4, v.1, n. 6, 2013.

LAFERL, Christopher F. **Record it, and let it be known” Song lyrics, Gender, and Ethnicity from 1920 to 1960**. Berlim: LIT, 2005.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. Ateliê Editorial, São Paulo, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Tese de doutorado, Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

REIS, Ramon Pereira dos. Entre Fluxos e Contrafluxos, “Periferias” e “Centros”: descentralizando sociabilidades homossexuais na cidade de São Paulo. In: **Gênero na Amazônia**, Belém, pp. 63-90, 2014.

SILVA, Vergas Vitória Andrade da. “De repente do riso fez-se o pranto”. In: **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, vol.5, n. 14/15, ago./dez., 2006.

SOUSA, Fernanda Kalianny Martins. **A filha da Dona Lecy**: estudo da trajetória de Leci Brandão. 181 páginas. Dissertação de mestrado. Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

STARLING, Heloisa & SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. “Lendo canções e arriscando um refrão”. **Revista USP**, n. 68, dezembro/fevereiro, p. 210-233, 2005-2006.

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Tese de doutorado. Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

WERNECK, Jurema Pinto. **A Cidade segundo as Ialodés**: mulheres negras e cultura mediática. Tese de Doutorado, Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, 2007.

**“Ensaiei meu samba o ano inteiro”:
Um percurso histórico pelo universo
do samba por meio do espetáculo
performático**

**“Ensaiei meu samba o ano inteiro”:
A historical journey of samba
through the performance show**

Sara Carla Nuño De La Rosa García

Mestra em Antropologia Social -PPGAS/UFRN

Pesquisadora do NAVIS - Núcleo de Antropologia

Visual da UFRN

saracng@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar uma análise etnográfica do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, do Grupo Parafolclórico da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), colocando-o como objeto performático útil para refletir sobre alguns dos elementos que constituem a estrutura mais complexa da sociedade na qual o samba, como gênero musical e coreográfico, emerge e se transforma. O espetáculo traz para a cena teatral um percurso histórico da evolução do samba no Brasil, como gênero musical destacado, a partir da encenação de mais de dez coreografias que ressignificam elementos do batuque, do lundu, do samba de roda, do maxixe, do samba canção, do samba gafieira e do samba enredo respectivamente. O artigo realiza um estudo comparativo entre os elementos sociais, musicais e coreográficos abordados pela companhia mediante um processo de ressignificação e as características do contexto histórico em que surgiram os distintos tipos de samba sobre os quais o grupo têm fundamentado o seu trabalho de pesquisa para a produção artística da obra.

Palavras-chave: samba; música; dança; performance; espetáculo.

Abstract: This article presents an ethnographic study of the show "I rehearsed my samba throughout the year", by the UFRN Parafolcloric Group. I argue that this show is a useful performatic subject to understand some of the elements of the complex structure of a society where samba, as a musical and coreographical genre, emerges and evolves. The show brings to the theatrical scene a historical course of the evolution of samba in Brazil, as a musical genre highlighted in the country, from the scene of more than ten choreographies that resignify elements of the batuque, the lundu, the samba de roda, the maxixe, the samba canção, the samba gafieira and the samba enredo, respectively. This article compares the social, musical, and coreographical elements approached by the company through a re-signification process. Moreover, I analyse the real contexts in which the different types of samba on which the dance group has focused its research for the artistic production of the play, emerged.

Keywords: samba; music; dance; performance; spectacle.

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

Introdução

O presente artigo¹ tem como objetivo apresentar uma análise etnográfica do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, do Grupo Parafolclórico da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), como objeto performático útil para refletir sobre alguns dos elementos que constituem a estrutura mais complexa da sociedade na qual o samba, como gênero musical e coreográfico, emerge e se transforma. O espetáculo traz para a cena teatral um percurso histórico da evolução do samba no Brasil, como gênero musical destacado, a partir da encenação de mais de dez coreografias que ressignificam elementos do batuque, do lundu, do samba de roda, do maxixe, do samba canção, do samba gafeira e do samba enredo respectivamente. O artigo realiza um estudo comparativo entre os elementos sociais, musicais e coreográficos abordados pela companhia mediante um processo de ressignificação, e as características do contexto histórico em que surgiram os distintos tipos de samba sobre os quais o grupo têm fundamentado o seu trabalho de pesquisa para a produção artística da obra.

Como pesquisadora e dançarina acompanhei o Grupo Parafolclórico da UFRN durante seus últimos dois anos (2015 - 2017) de atividade, participei dos ensaios, presenciei as reuniões e assumi os diferentes compromissos do elenco. A estratégia que me permitiu me inserir na companhia e acompanhar a realidade do grupo durante todo esse tempo foi o fato de ter entrado a formar parte do elenco como bailarina, devido à minha trajetória prévia no universo da dança. Como resultado, trato de analisar no presente artigo, o modo em que os bailarinos do Grupo Parafolclórico da UFRN entendem o espetáculo que ensaiaram durante quase dois anos, com o objetivo de trazer para o público um conhecimento amplo sobre o samba e as diversas variações vivenciadas por esse estilo. A partir de entrevistas semiestruturadas, observação participante e uma experiência direta com os atores, ensaios e apresentações no palco do espetáculo, procuro analisar o significado que os próprios bailarinos concedem à obra representada.

A importância de estudar o espetáculo performático como objeto antropológico radica na consideração de que por meio dele podemos vislumbrar um grande conjunto de valores, normas, hábitos e ideias sociais dentro do contexto cênico como espaço de observação e reflexão de um todo cultural marcado por relações diversas de

sociabilidade. Nesse sentido, o estudo etnográfico do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, do Grupo Parafolclórico da UFRN, partindo da análise das diferentes coreografias que compõem a obra, visa refletir sobre as transformações sociais e culturais ocorridas no Brasil desde o século XVIII, quando, o país experimentou um crescimento demográfico evidente e uma rápida formação de centros urbanos (Salvador, Ouro Preto, Rio de Janeiro). Nesse contexto, tal como afirma Lima (2001), surgiu uma importante demanda por parte da classe média emergente por um tipo de entretenimento que mantivesse o modelo de cultura metropolitana herdado do padrão colonial imposto pelos portugueses.

A partir da análise do espetáculo, podemos identificar parte das transformações vividas pelo samba durante um longo processo de adaptação no qual o gênero, inicialmente criminalizado, foi se inserindo de forma progressiva no meio urbano mediante estratégias específicas de moderação e modernização tais como: a modificação instrumental das composições, a verificação do conteúdo das letras cantadas, a estilização dos movimentos coreografados, a incorporação de normas de comportamento e o uso de vestimentas específicas para cada ocasião. Nesse sentido, fundamentamos a abordagem teórico-metodológica do presente estudo, na proposta que realiza Mariza Peirano (2000), com o objetivo de otimizar as pesquisas sobre performance na conjuntura do mundo contemporâneo. Levando em consideração a heterogeneidade do contexto atual, a autora propõe a pertinência de realizar um modelo etnográfico centrado em dois núcleos distintos: por um lado, a análise performática dos eventos como espaços de interação entre os sujeitos, e, por outro, a indagação nas narrativas e falas dos interlocutores através da entrevista:

É nesse contexto que proponho a comparação entre o uso de eventos, de um lado, e de narrativas (stories), de outro, arriscando introduzir uma nova dicotomia e aumentar ainda mais a lista das muitas já existentes na disciplina. Mas é impossível não reconhecer esses dois tipos ideais na antropologia contemporânea que, na verdade, correspondem a diferentes construções do objeto (...) a análise de eventos é apropriada para resumir, expandir, suportar e encorajar o conhecimento que continua a se pretender universalista mas multicentrado nas suas manifestações (PEIRANO, 2000, p.23).

Seguindo a proposta metodológica da autora, procuramos analisar de um lado, o último espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN denominado *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, a partir da análise performática das fases que compõem a obra, e, de outro

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

lado, buscamos entender a visão que os intérpretes da companhia têm desenvolvido sobre o próprio espetáculo a partir das narrativas e falas recolhidas ao longo do trabalho etnográfico realizado durante a pesquisa.

Para compreender a realidade performática do grupo, analisamos o termo *parafolclore* que o define, destacando as principais características do trabalho artístico e educativo que os grupos *parafolclóricos* desenvolvem como meio de divulgação e valorização das manifestações populares. Para exemplificar tal objeto, trazemos a modo de exemplo, um estudo de caso fundamentado na atividade que desenvolve o Grupo *Parafolclórico* da UFRN com mais de vinte cinco anos de trajetória. Desse modo, analisamos o espetáculo atual do grupo, *Ensaiei meu samba o ano inteiro* como espelho da complexa transformação histórica que levou o gênero do samba, amplamente estigmatizado pelo seu caráter negro e ritualístico, a uma valorização progressiva nas diferentes esferas da sociedade. Nesse sentido, incluímos os depoimentos dos principais interlocutores da pesquisa (Judson, Lúcia, Isabel, Rayanne e Beatriz) sobre o modo em que percebem o argumento da obra e a forma em que o espetáculo foi criado. Por fim, elaboramos uma análise coreográfica e musical das principais cenas da obra a partir da sequência histórica de fatos que marcam a evolução dos diferentes subgêneros de samba no país.

Os grupos *parafolclóricos*

Desde a década de 1950 os estudos de folclore adquiriram um lugar cada vez mais relevante no universo cultural, político e acadêmico do Brasil mediante uma consolidação progressiva de trabalhos sobre as atividades e grupos folclóricos cujo objetivo era o de conservar a memória e saberes do povo a partir do registro e prática das manifestações populares. Sem embargo, e apesar da controvérsia do termo, poucos trabalhos têm sido destinados ao estudo e compreensão dos chamados Grupos *Parafolclóricos*, reconhecidos pela sua atividade de aproveitamento e releitura das manifestações populares com fins educativos e artísticos.

A palavra *Parafolclore* formada pelo prefixo grego *para* (perto de, ao lado de) e o termo *folclore* (cultura popular), serve para definir aqueles meios que buscam se aproximar do folclore a partir da releitura de alguns dos elementos da cultura popular mediante uma ressignificação específica das manifestações tradicionalmente praticadas.

Por questões éticas, os grupos parafolclóricos tem como princípio metodológico o desenvolvimento de um trabalho conjunto continuado com aquelas comunidades e grupos que historicamente têm se empenhado na guarda das manifestações populares para que estas possam ensinar aos novos coletivos as técnicas, recursos e significados mais relevantes da cultura representada.

No Capítulo IX da Carta do Folclore Brasileiro emitida pela Comissão Nacional do Folclore em dezembro de 1995, durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, são reconhecidos os grupos parafolclóricos como aqueles coletivos artísticos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos espetáculos constituem recriações e aproveitamento das manifestações folclóricas:

Os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo. [...] os grupos parafolclóricos constituem uma alternativa para a prática de ensino e para a divulgação das tradições folclóricas, tanto para fins educativos como para atendimento a eventos turísticos e culturais. (Carta do folclore, 1995, p.6).²

Para as suas composições musicais e coreográficas, os grupos parafolclóricos procuram estudar as tradições folclóricas com detalhe para depois expor as experiências dos grupos folclóricos tradicionais no formato de espetáculo. Nesse contexto, as companhias artísticas em questão se constituem como alternativa crucial para divulgar as tradições, apresentando a cultura popular em eventos, participando de projetos educativos e realizando atos receptivos para visitantes através de novas estratégias comunicacionais.

Além do carácter artístico, muitos grupos parafolclóricos atuam dentro das universidades federais do país se constituindo como instrumentos de difusão das tradições folclóricas com objetivos maioritariamente didáticos. No seu aspecto educativo, os grupos têm como função principal a divulgação de conhecimento sobre as músicas e danças populares em espaços educativos tais como escolas, institutos e associações e, ao mesmo tempo, organizam atividades como oficinas, aulas e ensaios abertos para aproximar às manifestações populares a um público externo diversificado.

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

O Grupo Parafolclórico da UFRN

Para entender em que consiste o trabalho dos Grupos Parafolclóricos no Brasil e o modo em que desenvolvem sua atividade artística, analisamos a continuação o último espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN, *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, entendendo a forma em que a companhia traz para o cenário um percurso histórico sobre o samba a partir de uma releitura específica dos elementos musicais e coreográficos mais destacados de cada momento documentado.

O Grupo Parafolclórico da UFRN é um grupo de dança popular caracterizado como um projeto de extensão universitária formado por alunos, funcionários e professores da universidade e da comunidade em geral. Criado em 1991 pela Profa. Rita Luzia de Souza, do Departamento de Educação Física, e sistematizado como projeto de extensão, o grupo objetiva ressignificar os folguedos tradicionais e levá-los para o palco com uma nova abordagem cênica diferente daquela vivenciada no cotidiano das comunidades de origem (MEDEIROS, 2010).

Com 25 anos de trajetória, o seu principal objetivo se baseia na pesquisa, promoção e experiência de diversas manifestações populares do Brasil utilizando uma linguagem própria das danças populares. O professor Vieira (2014) afirma que, nas suas origens o grupo fazia releituras das danças e músicas do Nordeste do Brasil, estabelecendo um vínculo permanente entre os saberes populares e o conhecimento acadêmico. Entre as atividades realizadas pela companhia, destacava a realização de espetáculos, a pesquisa sobre as manifestações folclóricas, as apresentações em eventos escolares ou científicos e a participação em festivais de distinta envergadura.

O Grupo Parafolclórico da UFRN busca nas manifestações do povo, pelo viés das pesquisas, o material para construir suas expressões e a ele devolve em forma de aulas, cursos, seminários e espetáculos abertos ao público, através da linguagem da dança cênica, possibilitando o diálogo entre universidade e sociedade. Sendo assim, tal grupo investe no conhecimento, vivência e apreciação dos saberes tradicionais como possibilidade de valorizar, divulgar e atribuir outros sentidos às manifestações culturais do nosso país, em especial a dança popular (VIEIRA, 2014, p.134).

No decorrer da sua experiência cultural, artística e educativa, a companhia elaborou mais de doze espetáculos diferentes e participou de diversos festivais estaduais

acompanhado eventualmente por bandas de instrumentistas, tendo também atuado em eventos internacionais de folclore celebrados em países como Alemanha, Portugal, Espanha, China, México e Argentina.

O espetáculo: *Ensaiei meu samba o ano inteiro*

O último espetáculo elaborado pela companhia, intitulado *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, se fundamenta no filme *Orfeu Negro*, na versão cinematográfica de Marcel Camus e Jacques Viot (1959). A obra tem como objetivo transportar o espectador a uma viagem pelo universo do samba com a encenação de mais de dez coreografias que representam um percurso histórico, artístico e social da evolução do gênero musical no Brasil. Nesse sentido, o espetáculo se constitui como objeto ideal de pesquisa por ter o samba como motivo principal da obra, considerado como uma das maiores expressões culturais da identidade nacional. Tal como afirma Fernandes (2012), o motivo pelo qual o samba legitimou-se como representante principal da música brasileira está atrelado a um longo processo de acordos e transformações políticas, culturais e sociais que lhe garantiram um lugar privilegiado entre as expressões culturais do país.

Fernandes (2012) defende que, apesar do Brasil ser hoje reconhecido como o país do samba, essa manifestação só passou a ocupar tal posição dentro da opinião pública brasileira após os anos de 1940. Antes da escola de samba, que surgiu pela primeira vez em 1928, o samba era perseguido sistematicamente pelo poder político. Os sambistas e a prática do samba eram reprimidos nos espaços de reunião, em suas rodas de samba, nos terreiros de *macumba*, e em grandes festividades, como o carnaval. Particularmente, o direito de sambar nas ruas do Rio de Janeiro foi durante muito tempo sancionado a partir de constantes ataques de repressão. Contudo, o samba e as suas escolas conquistaram seu espaço gradativamente até passar a serem considerados como uma das principais expressões artísticas do país.

A rapidez com que o samba passou de manifestação perseguida pela polícia, durante as primeiras décadas do século XX, a símbolo da identidade nacional brasileira, na década de 1930, foi chamada por intelectuais brasileiros de “mistério do samba”. Em livro homônimo, Hermano Vianna desvendou parte desse “mistério” e destacou o papel de intelectuais e políticos, como o sociólogo Gilberto Freyre e o médico e prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, cujas opiniões e ações “pavimentaram” o caminho que trouxe para o centro da cidade e da nação uma expressão cultural que vinha dos morros, dos subúrbios e das favelas cariocas (FERNANDES, 2012, p. 47).

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

Levando em consideração os antecedentes que precedem a realidade atual do samba no Brasil, o Grupo Parafolclórico da UFRN percorre, mediante a música e a dança, uma transição histórica do gênero narrando o processo pelo qual foi levado do morro ao centro da cidade, apropriando-se estrategicamente de elementos e assuntos nacionais e relacionando-os com as problemáticas que afetavam à sociedade diretamente. Em um artigo recente, Granato (2017) trata de descobrir os fatores que contribuíram para que o samba passasse de carregar um estigma extremamente pejorativo pela sua identificação com os rituais da cultura negra para ser aclamado como o maior símbolo da cultura nacional brasileira.

O processo de legitimação do Samba como principal gênero da música brasileira é repleto de passagens controversas. Ao contrário do que geralmente se pensa o gênero não nasceu pronto, sua trajetória de consolidação foi povoada de negociações culturais, sociais e até políticas. Compreender as nuances dessa trajetória ajuda não só a clarificar o relevante papel da música popular dentro da cultura brasileira como também a compreender o contexto cultural da primeira metade do século XX, em que se buscava equacionar tradição e modernidade, no intuito de delinear um perfil que traduzisse culturalmente o Brasil (GRANATO, 2017, p. 1).

Nessa perspectiva, São José (2005) destaca que o fator principal que faz com que o samba tenha se legitimado como importante gênero do nacionalismo brasileiro, está relacionado à sua capacidade para reproduzir inúmeras variantes em função do contexto no qual emerge. A autora, defende que, apesar da continuidade e a atualização serem consequências naturais de toda tradição, o samba tem se instaurado como produto musical referente da história social brasileira graças a sua riqueza e versatilidade: “O vigor do Samba enquanto gênero cultural encontra-se em sua plasticidade e capacidade de gerar inúmeras variantes, como o samba de roda, o samba carioca, o samba rural paulista, a bossa nova, o samba-reggae e outros mais, em suas diversas interpretações” (SÃO JOSE, 2005, p.26).

O espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* do Grupo Parafolclórico da UFRN surgiu de uma longa fase de pesquisa prévia que incluiu um estudo artístico e teórico aprofundado dos distintos tipos de samba que constituem o total das coreografias representadas. Com isso, o grupo pretendia trazer para o palco um espetáculo sobre a história do samba que oferecesse uma perspectiva própria da transformação do gênero mediante processos de análise, composição e criatividade coletiva.

Quando perguntei a Isabel sobre o argumento, que desde a perspectiva dela, marcava o roteiro do espetáculo, a bailarina entrevistada fez a seguinte análise:

O atual espetáculo vem tratando sobre o samba enredado no filme Orfeu negro. A partir do filme Orfeu Negro, que serviu de roteiro para a gente pensar o samba, não de forma certinha, mas pensar o samba de uma forma geral, vemos desde os primórdios do samba de roda, depois o samba canção, o samba enredo no final... foi meio que uma transição do samba, não vou falar história certa porque o samba é muito amplo. Mas o espetáculo fala um pouco dessa transição do samba no Brasil (Isabel, Natal, agosto de 2016).

Para essa bailarina, o trabalho artístico e cultural da companhia e particularmente o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* tem um valor significativo para a sociedade no sentido de trazer “esse mundo negro que está incrustado no espetáculo, pois não tem como falar do samba sem falar do mundo negro, sem falar da história do Brasil. Então isso é de extrema importância histórica, biográfica, ética e social” (Isabel, Natal, agosto de 2016).

Em outra entrevista Judson, ator e interlocutor da pesquisa, relatou que se bem no início da montagem do espetáculo o grupo tinha como referência o filme Orfeu Negro para compor os primeiros elementos coreográficos, com o passar do tempo, a companhia foi tomando caminhos diversos que fizeram com que hoje a obra abranja o contexto mais complexo do samba: “conta uma história, uma evolução do samba, começando lá do samba de raiz, o lundu, o samba de roda, subindo já para o samba dos salões, e depois vai para o samba mais conhecido, o samba mais apoteótico, do cinema, o samba mais conhecido do Brasil” (Judson, Natal, Setembro de 2016). Tendo uma longa experiência como membro do grupo, Judson vivenciou o processo completo de montagem do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, oferecendo uma visão ampla sobre as atividades desenvolvidas ao longo de quase cinco anos de trabalho. Nesse período, o interlocutor relatou que foram aplicadas diversas metodologias para ampliar o conhecimento dos bailarinos sobre o samba e poder obter um acervo certificado de músicas e coreografias:

Foram feitos vários laboratórios e vivências, a gente trouxe alguns profissionais da área para dar aulas, teve alguns seminários abordando o tema, o samba em si. A gente assistiu alguns vídeos, filmes, como Orfeu Negro, porque de início a proposta era se inspirar em cima desse filme. Então a gente teve seminários,

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

discussões, convidados... O processo de montagem do samba de roda por exemplo, foi uma coreografia toda montada pelos bailarinos, a gente fez vários processos de divisão de grupos, e cada um montou uma parte. No final saíram umas coreografias que foram encaixadas para formar uma coreografia só (Judson, Natal, setembro de 2016).

Do mesmo modo, quando perguntei a Lúcia pelo trabalho de estudo e montagem da obra do qual ela também tinha sido partícipe, a interlocutora relatou que a experiência tinha sido similar aos processos de criação dos espetáculos anteriores, determinados por uma fase de pesquisa acadêmica, musical e artística prévia sobre o samba, um processo que a dançarina define como “muito importante porque dá abertura ao bailarino a montar e contribuir a partir desse contexto acadêmico onde a gente vai fazendo seminários” (Lúcia, Natal, Novembro de 2016).

Apesar de ser muito difícil, de acordo com os interlocutores, que se separe a evolução do samba por etapas já que os estilos mais modernos sempre remetem a movimentos e expressões do passado, a obra foi dividida em duas partes fundamentais: a primeira parte do espetáculo, traz elementos do samba raiz vinculado aos espaços mais rurais e ritualísticos. Aqui são expostas as coreografias como o lundu, o samba de roda e o batuque marcadas pelo forte toque dos tambores e a amplitude dos movimentos. A segunda etapa do espetáculo, é marcada pela descida do samba aos salões e festas da sociedade acomodada do Rio de Janeiro. Nesse momento da obra, os modestos figurinos do samba raiz, são trocados por collants³ ajustados, saias voluminosas, sapatos de prata e chapéus glamorosos. Tudo em cores branca e vermelha que enchem o palco de um ambiente festivo e alegre. Apesar de não analisarmos cada uma das variações do samba que constituem o espetáculo, exploraremos aqueles elementos e cenas que remetem a momentos históricos e mudanças culturais significativas destacadas pelos próprios atores durante a pesquisa etnográfica.

Primeira parte do espetáculo: *O samba do morro e dos batuques*

O Lundu

A primeira coreografia com a qual o espetáculo é apresentado, está composta por uma dança *lundu* interpretada por oito bailarinos e guiada por uma música lenta *Sodade*, de Cesária Évora⁴, que fala sobre a solidão do migrante rural no contexto citadino

e a saudade da terra de origem, a África. No livro *Pequena história da música popular*, Tinhorão (2013), afirma que o lundu (landum, lundum, londu) é uma dança e canto que, como a modinha, possui inúmeras controvérsias quanto à sua origem apesar de ter uma raiz africana clara que indica que foi introduzido no Brasil pelos grupos de escravos trazidos de Angola. Confundido inicialmente com o batuque africano, tachado de indecente e lascivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros, o lundu em fins do século XVIII não era ainda uma dança brasileira, mas uma dança africana realizada no Brasil.

Segundo Tinhorão (2013), é a partir de 1780 que o lundu começa a ser mencionado nos documentos oficiais visto que, até então, era dada a denominação de batuque a todos os folguedos dançados pelas comunidades negras. Enquanto dança, parece que alguns movimentos do lundu foram influenciados pelas danças espanholas que incluíam o alteamento dos braços e o estalar dos dedos, semelhante ao uso de castanholas, com a peculiaridade da umbigada. Traço característico e predominante em sua evolução seria o acompanhamento marcado por palmas, num canto de estrofe-refrão típico da cultura africana.

As descrições de dança do lundu – cuja referência mais antiga, usando esse nome de lundu, é de 1780 – deixaram sempre claro que, se seu ritmo de acompanhamento básico era o da percussão dos batuques dos negros escravos, sua coreografia imitava em grande parte a da dança espanhola denominada fandango. E concluía revelando que até algum tempo antes dançado apenas “nas humildes choupanas”, por negras e mulatas que batiam “sobre o chão o pé descalço”, essa dança de umbigada começava a ter acesso aos meios dos brancos (TINHORAIO, 2013, p.62, aspas do autor).

Na mesma perspectiva, Sandroni (2001) defende que o lundu deriva da musicalidade dos negros de Angola e do Congo, que levaram para o Brasil a sua tradicional dança da umbigada (semba, em quimbundo)⁵. No entanto, especifica o autor, a origem dessa expressão é inexata pois se a dança parece estar composta por movimentos próprios das manifestações africanas, historiadores e etnomusicólogos identificaram elementos instrumentais usados desde o século XV na Península Ibérica. Assim, se por um lado, são evidentes as raízes africanas do lundu nos movimentos corporais e os sons dos batuques, os primeiros registros que versam sobre essa expressão são de autores portugueses e quando aparece pela primeira vez nos escritos do Brasil, afirma Sandroni (2001), ela é descrita como uma expressão de “brancos e

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

pardos”. Por isso, destaca o autor, embora não se possa descartar a possibilidade de uma origem africana, o lundu foi no Brasil de fato uma dança *crioula*.

A história africana do lundu-dança é ponto pacífico para os pesquisadores brasileiros: assim reza o DMB, trata-se de uma “dança de origem afro-negra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo”. Mario de Andrade fala do lundu como “uma forma característica do folclore negro, certamente a mais generalizada”. E Araújo escreve que, “o lundu..., descendente direto do batuque africano, foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão (SANDRONI, 2001, p.40, aspas do autor).

Castagna (2006) analisa o modo em que o lundu passou a se estabelecer no Brasil do século XVIII como uma modalidade que parece ter sido “a mais antiga dança praticada no território luso americano da qual conhecemos exemplos musicais” (CASTAGNA, 2006, p. 23). Para o autor, o lundu representa a incorporação paulatina de elementos musicais originados entre afrodescendentes do Brasil, por parte das camadas dominantes da sociedade luso-brasileira. Sem embargo, e na mesma linha que Sandroni (2001), Castagna (2006) defende que o lundu parece ter se originado a partir de danças ibéricas, porém se popularizado entre pardos e negros no Brasil durante o século XVIII, assimilando particularidades musicais da cultura africana. Assim mesmo, distingue dois gêneros dessa manifestação: o lundu instrumental e o lundu-canção, ambos praticados como dança e diferenciados apenas pela presença do canto.

Vianna (1995) em *O mistério do samba*, cita a descrição que em 1802 um viajante realiza sobre o modo em que ocorriam as festas em Salvador na virada de século. A narrativa evidencia o caráter da elite baiana ansiosa por manter o padrão de vida europeia, nas festas noturnas que, quando se embriagava, segundo Vianna (1995), *caiam na folia negra*. Nesse contexto festivo de miscigenação, se criava a fusão musical entre as expressões africanas e os elementos instrumentais ibéricos tornando inválida a tentativa de estabelecer o que era realmente africano ou europeu nas manifestações populares brasileiras. Em qualquer caso, e levando em consideração as distintas influências que marcaram a consolidação do lundu, essa expressão foi finalmente concebida e desenvolvida pelo universo afro-brasileiro.

Por outro lado, Pinto (2005) destaca a relevância que teve para o registro musical do lundu, o envio que em 1937 Marius Schneider fez do primeiro aparelho fonográfico

criado por Edison ao Brasil por iniciativa do então chefe do Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade. O aparelho foi encaminhado à cantora e violonista Olga Prager Coelho, que tal como defende Pinto (2005) gravou *cantigas do candomblé baiano*. A gravação das primeiras cantigas baianas as quais se refere o autor, deu lugar ao registro fonográfico do lundu, primeiro gênero musical formalmente documentado e divulgado no Brasil em 1902.

Nessa perspectiva, Monteiro (2015), destaca a importância que teve a chegada dos primeiros aparelhos fonográficos ao Brasil e o registro do lundu como primeiro gênero musical, permitindo ampliar a sua difusão nas diversas rádios, teatros e clubes do país e o estrangeiro. Tal episódio explica o motivo pelo qual mais tarde, o gênero receberia a denominação extraordinária de “avô do samba” e inclusive, da música popular brasileira.

Com o advento dos fonogramas, o lundu foi o primeiro gênero musical gravado no Brasil, sendo o lundu Isto é Bom, de Xisto Bahia, interpretado por Bahiano, o primeiro registro fonográfico brasileiro, gravado em 1902. Entre finais do século XIX e inícios do século XX, o lundu foi cedendo espaço para o maxixe, especialmente nas representações dos teatros de revista, por isso o lundu é considerado pai do maxixe e, conseqüentemente, avô do samba, mas podemos, de uma forma geral, ao lado da modinha (avó), chamá-lo de avô de toda a música popular brasileira (MONTEIRO, 2015, p. 4).

Enquanto dança, Sandroni (2001), destaca que no lundu “todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez” (SANDRONI, 2001, p. 64). Nesse sentido, o autor destaca a presença da *umbigada* (choque dos ventres ou umbigos) entre duplas de sexo oposto que vão sendo substituídos antes que o primeiro se reintegre ao círculo.

Como indicado anteriormente, o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* começa com uma coreografia chamada Lundu que traz algumas particularidades desse gênero como o uso de saias compridas, a formação de rodas e o movimento evidente do quadril. Em uma entrevista Judson, afirmou que era essa parte do espetáculo com a qual ele se identificava particularmente: “Eu gosto mais da parte inicial do espetáculo, eu acho que eu me identifico mais, tem uma coisa mais negra, mais de raiz. Não que o resto do espetáculo não tem essa pegada mas gosto mais da parte inicial do espetáculo”

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

(Judson, Natal, setembro de 2016).

Da mesma forma, Rayanne, outra das bailarinas do grupo e interlocutora da pesquisa, explicava que, devido à sua trajetória prévia na capoeira com mais de oito anos de prática, tinha preferência pela primeira parte do espetáculo porque “conseguiu reconhecer muitos elementos que faziam parte das manifestações mais ligadas à própria experiência de vida” (Rayanne, Natal, novembro de 2016). Finalmente, em uma entrevista com Lúcia, outra das bailarinas do elenco, lhe perguntei sobre a sua preferência pelos distintos tipos de samba presentes na obra, declarando sua identificação pessoal com o lundu “porque ele mexe muito com o corpo, com o sensual, ele traz a feminidade, a parte feminina da mulher muito à mostra, então a gente tem que sentir mesmo a música” (Lúcia, Natal, novembro de 2016).

No lundu representado pelo Grupo Parafolclórico da UFRN como momento inicial do espetáculo, os atores andam com os pés descalços vestidos com roupas folgadas e simples em tom marrom e amarelado. Dançam com movimentos suaves e lentos e caminham com olhares distantes e tristes. Nessa primeira fase da obra a intensidade que busca ser transmitida ao público é baixa, como um despertar suave que situa o espectador em um contexto específico: o morro, o mundo rural e a vida humilde dos migrantes que dançam no ritual para lembrar da sua terra.

A coreografia do lundu dançada no grupo Parafolclórico da UFRN difere bastante do chamado lundu instrumental e parece mais referenciado no lundu canção, dado que a música usada na coreografia é cantada, como indicado anteriormente, por uma artista de Cabo Verde. Ao usar esse fundo musical, a companhia traz para o espectador a raiz africana da dança acompanhada de uma importante interpretação que se fundamenta em semblantes tristes e olhares nostálgicos. A coreografia é composta por um deslocamento contínuo e lento dos atores pelo espaço do palco a partir de giros, passos simples e movimentos muito marcados de quadril que remetem à sensualidade própria do lundu.

O Samba de roda

A segunda coreografia do espetáculo, está composta por um samba de roda. A música começa com a intensa vibração do pandeiro, o atabaque, o berimbau e o

chocalho acompanhados ao longo de toda a peça por canções e palmas executadas pelos atores. Nessa cena, as bailarinas trocam o humilde figurino do lundu por uma camisa folgada com bordas em camadas de cores laranja e amarelo, e saias superpostas que proporcionam grande agilidade aos movimentos. Essa coreografia tem uma energia muito forte que responde à velocidade e intensidade da música percussiva que a orienta. Beatriz, bailarina do grupo, retratou a intensidade que a coreografia do samba de roda possui na seguinte fala: “adoro o samba de roda, você tem que estar naquela alegria e não adianta você dançar triste uma coreografia que está te pedindo alegria e força. Eu acho que isso é em todas as coreografias, mas nessa se você não conseguir entrar no personagem é como se nada tivesse dado certo” (Beatriz, Natal, junho 2016).

Nina Graeff (2013) define o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia como uma expressão surgida em uma das regiões do Brasil de maior fluxo de escravos africanos e, provavelmente, como o mais antigo estilo de samba que ocorre até hoje em contextos tradicionais. A maioria dos teóricos sustentam que essa dança foi levada por migrantes baianos para o Rio de Janeiro em meados do século XIX dando origem ao samba carioca conhecido mundialmente. Tal relevância histórica permitiu que o samba de roda fosse a primeira prática musical brasileira a ser registrada como patrimônio cultural imaterial pela UNESCO em 2005, devido ao importante papel que a manifestação cumpre, sobretudo, nas comunidades do Recôncavo.

Carlos Sandroni (2010) defende que existem duas características fundamentais que distinguem o samba de roda do samba carioca (por generalização, *brasileiro*): a disposição dos brincantes em círculo e a emissão do canto ao longo da dança e de forma coletiva. Nesse sentido, o Grupo Parafoclorico da UFRN, recupera esses dois elementos e os traduz numa linguagem de palco. Se bem que, na manifestação original do samba de roda, as interações entre os sambadores surgem de forma espontânea e a música é tocada ao vivo, na releitura feita pelo grupo, há uma preparação coreográfica prévia dos movimentos executados e apenas há presença de um instrumentista que toca o pandeiro em uma parte da peça, o resto do som da canção utilizada é em *playback*⁶.

Graeff (2013) detalha as três características compartilhadas pelas diferentes formas de samba dançado do Recôncavo: a roda, o miudinho e a umbigada. Nesse sentido, a autora descreve o modo em que a roda é formada pelos músicos e participantes, que cantam em coro, batem palmas e esperam sua vez de entrar na roda.

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

O samba de roda, no espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, começa com a aparição de um grupo de bailarinos que entra no palco aludindo à capoeira a partir da execução de destacadas pernadas, giros amplos e alguns movimentos acrobáticos. À continuação, se dirigem ao grupo de mulheres, que espera no extremo do palco, e todos juntos atravessam em forma de cortejo a diagonal completa do cenário. A partir desse momento vão surgindo em cadeia uma sucessão de pequenos grupos com sequências coreográficas distintas que remetem ao samba de roda e à capoeira mediante movimentos básicos como a ginga ou a meia lua de frente.

A peça continua com a formação de uma ampla roda de bailarinos e bailarinas colocados de forma alternada que dançam com forte energia trazendo mais elementos característicos do samba de roda como o miudinho, baseado na execução de movimentos discretos com os pés colados no chão. Nesse sentido, Lúcia comentava em uma entrevista que se o grupo faz adaptações de alguns movimentos com o objetivo de descaracterizar elementos tradicionais da dança, tem outros como o miudinho, que proporcionam uma identidade indispensável à coreografia: “a gente tem que saber que a identidade do samba é pé no chão, tem características que não mudam” (Lúcia, novembro 2016).

Graeff (2013) destaca a importante mudança vivida pelo samba de roda a partir do processo de espetacularização no qual ao transformar a manifestação em um evento de palco sua própria característica fundamental, a roda, desaparece: “Os integrantes do grupo, músicos e sambadeiras, ficam no palco em frente ao público, que dança simultaneamente e sem formar um círculo, marcando uma clara separação entre músicos e espectadores, entre profissionais e amadores” (GRAEFF, 2013, pág. 34).

Na espetacularização do samba de roda dançado pelo Grupo Parafoclórico da UFRN são produzidas as duas formas de roda. Existem momentos na coreografia em que a roda é completa e gira de maneira dinâmica enquanto os bailarinos interagem entre si com umbigadas e movimentos animados, e outros momentos em que, como afirma Graeff (2013), a roda feita no palco é convertida em um semicírculo de cara ao público com o objetivo de mostrar para a plateia a brincadeira que está sendo desenvolvida no interior da roda.

O Batuque

A terceira coreografia do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* é chamada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN de batuque. Como indicado anteriormente, no Brasil o *batuque* se tornou um termo genérico para denominar todas as manifestações dos negros por parte dos colonizadores europeus, sendo provável que tenha sido essa manifestação a que originou muitas outras práticas musicais e de dança, inclusive a que depois foi chamada de *lundu*.

Tradicionalmente, o batuque é realizado em uma grande roda cujo centro é ocupado por duplas de dançantes que improvisam passos, individualmente ou em dupla, ao mesmo tempo que balanceiam de maneira pronunciada os quadris e os braços ao som dos atabaques e tambores. Nesse contexto, os participantes também fazem parte da expressão percussiva batendo os pés e fazendo palmas. Essa dança de terreiro é realizada com dançantes de ambos os sexos, organizados em duas fileiras, uma de homens e outra de mulheres. A coreografia apresenta passos com nomes específicos como *visagens* ou *mica-gens*, *peão parado* ou *corrupio*, *garranchê*, *vênia*, *leva-e-traz* ou *cã-cã*. Os pares dançam soltos saindo das fileiras de forma espontânea e circulando livremente pelo espaço sendo a *umbigada* ou *batida*, o passo de encontro entre os participantes. É comum que os dançarinos batam palmas situando os braços acima da cabeça e inclinando o tronco para atrás para finalmente bater com intensidade os ventres.

Antônio (2008), em seu artigo sobre a dança de batuque de umbigada na perspectiva do lazer e religião, declara que o Batuque de Umbigada era também conhecido como *Tambu* devido a esse ser o nome de um dos instrumentos principais de percussão empregado com o objetivo de dar o ritmo da marcação da batida, isto é, da umbigada. Nesse trabalho, a autora afirma que a origem do batuque tem em comum com as outras formas, não somente o nome, mas a reverência à ancestralidade e sua identificação com a espiritualidade africana apesar dessa expressão não estar ligada oficialmente a alguma religião específica:

A dança batuque de umbigada é designada como uma dança profana realizada há mais de 400 anos. Trazida pelos escravos bantos durante o cultivo de cana e café em São Paulo. É uma dança de terreiro dançada por ambos os sexos, determinadas em fileiras, sendo separadas uma da outra cerca de 10 a 15 metros, espaço no qual dançam. A umbigada consiste na percussão em que são realizadas por várias pessoas, dançada em casal. Os casais se posicionam em

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

duas fileiras confrontantes, "encostando os umbigos". Para os batuqueiros essa tradição constitui-se em um ritual de troca de "energia", devido ao significado de que é a partir do umbigo que se transfere a alimentação antes do nascimento (ANTÔNIO, 2008, p. 3, aspas do autor).

Com mais de 400 anos de história, observamos que a dança batuque além do carácter profano, possui dois elementos coreográficos fundamentais: a umbigada e a construção estrutural dos bailarinos situados em duas fileiras em oposição, uma formada por homens e outra por mulheres. Esse aspecto é claramente distinguível na dança batuque realizada no espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN. No decorrer da coreografia, são várias as ocasiões em que os bailarinos se posicionam em duas fileiras espelhadas divididas por sexo, a partir das quais são elaboradas dinâmicas diversas de interação entre as duplas de dançantes tendo a umbigada como principal característica. Os elementos gerais da dança de batuque são acertadamente definidos por Sandroni (2001):

A 'umbigada' é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos [...]. Em traços gerais, elas consistiam no seguinte: todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia – de par separado – antes que o primeiro se reintegre ao círculo). (SANDRONI, 2001, p. 64).

Nesse sentido, observamos que, a maioria dos estudiosos assinalam a umbigada como ponto crucial do batuque se constituindo como objeto de numerosas controvérsias pela conotação aparentemente sexual do movimento. Antônio (2008) destaca que grande parte dos pesquisadores, “principalmente os do início do século XX, classificou a umbigada como uma parte das danças do oeste africano, chamadas por eles, como danças de *lembramento*, estas seriam danças com conotações sexuais, ou seja, danças ligadas à procriação” (ANTONIO, 2008, pág.4).

Na interpretação coreográfica do batuque criada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN, os bailarinos dançam todo o tempo com os braços levantados descendo apenas um deles em momentos específicos para dinamizar o movimento com brincadeiras e provocações. Por outro lado, as mulheres do elenco seguram um *chocalho* (instrumento percussivo) na mão direita que fazem soar com objetivos específicos como o de chamar os homens situados na fileira de frente para fazer a umbigada.

A *umbigada*, que também aparece em outras danças afro-brasileiras, é repetida pelo elenco em numerosas ocasiões da coreografia colocando a barriga para a frente e o peito para trás, batendo finalmente ventre contra ventre. De acordo com São José (2005), nos primórdios da dança, esse movimento era praticado unicamente entre um homem e uma mulher. No entanto, no batuque criado para o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, a umbigada é feita indistintamente entre dançarinos do mesmo sexo ou entre bailarinos de sexo oposto indicando o momento de substituição ou encerramento do improviso. Sendo assim, no caso do batuque dançado pelo Grupo Parafolclórico da UFRN, as bailarinas cobrem os cabelos com um lenço ou turbante de flores, usam duas saias coloridas para dar maior visibilidade ao movimento dos giros e dançam descalças com os joelhos constantemente flexionados para preparar os saltos da umbigada.

Segunda parte do espetáculo: *Do samba dos clubes ao desfile de Carnaval*

A segunda parte do espetáculo é marcada pela chegada do samba aos salões da cidade. O samba canção, o maxixe, a gafeira e o samba enredo ocupam a trama final da obra a partir de uma transformação plena de figurinos e acessórios dos bailarinos assim como uma mudança notável na dinâmica do movimento e a expressão corporal. Como elemento fundamental da segunda parte do espetáculo, se destaca a importante mudança contextual do samba, que passa a ser dançado entre casais nos salões e festas noturnas da cidade. Se até agora a formação de duplas na roda de samba se produzia como uma brincadeira rápida e espontânea, no samba canção, no maxixe e na gafeira, a dança introduz o movimento compassado de casais de sexos opostos, coordenados por movimentos mais regulados e virtuosos.

O Samba canção

A segunda parte do espetáculo começa com a música do primeiro samba-canção gravado no Brasil *Ai Ioiô*, mais tarde conhecido como *Linda Flor*. O samba-canção é o subgênero musical que deu lugar ao estabelecimento do samba surgido na década de 1920 a partir da modernização da música urbana no Rio de Janeiro. Esse episódio é narrado com detalhe por Matos (2013) ao declarar que a nomenclatura samba-canção começou a ser usada no final da década de 1920 quando foi gravada a música *Ai Ioiô* a partir da qual esse estilo ficou oficialmente consagrado:

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

O termo “samba-canção” começa a circular em 1929. Já neste ano, são assim qualificadas na imprensa modinheira composições como “Jura”, de Sinhô, e “Diz! que me amas”, de Jota Machado. Mas a obra que ficará conhecida como marco inaugurador do gênero é “Ai Ioiô”, melodia de Henrique Vogeler e letra de Luís Peixoto (que aliás viria a ser parceiro de Ari Barroso em alguns de seus sambas-canções). Ai Ioiô, eu nasci pra sofrer... (...) Foi a primeira versão, intitulada “Linda Flor” e gravada por Vicente Celestino na Odeon, que exibiu na etiqueta do disco, pela primeira vez, a expressão “samba-canção brasileiro” (MATOS, 2013, p.128, aspas do autor).

O samba-canção se estabeleceu no centro urbano carioca como gênero musical romântico ao longo das décadas de 1920 e 1930 a partir de uma aproximação do samba instrumental com a canção que constituiria a substituição progressiva da anterior modinha. De acordo com Tinhorão (2013), até a sua inauguração oficial na década de 1930, a expressão samba-canção servia para qualificar distintos tipos de música chamados de *sambas de meio de ano*. O samba-canção fazia uma releitura mais elaborada da melodia a partir de um andamento moderado tendo como tema principal o amor, a solidão ou a chamada *dor-de-cotovelo*.

O samba canção também conhecido como como samba de meio de ano, foi uma criação de compositores semieruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, e surgiu pelo correr do ano de 1928, ao mesmo tempo em que na área dos compositores das camadas mais baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe (TINHORAO, 2013, p.175).

Matos (2001) analisa o modo em que desde a década de 1930 o amor aparece no samba-canção, como um sinônimo de sofrer que falava de amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades e esperas sem fim. Partindo dessa hipótese, a autora analisa a presença de valores fundamentados na masculinidade hegemônica durante a década de 1940 e 1950 evidenciados nas letras do samba canção que soava nos clubes noturnos da época. A autora analisa o modo em que a música projetava um modelo de masculinidade na sociedade fundamentado em letras que ostentavam a aparência forte e competente do homem perante o trabalho, a sociedade e as relações sentimentais, ao mesmo tempo que se lamentava na música pelo abandono de mulheres que renegavam o padrão relacional e familiar da época.

As músicas refletiam, cristalizavam e divulgavam a masculinidade hegemônica, simultaneamente exprimindo e condicionando o “ser

homem”, que devia ser trabalhador, ordeiro e provedor (...). As canções mostram um ser sofredor, marcado pela dor, abandonado pela mulher que se recusa ao papel de esposa, despreza as comodidades da vida doméstica e o conforto por ele possibilitados como provedor, e parte em busca de liberdade e satisfação para seus desejos, um mundo de prazer com outros homens (MATOS, 2001, p.82, aspas do autor).

Nesse contexto, cabia ao homem a função ativa dos relacionamentos, sendo as festas noturnas um lugar idôneo para o desenvolvimento dos mesmos. Na dança, o homem devia ser o responsável pela conquista e sedução da mulher a partir de movimentos firmes e coordenados que guiavam com astúcia o corpo feminino passivo. Como releitura desse contexto, a coreografia do samba-canção elaborada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN mostra a divisão de gênero mediante uma demarcação explícita de papéis entre o que representava a masculinidade e a feminidade da época. Os bailarinos guiam, ao longo da coreografia, os passos das mulheres que se deslizam com gestos suaves e provocadores enquanto os homens seguram o chapéu, olham desafiantes para as bailarinas e o público e mantêm uma posição corporal relativamente rígida.

Na releitura que o Grupo Parafolclórico da UFRN faz do samba-canção a música escolhida como representação da época e mostra da transformação do samba é uma versão atual da música *Linda Flor* gravada e interpretada pela cantora Gal Costa em 2005. Nessa fase da obra, o palco é transformado mediante a inclusão de novos elementos estéticos e coreográficos que trasladam o espectador ao universo urbano do Rio de Janeiro na década de 1930. O cenário é inundado por cores vermelhas inseridas nos ostentosos figurinos dos bailarinos compostos por collants apertados, saias voluminosas, saltos de prata e flores no cabelo no caso das mulheres, e ternos impecáveis, sapatos de samba e chapéus de panamá no caso dos homens.

Devido ao caráter romântico da música, a coreografia do samba-canção é marcada pela incorporação de movimentos mais suaves e modelados entre casais que interagem em um jogo de conquista e desencontro permanente. Pela primeira vez, o espetáculo introduz o passo básico do samba estilizado, acompanhado por movimentos delicados de braços e uma expressão sedutora entre os casais que dançam. São eliminadas as rodas e as dinâmicas de grupo e substituídas por passos mais complexos em duplas com elementos do bolero e do balé clássico.

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

O Maxixe

Depois do samba-canção, a coreografia apresentada no espetáculo é o maxixe. Nessa ocasião, as bailarinas trocam as longas saias da coreografia anterior por saias menores e incluem novos adereços no cabelo. Na dança maxixe interpretada pelo grupo, a posição da mulher é menos passiva e elegante do que no samba canção. Apesar de a dança retratar a infidelidade do homem e a sua relação simultânea com duas mulheres, a esposa e a amante, a mulher desenvolve um papel mais dinâmico e provocador que brinca com a figura do homem e o desafia.

A canção que guia a coreografia do maxixe no espetáculo está composta por um choro instrumental já que esse estilo surgiu justamente do empenho dos instrumentistas de choro em ajustar o tempo da música à velocidade dos movimentos dos dançarinos.

O aparecimento do maxixe, inicialmente como dança, por volta de 1870, marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil. Nascido da maneira livre de dançar os gêneros de música em voga na época – principalmente a polca, a schottisch e a mazurca – o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão (TINHORAO, 2013, p.71).

Tinhorão (2013) defende que o nome maxixe foi atribuído a uma forma específica de dançar desde as últimas décadas do século XIX e que era aplicado a todas aquelas práticas consideradas de baixa categoria para a sociedade abastada. Talvez, questiona o autor, a associação dessa atividade com o fruto se deve a que o maxixe é uma planta rasteira de pouco valor, típica das chácaras de quintal dos antigos mangues da Cidade Nova, onde eram celebradas as danças.

A primeira manifestação da dança maxixe unia uma forte influência dos ritmos dos batuques tocados nos terreiros pelas comunidades negras, se misturavam com as umbigadas protagonizadas pelos mestiços do lundu e incluíam os primeiros passos da polca europeia promovida pelos brancos. Dessa forma, foram fusionadas as danças a partir da adaptação dos estritos movimentos de braços e pernas da polca com a velocidade, amplitude e sensualidade dos movimentos de quadril e requebrado das

danças afro-brasileiras. O carácter revolucionário do maxixe, radicava na incorporação de pares abraçados na dança permitindo um maior contato corporal entre os bailarinos que os obrigava a estilizar os movimentos.

A introdução do abraço no maxixe teve sua origem na valsa, “uma dança aristocrática extremamente significativa de importância fundamental na história das danças de salão onde a dama era envolvida nos braços do cavaleiro e os corpos enlaçados ficavam frente a frente” (SÃO JOSÉ, 2005, p.42). Para que os dois corpos do par tivessem agilidade no movimento, foram estabelecidas uma série de regras e passos conhecidos por nomes como: “*cobrinha, para fusos, balão, caindo e corta capim*, todos bastante expressivos para darem ideia de quão coleante, remexido, balouçante e ágil de pés viria a ser o maxixe” (TINHORAIO, 2013, p.76).

Sandroni (2001) transcreve a fala de distintos praticantes de batuque, escritores ou jornalistas que na década de 1950 analisavam abismados a dinâmica dos novos bailes noturnos e os comparavam com as tradicionais danças de batuque do interior de São Paulo. O mais chamativo para a sociedade da época, ressalta o autor, era que, enquanto nas danças de umbigada o homem e a mulher tinham encontros pontuais e lúdicos dentro de uma brincadeira coletiva, nas recentes valsas e polcas, se permitia a aproximação corporal constante entre a dupla de dançantes ampliando as possibilidades de conversa e conquista entre os casais. No entanto, Sandroni (2001) destaca a forte influência que teve o lundu sobre os movimentos e dinâmicas do maxixe diferenciado basicamente pela adoção da posição enlaçada dos bailarinos: “O maxixe...deriva-se do lundu... Os foliões (adotaram o lundu), dançando-o, porém, com uma liberdade muito maior de movimentos, a fim de que os pares, inteiramente unidos, pudessem dar maior expansão ao seu sensualismo” (SANDRONI, 2001, pág.91).

Jota Efegê (1974) na sua grande obra intitulada *Maxixe, a dança excomungada*, define o gênero justamente como a dança brasileira que aproveitou o elemento negro dos batuques, incorporando-o à estilização hispano-americana e cita a organização coreográfica dos movimentos da seguinte forma:

Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apoiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo três passos para diante e três para trás, com lentidão. Súbito, circunvoluntam, guardando sempre o mesmo abraço, e, nesse rápido movimento, dobram os corpos para a frente e

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

para trás, tanto quanto o permite a solidez dos seus rins (...); dança-se com doçura e dança-se com frenesi (EFEGÊ, 1974, p. 51).

Na mesma linha que Sandoni (2001), Efegê (1974) expõe numerosos escritos, artigos de jornal e declarações onde o maxixe é analisado pela sua característica de dança, sendo a exibição coreográfica o foco dos estudos sobre a manifestação urbana desde o início do século XX. Nesse sentido, os distintos autores citados por Efegê (1974), destacam um aspecto fundamental do maxixe: o fato de ser uma expressão principalmente conhecida, divulgada e praticada como dança, antes do que pela sua forma musical.

O maxixe foi sendo expandido a partir da inclusão de elementos coreográficos específicos (como a sequência de três passos para frente e três para atrás) unidos à prescrição de uma expressão extremamente sensualizada da dança fundamentada na delicadeza e vivacidade dos movimentos de quadril e ombros. Dessa forma, a dança maxixe podia ser adaptada a qualquer um dos estilos musicais que estivessem sendo tocados nos clubes noturnos tais como o chorinho, o tango ou a polca.

O Samba de gafeira

O espetáculo continua com uma coreografia de Samba Gafeira sobre um novo chorinho que aumenta a velocidade dos passos e convida a inclusão de numerosas acrobacias, passos complexos e múltiplas interações lúdicas. Em sua dissertação sobre samba de gafeira, José (2005) esclarece que o termo *gafeira* não era utilizado na sua origem para designar o tipo de música ou dança que surgia nas cidades e sim para definir o local onde eram celebrados os bailes de salão. Segundo a autora:

No registro de alguns dicionaristas, o verbete *gafeira* significa baile reles, arrasta-pé, baile popular de baixa categoria de entrada paga e freqüentado por pessoas de baixo poder econômico. Por sua vez, o nome vem do francês *gaffer*, palavra pejorativa que significa indiscrição involuntária ou transgressão de regras de etiqueta social. Existe uma hipótese cunhada por um cronista de um noticiário recreativo e carnavalesco, segundo o qual *gafeira* é a fusão da palavra *gafe* (mancada) com o termo “*cabroeiros*” (baile de cabras, de gente rude) (SAO JOSÉ, 2005, p.82, aspas do autor).

São José (2005) explica que o termo *gafeira* procede da junção do francesismo

gafe (indiscrição involuntária, erro de etiqueta) com terminação *eiras* (que dá uma ideia de sequência). Sendo assim, a autora lembra que segundo João Alves, gerente da Elite Club em 1997, o termo gafeira surgiu com essa sala de baile a partir da notícia publicada pelo cronista Romeu Arede (o Picareta) que depois de ter sido expulso na entrada do clube por estar embriagado, publicou uma matéria difamando a Elite Club que utilizava a palavra pejorativa *gaffer* em francês. O fundador da casa não se importando com a matéria publicada, resolveu incorporar o nome da casa *Gafeira Elite* transformando, assim, o conceito inicialmente pejorativo em um enaltecimento. As gafeiras, concebidas anteriormente como lugares de excessos, disputas e desqualificadas danças, frequentadas por indivíduos de baixa categoria, foram adquirindo, na década de 1960, uma maior valorização por parte da classe média que se mostrava interessada pela cultura popular como expressão do crescente nacionalismo.

Sob essa perspectiva, observamos que era frequente encontrar nos bailes, sujeitos que dançavam de qualquer maneira, cometendo erros, cantando no ouvido da parceira ou pisando nos pés do par. A execução de gafes (deslizes), podia ser provocado por diversos motivos, desde a embriaguez dos bailarinos até a limitação do conhecimento sobre a execução correta dos passos por parte das classes menos favorecidas. O que em princípio eram consideradas como falhas graves, acabaram sendo progressivamente introduzidas nas possibilidades coreográficas dos bailes e ampliando a capacidade de improviso e criatividade dos pares.

Na primeira fase dos clubes de gafeira, a orquestra era composta por quatro instrumentistas que tocavam distintos gêneros musicais como samba, maxixe, marcha, jazz ou valsa dançados com marcante sensualidade como característica essencial dessas festividades. Como consequência, a entrada nos clubes da cidade começou a ser cobrada e a normativa de cada local determinava o comportamento dos dançantes, assim como o uso obrigatório de vestimentas elegantes: terno, sapatos lustrados, chapéu e lenço para secar o suor no caso dos homens, e finos vestidos rodados com meias de seda e sapatos de salto no caso das mulheres. Uma das regras principais nos salões de samba gafeira era o fato de que aqueles dançarinos que não eram realmente conhecedores dos movimentos deviam dançar no meio do salão com a finalidade de não atrapalhar os casais mais experientes que desenvolviam sequências coreográficas, mas complexas ao redor da sala.

De acordo com a historiografia da música popular brasileira, depois

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

da abolição da escravatura, no final do século XIX, se formaram basicamente duas vertentes do samba, a primeira na Cidade Nova/Praça Onze, onde nomes como Pixinguinha e Donga estavam presentes. Esse samba tinha uma grande influência do maxixe e desse samba surgiu posteriormente o samba dançado a dois, o samba de gafieira. A segunda vertente foi a que subiu o morro, levada através dos problemas sócio-econômicos da época dando origem dentre outras coisas, às escolas de samba e na forma dançada do samba-no-pé. Nessa vertente a percussão, oriunda do batuque africano, se fez mais presente (SAO JOSÉ, 2005, p.109).

A execução de grupos de movimentos complicados entre pares ao redor de um círculo onde as figuras se transformam de forma dinâmica, é a principal característica do *samba gafieira* incluído no espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*. No decorrer da dança, as duplas de bailarinos enlaçados se movimentam ao redor do palco formando imbrincados desenhos e figuras a grande velocidade.

O Samba enredo

Finalmente, o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* culmina com uma alegoria ao carnaval carioca como manifestação mais atual do gênero a partir de duas coreografias fundamentadas no samba enredo. Tal como indica o nome da obra, o motivo que guia o desfile da escola de samba representada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN é justamente a celebração do carnaval como maior gratificação depois de todo um ano de trabalho. Assim, a interpretação do *samba enredo* inserido na encenação do contexto carnavalesco, representa duas questões fundamentais na obra: de um lado, a expressão máxima da evolução musical do gênero tendo o samba enredo como subgênero instrumental mais recente. E por outro lado, faz alusão à felicidade latente em qualquer escola de samba, ao desfilar no carnaval depois de meses de preparo e dedicação. Assim como as escolas de samba, os bailarinos do Grupo Parafolclórico da UFRN também passaram mais de dois anos se empenhando na criação, produção e transformação do espetáculo a partir de numerosos ensaios, treinos, apresentações e oficinas de pesquisa. Ademais, as duas coreografias do samba enredo situadas no final da obra, representam esse momento de plenitude para os intérpretes, onde as outras coreografias do espetáculo foram superadas e os bailarinos podem se expressar com total vivacidade.

A intensidade do samba enredo ao som da forte vibração da bateria carnavalesca

é claramente detalhada por Lúcia na seguinte narrativa extraída de uma entrevista na qual dialogamos sobre o seu papel protagonista nas duas últimas coreografias da obra:

Tem o samba enredo que eu gosto muito por ser um samba bem rico tanto em figurino quanto em vibração. Eu faço um dos papéis principais e me sinto muito feliz por dançar naquele local, onde a gente, por obrigação e também por prazer, tem que dançar com muita felicidade, então quando estou dançando em apresentação eu danço intensamente. A gente sente uma vibração muito forte quando dança lá na frente, principalmente quando eu estou sozinha olhando para o público, dialogando com ele e cada vez que o público vibra eu vibro mais ainda. (Lúcia, Natal, novembro de 2016)

A narrativa de Lúcia evidencia o que Blass (2007) descreve no seu trabalho sobre o samba enredo, ao afirmar que a apresentação de uma escola de samba no desfile de carnaval se configura como um milagre: “Este momento põe em jogo as esperanças e o trabalho de todo um ano de centenas de pessoas e no qual, numa aposta alucinada, tudo se ganha ou tudo se perde no átimo de um instante, para a glória do efêmero” (BLASS, 2007, p.6).

O reconhecimento dado pelo IPHAN à prática e a memória da dança do samba enredo carioca, mostra que a manifestação não é realizada unicamente no carnaval, mas que, representa o cotidiano de uma comunidade que toca, canta e dança o samba enredo durante o ano inteiro, nas quadras dos grêmios, em rodas de rua ou em botecos onde o ritmo é entoado de forma continuada. Tal valorização do samba enredo trouxe a produção do Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro no qual encontramos a descrição do processo pelo qual começaram a se oficializar as primeiras escolas de samba na década de 1920. Nesse sentido, o dossiê destaca que a composição de versos estava fundamentada na narrativa de histórias do cotidiano dos morros dos quais desciam os primeiros sambistas.

A partir da estruturação progressiva das escolas de samba, no final da década de 1920, criou-se o samba-enredo, aquele em que o compositor elabora os seus versos para apresentação no desfile. Ao longo do tempo, ele adquiriu características próprias, como a capacidade narrativa de descrever de maneira melódica e poética uma “história” – o enredo – que se desenrola durante o desfile. (Dossiê Matrizes do Samba, 2007, p.10, aspas do autor)

Nas primeiras décadas do século XX, em que surgiram as primeiras escolas de samba se produziu um processo de modernização nas cidades acompanhado de grandes

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

mudanças nas diferentes esferas sociais, políticas e culturais. Nesse período, tal como mostra o Dossiê (2007), os negros acabavam de conquistar o direito de vender sua força de trabalho, fator decisivo na constituição de uma rede de solidariedade fundamentada no contato cultural e na miscigenação das várias etnias que passaram a conviver nos centros urbanos. Nesse contexto, a institucionalização das escolas de samba significou a abertura de espaços legitimados destinados a criação e reprodução daquelas manifestações que tinham sido profundamente perseguidas nas primeiras décadas do século XX.

O enredo se constituiu como ponto de partida da narrativa dos desfiles. Era por meio dele que os blocos estabeleciam pontos significativos e figuras relevantes da história para criar suas fantasias e alegorias. Nesse sentido, foi considerável na construção cênica do carnaval carioca, a presença da elite social e política que aspirava não somente a extinguir o entrudo, como também a aproximar o festejo do Rio de Janeiro a aquele celebrado na capital francesa. É nesse sentido que Ferreira (2016) defende que: “No Rio de Janeiro como em Paris as festas carnavalescas se mostrariam como uma excelente oportunidade para se impor a hegemonia de uma elite em ascensão [...] o principal contraponto ao indesejado entrudo” (FERREIRA, 2016, p. 15).

Na mesma linha, Damatta (1997) sustenta que, nas primeiras décadas de celebração do entrudo, as escolas de samba deviam ser extremamente prudentes na composição das letras dos enredos com a finalidade de não levantar assuntos polêmicos e conservar a imagem do carnaval como um evento pacífico, lúdico e inclusivo.

A própria estrutura interna da agremiação dificulta sua transformação em instrumentos de bairro, segmento ou classe, pois permite congrega- seja no plano prático, seja no plano ideológico- todo mundo. A proposta das escolas de samba nunca é a de transformar-se numa instituição fechada (ou total, como diz Goffman, 1974), mas de poder “seduzir” o maior número de pessoas, sobretudo as da classe dominante. Então, elas ficam presas num paradoxo social e político, pois na medida em que realmente poderiam ser instrumentos políticos, dado o seu alto poder de penetração, tem de se abrir para todos os grupos da sociedade. (DAMATTA, 1997, p.134-135, aspas do autor).

As referências coreográficas que constituem as composições da dança no samba, procedem das culturas africanas propulsoras dos sambas de terreiro e de partido-alto, sendo este último o responsável pelo desenvolvimento da vertente mais atual do

samba-enredo. Desta maneira, “a dança do samba no Rio, com sua forte raiz africana, plantada nos terreiros das tias baianas na Pedra do Sal e na Praça Onze, abriga em seu repertório gestual traços inspirados nas danças dos Orixás” (Dossiê Matrizes do Samba, 2007, p. 61). Ainda que a matriz africana seja claramente identificável nos movimentos do samba enredo, podem ser encontradas também algumas características europeias na formação cênica do desfile das escolas de samba. Entre as referências, Blass (2007) destaca a semelhança estrutural com a ópera, “em que o libreto se aproxima da ideia de enredo e, o grande tenor com seu coro, para o desfile carnavalesco pode ser intérprete da escola e suas pastoras” (BLASS, 2007, p. 112).

Andrade (2006), defende que as manifestações apresentadas no samba-enredo mesmo possuindo forte influência de outras culturas, elas fazem parte do repertório das criações artísticas populares brasileiras que compreendem além da absorção de informações externas, a capacidade de promover a informação que recebe:

Se por um lado é fácil constatar que as danças do samba carioca refletem a influência de diversas outras formas coreográficas, por outro lado é fundamental reconhecer que a principal característica dessas danças se encontra na originalidade das reinvenções. [...] Assim, além de serem uma importante referência cultural da população afrodescendente, as danças do samba carioca são fortes manifestações do hibridismo que constitui a cultura nacional (ANDRADE, 2006, p. 3).

O elemento conciliador do carnaval como festa aglutinadora de pessoas de diversa índole, aparece de maneira nítida nas duas coreografias de samba enredo representadas pelo Grupo Parafolclórico da UFRN no final do espetáculo. O desenlace da obra analisada tem o desfile de carnaval e suas escolas como argumento principal onde são mostrados elementos da estrutura da escola, personagens importantes do carnaval e uma composição coreográfica complexa que remete à intensidade dos movimentos exibidos pelas comissões de passistas nos blocos carnavalescos.

Apesar do Grupo Parafolclórico da UFRN não ser composto na sua maioria por bailarinos de balé e a coreografia do samba enredo não apresentar uma estética particularmente estilizada, cabe destacar a reflexão de Portinari (1989) sobre o palco como um elemento *castrante* quando se trata de enfiar a grandeza do carnaval no espaço e no tempo do cenário. A dificuldade para inserir a festividade no formato de espetáculo teatral, faz com que a companhia apenas possa mostrar elementos destacados do

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

carnaval sem se aproximar da realidade performática do desfile das escolas de samba.

Muitas vezes o carnaval acendeu a imaginação dos coreógrafos. Com resultado desigual. A técnica do *ballet* permite que se imitem as mirabolantes evoluções dos passistas e as acrobacias do frevo. Mas uma porta-estandarte com sapatilhas de ponta pisa em falso. O palco revela-se castrante para um espetáculo de rua. Por isso a teatralização do carnaval brasileiro funciona melhor como artigo de exportação do que de consumo interno (PORTINARI, 1989, p.245).

No entanto, o samba enredo do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* possui a mesma marca efusiva e conciliadora do carnaval capaz de atrair e emocionar um público diverso. A dança que realizam os bailarinos do elenco é composta por distintos movimentos de pernas como escorregadelas, cruzadas, gingas, vai-não-vai e piruetas. O samba que os dançantes executam na obra é gingado e elegante ao mesmo tempo, enquanto a que a coreografia mostra sutis elementos da capoeira junto com aspectos próprios da cortesia dos salões de baile. Os bailarinos brincam graciosamente com os chapéus e se transformam em malandros cavaleiros e as bailarinas sedutoras, mexem sorridentes suas saias enquanto suportam uma grande quantidade de adereços compostos por brilhantes pedras e brancas plumas. Apesar de o movimento básico dos pés no samba enredo ser um só, cada bailarino improvisa seu repertório gestual ampliando as possibilidades do passo e dotando cada movimento de personalidades diversas.

Como momento final da performance, o elenco aparece sucessivamente trazendo os distintos subgêneros do samba que foram interpretados ao longo de todo o espetáculo. A obra alcança o momento de maior esplendor ao som da música *Retalhos de cetim* (1973)⁷, que dá nome ao espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, na qual os bailarinos dançam e improvisam movimentos dinâmicos e alegres alcançando uma profunda interação com o a plateia.

Conclusão

No decorrer do artigo, analisamos o trabalho artístico e educativo do Grupo Parafolclórico da UFRN e assim como a realidade performática do seu último espetáculo, cujo foco principal é a transformação histórica do samba como gênero musical relevante. Na primeira parte, analisamos de um modo geral o termo parafolclore, destacando as principais diferenças entre os grupos denominados

folclóricos e os grupos parafolclóricos, assim como o modo em que os últimos desenvolvem sua produção artística e educativa com o objetivo de aproximar as danças e músicas populares a um público amplo a partir de um processo de resignificação. Em segundo lugar, descrevemos as principais características do Grupo Parafolclórico da UFRN com o objetivo de compreender a atividade sociocultural e educativa do grupo a partir da análise performática do processo de produção artística do seu último espetáculo, considerando os significados atribuídos pelos integrantes do elenco às fases que constituem a obra. Em terceiro lugar, analisamos o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* como espelho de uma profunda e complexa transformação histórica que levou o gênero do samba, amplamente estigmatizado pelo seu caráter negro e ritualístico, a uma valorização progressiva nas diferentes esferas da sociedade, o que lhe garantiu um lugar privilegiado no nacionalismo cultural brasileiro.

Nesse sentido, exploramos os depoimentos dos principais interlocutores da pesquisa (Judson, Lúcia, Isabel, Rayanne e Beatriz) sobre o modo em que percebem o argumento da obra e a forma em que o espetáculo foi criado a partir de um longo processo de pesquisa, ensaio e identificação das diversas coreografias e músicas que a compõem. Por fim, elaboramos uma análise coreográfica e musical das principais cenas do espetáculo partindo da sequência histórica de fatos que marcaram a evolução dos diferentes subgêneros do samba no país. Desse modo, vislumbramos o modo em que as músicas e as danças estiveram influenciadas pelos diversos processos políticos, econômicos e sociais que se misturaram no contexto urbano do Rio de Janeiro desde as primeiras décadas do século XX.

Ao longo do trabalho, observamos a raiz africana presente nos movimentos e instrumentos do batuque, a sensualidade e potência da umbigada no lundu, a presença da capoeira angola no samba de roda, a moral presente nas letras românticas do samba canção e a busca por uma estilização da dança enlaçada, a agitação gerada pelo erotismo da dança maxixe e o crescimento dos bailes ministrados por grandes orquestras como principal divertimento da sociedade dos anos 1920. Vimos também, o modo em que o samba gafeira motivou a abertura de diversos clubes na cidade e a forma em que os malandros do samba foram incluindo movimentos cada vez mais requebrados dando lugar ao posterior samba enredo que hoje brilha no carnaval ao som das baterias das escolas.

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

Desde uma perspectiva antropológica da performance, tratamos de mostrar ainda o modo em que o estudo detalhado do espetáculo formado por música e dança, permite entender diferentes aspectos da história, a política e a sociedade no país, tendo como importante eixo o samba e sua evolução musical e coreográfica.

A partir do diálogo entre os interlocutores da pesquisa e as teorias de etnomusicólogos, historiadores e antropólogos que versam sobre o gênero, percebemos um debate rico sobre os diferentes cenários que marcaram os processos de transformação do samba no contexto urbano, assim como a criação sucessiva de novos subgêneros musicais como principal potencial do estilo. Constatamos o modo em que a dança e a música estiveram fortemente influenciadas pelas mudanças inseridas no contexto urbano das primeiras décadas do século XX caracterizadas pela ampla miscigenação de grupos sociais, religiões, costumes e práticas culturais distintas. A convivência entre diferentes etnias, saberes e identidades permitiu a incorporação de elementos culturais diversos que enriqueceram de maneira única a composição musical e coreográfica do samba.

O espetáculo se constituiu no presente artigo, portanto, como uma via artística e lúdica capaz de aproximar o leitor do complexo universo do samba imbricado em um contexto de palco, no qual, apesar das limitações e adaptações sucessivas, puderam ser apreciados numerosos elementos que marcaram a transformação da cultura, da dança e da música no Brasil ao longo do último século. Assim, consideramos a importância de conhecer o fenômeno performático do samba desde o interior do espetáculo de um grupo artístico como meio para compreender alguns dos elementos e símbolos que configuram a complexidade social e cultural desse gênero no Brasil. Por último, a análise etnográfica do espetáculo concebido pela companhia tem nos permitido conhecer o significado do trabalho social, cultural e educativo que o Grupo Parafolclórico da UFRN desenvolve em relação à busca por consolidar a prática e comemoração dos distintos tipos de samba que deram lugar ao estudo como principal manifestação popular pelo seu valor musical, cultural e social.

Notas

1. O artigo se constitui como um recorte da dissertação de mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, intitulada *ENSAIEI MEU SAMBA O ANO INTEIRO: Um estudo etnográfico sobre dança, performance e espetáculo no Grupo Parafolclórico da UFRN*, sob orientação da Professora Dra. Lisabete Coradini e com

- financiamento da CAPES (bolsa de mestrado).
2. Carta do Folclore Brasileiro. Comissão Nacional do Folclore IBEC/UNESCO. VIII Congresso Brasileiro de Folclore. Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995.
 3. Collant (palavra francesa): roupa de malha aderente ao corpo usada por bailarinas.
 4. Sodade (Saudade): nome de uma “coladeira”, música lenta de Cabo Verde, escrita em 1950 por Armando Zeferino Soares e popularizada pela cantora cabo-verdiana Cesaria Évora no seu álbum *Miss Perfumado* em 1992
 5. Umbigada em quimbundo tem o nome de semba, palavra que hoje corresponde a uma dança e música angolanas e que no Brasil originou a palavra *samba*.
 6. Playback (palavra inglesa) utilizada para descrever o processo de sonorização que utiliza uma gravação prévia de trilha sonora (diálogo, música, acompanhamento, entre outros). O *playback* costuma ser utilizado em shows, apresentações ou até mesmo como guia para uma outra gravação. De forma coloquial, pode ser entendido como a base de uma música sem a presença da voz do cantor, ou do instrumento solista, recurso bastante utilizado em espetáculos.
 7. Retalhos de cetim (1973), música composta e divulgada pelo sambista Benito de Paula.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Marília de. **Danças do Samba no Rio de Janeiro**. Documento enviado à contribuição da criação do Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2006.

ANTONIO, Marcia Maria. A relação das festas e dança de Batuque de umbigada na perspectiva do lazer e religião. **6ª Mostra Acadêmica UNIMEP**, Piracicaba, SP, 2008, p.1-4.

BLASS, Leila M. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval**. São Paulo: Annablume, 2007.

Carta do Folclore Brasileiro. Comissão Nacional do Folclore IBEC/UNESCO. VIII Congresso Brasileiro de Folclore. Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995.

CASTAGNA, Paulo. Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX. **VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”**, Santa Cruz de la Sierra, 2006, p.25-26.

Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro partido-alto samba de terreiro samba-enredo proponente Centro Cultural Cartola supervisão e financiamento Iphan/Min apoio SEPPIR – Fundação Cultural Palmares, 2007.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.

EFEGE, Jota. **Maxixe, a Dança Excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FERREIRA, Francirosy Campos B. Pensar/Fazer: uma Antropologia da Performance. In: **Conceição/Conception**, Campinas, v.1, n.1, pp-94-101, julh/dez 2012. Disponível

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

em: (<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/55>). Acesso em 03 de out de 2016.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade. Scripta Nova. In: **Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, vol. XVI, 2012. Disponível em: (<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm>). Acesso em: 03 de out de 2016.

GRAEFF, Nina. **Samba de Roda**: comemorando identidades afro-brasileiras através da performance musical, in Número 4. (c) Artelogie, nº 4, Janvier 2013.

GRANATO, Guilherme. Tradição e modernidade: a legitimação do samba como símbolo da identidade nacional. In: **Revista eletrônica Música e Sociedade**, 2016. Disponível em: (<http://www.musicaesociedade.com.br/tradicao-e-modernidade-a-legitimacao-do-samba-como-simbolo-da-identidade-nacional>). Acesso em: 03 de out de 2016.

LIMA, Edilson Vicente. **A Modinha e o Lundu no Brasil**: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. 1ª edição, Lisboa: Officina Nunesiana, 1798.

MATOS, Maria Izilda S. Discutindo masculinidade e subjetividade nos embalos do samba canção. In: **Revista Género**, Niterói, v. 2, n.1, p. 73-86. Disponível em: (<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/286/202>). Acesso em: 03 de out de 2016.

MATOS, Neiva, Cláudia. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção Genres. In: **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v.15, n.27, pp.121-132. Disponível em: (http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF27/6.2_Generos_na_cancao_popular_os_casos_do_samba.pdf). Acesso em 03 de out de 2016.

MEDEIROS, Rosie Marie N. **Uma educação tecida no corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.

MONTEIRO, José Fernando. **Lundu**: origem da música popular brasileira. In: *Musica Brasilis*, Rio de Janeiro, pp.00-05. Disponível em: (http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/artigo_lundu_jose-fernando-monteiro.pdf). Acesso em 03 de out de 2016.

PEIRANO, Mariza G.S. A análise antropológica de rituais. In: *Série Antropologia, Brasília*, pp.00-29, 2000. Disponível em: (<http://dan.unb.br/images/doc/Serie270empdf.pdf>). Acesso em: 03 de out de 2016.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Cem anos de etnomusicologia e a 'era fonográfica da disciplina' no Brasil**. In: II Encontro Nacional da ABET, 2., 2005, Salvador. Anais...Salvador: ABET, 2004, p.103-124.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. 2ª Edição, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. In: Estudos Avançados, São Paulo, v.24, n.69, pp.373-388, 2010. Disponível em: (<http://www.periodicos.usp.br/eav/article/view/10531>). Acesso em: 03 de out de 2016.

TINHORAO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7ª Edição, São Paulo: Editora 34, 2013.

SÃO JOSÉ, Ana Maria. **Samba de gafeira**: corpos em contato na cena social carioca. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança Universidade Federal da Bahia, 2005.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 2002.

VIEIRA, Marcílio de Souza. Panorama da dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. In: **Revista de C. Humanas**, Viçosa, v. 14, n. 1, pp. 130-141, jan. / jun, 2014. Disponível em: (<http://www.cch.ufv.br/revista/pdfs/vol14/artigo11vol14-1.pdf>). Acesso em: 03 de out de 2016.

**A Nova Música Paraense e a busca
pelo “sotaque perdido”: diferentes
performances, velhas narrativas,
antigos dilemas**

The new Paraense Music and the
search for the “lost accent”: different
performances, ancien narratives,
old dilemmas

Andrey Faro de Lima

Professor da Escola de Aplicação da Universidade
Federal do Pará (EAUFPA)

Doutor em Ciências Sociais/Antropologia - PPGS/UFPA
farolima@yahoo.com.br

Resumo: Sobretudo a partir da virada deste último século, produtores, músicos e gestores paraenses e de outros estados e regiões tem se articulado em torno da divulgação, em âmbito nacional, do que ficou conhecido como a *Nova Música Paraense*. Esta, por sua vez, ancorada em três eixos estéticos: a influência da música caribenha e/ou latino-americana; a atualização do *brega*, com suas variantes e ramificações; e a utilização de tecnologias e recursos contemporâneos relativos aos processos de produção, reprodução, circulação e consumo musical. Associam-se ainda uma série de representações que darão significação ética à conjunção destes: condição periférica, espontaneidade, criatividade, exotismo, dentre outras correlações. Evidentemente, todas estas articulações não são aleatórias, ou mesmo simples decorrência de um vanguardismo idiossincrático, pois vêm se coadunar a uma espécie de deslocamento, que redireciona a importância, a legitimidade e o potencial narrativo dos tradicionais discursos acerca da música popular, com toda a sua ênfase nas dimensões arcaicas e rurais, para outra ideia: agora são as nuances a partir das quais as manifestações urbanas periféricas articulam elementos tradicionais e modernos, locais e globais que passam a retroalimentar e representar as expressões populares. Destarte, levando-se em conta tais considerações, procurei então entender como se desenvolveu este deslocamento e como foi apropriado e reproduzido em âmbito regional/paraense. A partir de entrevistas junto a personagens reconhecidamente envolvidos e/ou influentes nesse processo; e tomando como referência a dimensão retórico-performática das elaborações identitárias, buscou-se compreender como foram tecidas as mais recentes narrativas em torno da, hegemonicamente divulgada, *Nova Música Paraense*. As experimentações presentes nos trabalhos de grande parte dos artistas identificados com este momento refletem a busca pela ideia de uma sensibilidade associada ao domínio fronteiriço e periférico em um contexto relacional e contrastivo notadamente colonial.

Palavras-chave: Música Popular; Narrativas; Guitarrada; Brega; Terruá Pará.

Abstract: Especially since the turn of this century, producers, musicians and managers from Pará and other states and regions have articulated around the dissemination, at a national level, than it became known as the New Paraense Music. This, in turn, anchored in three aesthetic axes: the influence of the Caribbean and/or Latin American music; the revival of the *brega*, with its variants and ramifications; and the use of contemporary technologies and resources related to the production processes, reproduction, circulation and musical consumption. A series of representations are added that will give ethical significance to the conjunction of these: peripheral condition, spontaneity, creativity, exoticism, among other correlations. Of course, all these articulations are not random, or even a simple idiosyncratic vanguardism, because it indicates a kind of displacement, which redirects the importance, legitimacy and narrative potential of traditional discourses about popular music, with all its emphasis on the archaic dimensions and rural, for another idea: Now are the nuances from which peripheral urban manifestations articulate traditional and modern, local and global elements that will feed back and represent popular expressions. Thus, through these considerations, I try to understand how this displacement has developed and how it was appropriate and reproduced at the regional / Paraense level. From interviews with people involved and/or influential in this process; And taking as a reference the discursive-performance dimension of the identity elaborations, it was sought to understand how the most recent

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

narratives about the *new music* from Pará. The present experiments in the works of most of the artists identified with this moment reflect the search for the idea of a sensitivity associated with the border and peripheral domain in a relational and contrastive context, especially colonial.

Keywords: Popular Music; Narratives; Guitarrada; Brega; Terruá Pará.

Em 30 de dezembro de 2011, o conhecido produtor, jornalista e escritor Nelson Motta dedicou a coluna semanal que mantém desde 2009 no Jornal da Globo (telejornal noturno da Rede Globo) à apresentação de um prospecto dos acontecimentos mais importantes ocorridos no cenário da música mundial e nacional durante o ano que findava. A coluna, excepcionalmente denominada Retrospectiva de Nelson Motta, discorreu acerca do suposto crescimento econômico do Brasil, que teria possibilitado a inserção do país no circuito das grandes turnês internacionais. Apôs ainda sobre a projeção de novos artistas reconhecidos como “as mais recentes revelações” da música brasileira e anunciou alguns dos principais eventos e novidades previstos para o ano de 2012. Até então, nada que surpreendesse os que, costumeiramente, já acompanhavam as suas matérias (não somente no referido telejornal), mas antes de se despedir dos telespectadores o colunista sentenciou, como um prenúncio, algo que talvez tenha chamado atenção dos mais desavisados: “Na música brasileira, se preparem para dançar, porque a grande sensação vai ser o novo som de Belém do Pará. Feliz 2012!” (MOTTA, 2011).

Nelson Motta não teceu maiores comentários sobre este “novo som”, apenas manteve certo clima de expectativa. À primeira vista, soaria mais um artifício retórico jornalístico qualquer, se não fosse por um detalhe: O colunista em questão é publicamente reconhecido como um suposto *arauto* da música brasileira, o que leva a crer que sua sentença constituiu mais uma condução ao que se deveria atentar, do que uma predição de algo que, invariavelmente, ocorreria.

De todo modo, o “novo som” ao qual Nelson Motta se referiu não chegou aos seus ouvidos por mero acaso. Desde pelo menos os primeiros anos deste atual milênio, produtores, músicos e gestores paraenses e de outras regiões tem se articulado em torno da divulgação, em âmbito nacional, do que ficou conhecido como a *Nova Música Paraense*.¹ Esta, por sua vez, ancorada, sobretudo, em três eixos estéticos: a influência da música caribenha e/ou latino-americana; as referências ao *carimbó* e ao *brega*, com suas variantes e ramificações; e a utilização de tecnologias e recursos contemporâneos relativos aos processos de produção, reprodução, circulação e consumo musical. Associam-se ainda uma série de representações que darão significação ética à conjunção destes três eixos: condição periférica, espontaneidade, criatividade, exotismo, dentre outras correlações.

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

Entrementes, surgiram novos artistas e bandas identificados com este momento, concomitante o *reaparecimento* de *antigos* músicos populares agora reconhecidos e legitimados como *tradicionais* representantes de uma musicalidade presumível e caracteristicamente paraense.

Associado a estes projetos, a ênfase na dimensão criativa e original passou a ser comumente reproduzida por diversos meios comunicacionais, em textos jornalísticos, propagandas e programas televisivos e radiofônicos, publicações eletrônicas e revistas. A música e as sociabilidades reconhecidas como *periféricas* passaram para a ordem do dia. O *brega*, por meio de suas contemporâneas vertentes – *tecnobrega*, *melody*, *eletromelody* –, tornou-se cada vez mais um dos principais símbolos de uma *vitalidade* musical. Conjuntamente, a *lambada*, outro ritmo associado ao domínio das camadas populares, foi também incluída no bojo das narrativas que emergiam. Artistas até então desconhecidos do grande público – Vieira, Aldo Sena, Alípio Martins, Manezinho do Sax – transformaram-se em referências desta suposta retomada.

Evidentemente, todas estas articulações não são aleatórias, ou mesmo simples decorrência de um vanguardismo idiossincrático, pois vêm se coadunar a uma espécie de deslocamento, que redireciona a importância, a legitimidade e o potencial narrativo do que se entenderia por música popular, com toda a sua ênfase nas dimensões arcaicas e rurais, para outra ideia: agora são as nuances a partir das quais as manifestações urbanas entendidas como periféricas articulam elementos *tradicionais* e *modernos*, *locais* e *globais*, que retroalimentam a mesma indústria do exotismo que se faz recorrente, e que de modo algum se desenvolve por mero acaso ou altruísmo artístico. A partir de entrevistas junto a personagens reconhecidamente envolvidos e/ou influentes nesse processo; e tomando como referência a dimensão retórico-performática das elaborações identitárias, buscou-se compreender como foram tecidas as mais recentes narrativas em torno da, hegemonicamente divulgada, *nova música paraense*.

A descoberta da guitarrada

Inicialmente, faz-se a seguinte pergunta: como uma segmentação praticamente proscria, de um gênero musical também proscria, do ponto de vista das iconografias hegemônicas, veio a emergir no cerne das narrativas em torno do que corresponderia a musicalidade paraense? Conforme ocorreu (e ocorre) com a chamada *guitarrada*.

Grosso modo, a *guitarrada* surgiu em meados dos anos 1980, quando Carlos Santos, mais especificamente, Carlos Marajó (vulgo artístico), lançou por meio de sua gravadora, a Gravasom, uma série de coletâneas que incluíam *lambadas*, *bregas* e *boleros* cuja execução caracterizava-se pela onipresença melódica da guitarra elétrica.

(...) Bom, isso aí veio depois das *Lambadas Internacionais*, pelo som da guitarra que eles lá no caribe tocavam, os nossos músicos começaram a tirar o ritmo do som da guitarra, e eu lancei as *guitarradas*, que foi produzido pelo meu irmão Ari Santos... teve o Mestre Barata na guitarra, já falecido, que era o guitarrista... e fez muito sucesso. Lançamos uma série de discos de *guitarrada*. Na época outros artistas também fizeram o solo de guitarra, como o Vieira... teve o Aldo Sena, teve Curica, Mestre Curica, né... enfim... surgiram vários. O primeiro disco que eu fiz eu coloquei o pseudônimo de Carlos Marajó, quem gravou foi o Barata, com o pseudônimo de Carlos Marajó... foi apenas um nome que eu criei pra... eu sou do Marajó e tudo, mas o músico foi o Mestre Barata. (Carlos Santos. Entrevista realizada em 05/04/2012).

Sabe-se que, embora concebida como um adjetivo referente ao *pulso* musical e à predisposição dançante característicos dos ritmos caribenhos divulgados na região, a expressão *lambada* já aparecia como termo relativamente comum no linguajar festivo das gafieiras e bailes da cidade e proximidades durante a década de 1970.² Em 1978 veio a estampar a capa do primeiro LP que associaria esta expressão a determinados contornos relativamente formais, o *Lambadas das Quebradas*, de *Vieira e seu Conjunto*. Guitarrista da cidade de Barcarena, Vieira incluiu em seu trabalho pioneiro composições próprias, instrumentais (com a guitarra assumindo toda a melodia). Estas canções incluíam elementos diversos – *cúmbia*, *choro*, *carimbó*, *merengue*, *forró*, *bolero*.

Após o lançamento do *Lambada das Quebradas* a versão de Vieira para o ritmo, que ainda naquele período constituía menos um gênero do que um adjetivo, adquiriu relativa projeção regional, majoritariamente entre as camadas populares da capital e do interior, que compunham os frequentadores dos bailes populares da época. Logo, muitos outros guitarristas surgiram neste íterim, influenciados pelas composições de Vieira. Destacam-se os músicos Aldo Sena, Barata, Oseas e Solano. Em entrevista para esta pesquisa, Aldo Sena destaca o pioneirismo de Vieira:

(...) A lambada primeiramente foi Vieira... eu tenho que admitir que o Vieira foi o primeiro a gravar no primeiro ano e no segundo ano foi nós dos Populares de Igarapé Miri. Ele gravou *Lambadas das*

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

Quebradas, nessa época em dois canais, que foi um grande sucesso... então eu tive um pouco de inspiração baseado no solo dele. (Aldo Sena. Entrevista realizada em 14/02/2012)

Atentando para as possibilidades mercadológicas, Carlos Santos resolveu investir neste segmento, lançando, com o pseudônimo de Carlos Marajó, vários LP's dedicados a canções populares executadas por solos de guitarras elétricas. Interessante: Carlos Santos (ou Carlos Marajó) não possuía maiores conhecimentos quanto à execução de qualquer instrumento musical. Embora estivessem registradas sob sua autoria, as canções incluídas nos LP's foram compostas por músicos que já faziam parte do *cast* de sua gravadora, como é o caso do guitarrista Barata; mas foi o então proprietário da Gravasom quem cunhou o termo *guitarrada*, ao utilizá-lo como referência nas estampas de seus lançamentos.

Ainda que a música divulgada pelos guitarristas identificados com este momento tenha adquirido relativo êxito, principalmente entre as camadas populares da região, o termo *guitarrada* se limitou à referência denominativa dos LP's lançados por Carlos Santos, não sendo usual como definição de algum gênero ou vertente específicas. De certo modo, o que hoje se entende por *guitarrada*, até então era compreendido, conforme dito antes, como uma versão, um *estilo* de execução da *lambada* e de outros gêneros contemporâneos populares regionalmente, nos anos 1980.

Com o arrefecimento do mercado destinado à *lambada*, vários artistas se afastaram de suas carreiras, como foi o caso dos guitarristas Vieira, Aldo Sena e Solano.³ Durante a década de 1990 suas composições foram praticamente proscritas das rádios comerciais, passando a representar, principalmente para as gerações mais juvenis, certo tipo de produção já ultrapassada, embora tenha se mantido em rádios e bailes populares.

Apesar da relativa proscrição, as *lambadas* de Vieira e de seus contemporâneos não deixaram de influenciar os empreendimentos de instrumentistas e produtores das gerações procedentes, dentre os quais se destacam os guitarristas Pio Lobato e Chimbinha.⁴ Em 1997, Chimbinha dedicou seu primeiro lançamento solo, o sugestivo *Guitarras que Cantam*, a canções instrumentais de *brega*, *merengue* e *cúmbia*, notadamente inspiradas nas produções de Vieira.

Outro guitarrista que ainda nos anos 1990 começou a se envolver com as

potencialidades da *lambada* executada com a guitarra foi Pio Lobato. Diferentemente de Chimbinha, a formação musical de Pio Lobato remete à sua atuação em bandas de *rock* desde os anos 1980. Conforme relatou em entrevista para esta pesquisa, sua aproximação com a *lambada* se deu, mais efetivamente, em meados da década posterior, quando o guitarrista passou a integrar a banda *Cravo Carbono* e a realizar, concomitantemente, pesquisas com o ritmo.⁵

Inicialmente, seus empreendimentos praticamente se pautavam na apreensão de recursos para suas experimentações, conforme faziam muitos outros artistas contemporâneos; teria sido a partir de 2003, por conta da visita de pesquisadores escoceses à capital paraense, que o guitarrista então se viu enredado em um projeto de *standardização* e *iconização* da *guitarrada* como expressão identitária paraense.

Em uma das apresentações da banda *Cravo Carbono* fora do estado, Pio Lobato conheceu Dj Dolores, artista sergipano/pernambucano que também realizava inúmeras incursões à música brasileira popular em seus projetos com a *eletrônica*. Assim, foi DJ Dolores que em 2003 contatou Pio Lobato lhe informando que havia um grupo de pesquisadores escoceses desenvolvendo um documentário e que teria indicado o guitarrista como cicerone em Belém.

Ao saber da visita, Pio Lobato logo procurou por informações acerca dos músicos contemporâneos de Vieira. O primeiro a ser *encontrado* foi Curica, banjista e fundador do conjunto de carimbó Uirapuru. No período em questão, Curica costumava se apresentar em um bar no bairro do Jurunas, e foi em um desses momentos que Pio Lobato teria lhe convidado a participar do documentário.

Convite aceito, Pio Lobato, acompanhado por DJ Dolores e pela equipe do documentário, seguiu até a residência do banjista. Curica lembra (em entrevista cedida à pesquisa em 14/03/2010) que nesta ocasião DJ Dolores teria lhe perguntado se não conhecia outro solista de guitarra que também pudesse participar, foi quando, por telefone, entrou em contato com o guitarrista Aldo Sena, que residia em um bairro vizinho. Ainda segundo Curica, havia muitos anos que Aldo Sena não tocava e nem gravava, tanto que o mesmo apareceu no local das filmagens sem instrumento, tendo que utilizar uma guitarra cedida pelo banjista. Aldo Sena e Curica apresentaram algumas de suas canções, devidamente registradas pelos documentaristas. De lá, Pio Lobato

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

levou a equipe até o município de Barcarena, onde reside Vieira, para prosseguirem com os registros.⁶

Pouco tempo depois, Pio Lobato contactou Curica para lhe propor a formação de um conjunto em parceria com Vieira e Aldo Sena. Logo, os três músicos que nunca haviam tocado juntos começaram a ensaiar para se apresentarem em um evento local denominado *Seresta do Carmo*.⁷ A partir de então, desencadeou-se uma série de acontecimentos que se desdobrou, como já dito, em um marcado processo de *standardização e iconização* da música trazida pelos três artistas. Primeiramente, Pio Lobato precisava de um nome para o novo projeto. A ideia: *Os Mestres da Guitarrada*. Inspirada nos discos produzidos por Carlos Santos nos anos 1980. O lançamento: *Seresta do Carmo*.

A apresentação do *Mestres da Guitarrada* na *Seresta do Carmo* foi bastante exitosa, tanto que de lá o grupo recebeu inúmeros convites para participar de outros eventos nacionais e internacionais, conforme ressalta o, agora, *Mestre* Curica:

(...) Sim, desse show que nós fizemos na *Seresta do Carmo*, a gente *peguemo* um convite pra tocar no primeiro festival *Rec Beat*, em Recife. Metemos quinze mil pessoas... na antiga Recife, né. De lá, outro convite no outro ano, pra tocar no quinto Mercado Cultural da Bahia, no Pelourinho. Lá vai mais de trinta mil pessoas. Depois nós recebemos convite pra tocar no Itaú Cultural. Casa cheia! Aí fizemos cinco shows no Rio Cenário, no bairro da Lapa. Quando nós voltamos em 2004, recebemos outro convite pra fazer a revista *Caras*, na Ilha de Caras. *Aí pá, pá, pá...* Tocamos na Feira Cultural em Brasília, depois nós tocamos na Praça da Liberdade em Minas Gerais. Aí depois: “olha, nós tamos na disputa! Pra ir pra Alemanha...”. Eu nem sabia. Sabia que nós tava num rolo lá, né... Eram mil e quatrocentas bandas. Nós tiramos em primeiro lugar pra representar o Brasil na Copa do Mundo. O voto do Hermano Vianna... Eu tenho tudo as fotos aí. Aí rapaz, todas aquelas... como é que chama... aThalma de Freitas, Juliana Didone, aquele... Daniel Delsato, tudo lá metido. Quando terminou o Rio Cenário fui escutar só o sambão. Me metia lá. Toma cervejada! A gente bebia pra encher o saco lá. A gente junto com vários artistas. Aí chegou um moreno, pediu pra sentar. Aí disse: “olha meu amigo...” Aí eu disse: “nós somos os *Mestres da Guitarrada*”. “Ah! eu já vi da televisão!”. (Curica. Entrevista realizada em 14/03/2010)

Segundo Pio Lobato, nos primeiros momentos do *Mestres da Guitarrada*, quando da procura por gravadoras interessadas, houve certa resistência dos veículos de comunicação locais. A alternativa mais pertinente seria a Fundação Paraense de

Rádiodifusão (FUNTELPA), haja vista seu precedente envolvimento com a divulgação de artistas paraenses. Ainda assim, o guitarrista comenta que só conseguiu convencer o seu então presidente, o Jornalista Ney Messias, a investir no grupo, após apresentar a gravação que produziu ao vivo junto com DJ Dolores, durante o festival *Rec Beat*, em Recife.

Com o aval de Ney Messias, o *Mestres da Guitarrada* se tornou também um projeto da FUNTELPA, transformando-se, inclusive, numa insígnia da gestão que teve início ainda no ano de 2003, com a assunção do citado jornalista ao cargo de presidente. O projeto, de modo geral, consistiu na gravação de canções inéditas de Vieira, Aldo Sena e Curica para a produção de um CD dedicado ao grupo. No entanto, tal produção não se limitou apenas à gravação das canções, pois o lançamento veio acompanhado de diversas estratégias publicitárias que envolveram a utilização de representações bastante marcadas. A própria embalagem do CD *Mestres da Guitarrada* já trouxe consigo várias referências iconográficas regionais, desde a sua confecção artesanal em miriti (ramo de uma palmeira utilizada para a feitura de brinquedos associados à festa do Círio de Nazaré), até a sua estampa, com menções aos bailes populares caracterizados pela presença de grandes estruturas sonoras e visuais denominadas *aparelhagens*.⁸

A divulgação do projeto não se furtou em fazer uso dos mais emblemáticos recursos comumente remetidos à região. Referências ao *exotismo*, à *ingenuidade* e à *originalidade*, dentre outras posições correlatas (segundo uma típica concepção colonial), permearam e orientaram a emersão do grupo e de seu novo/velho gênero musical: a *guitarrada*.

O processo que tornou a *guitarrada* gênero musical não era inédito para os músicos e produtores paraenses. Desde pelo menos as décadas de 1960/70, haja vista, principalmente, o incremento fonográfico e a expansão da radiofonia e da televisão, a categorização de tradições musicais sob a forma de gêneros classificáveis nas estantes das lojas de discos se tornou basilar para a sensibilidade e a percepção.⁹ Neste sentido, os contornos, os limites e as fronteiras dos ritmos passaram a orientar os mais diferentes projetos.

Com o avanço e o estabelecimento de uma tônica industrial para o processo criativo artístico-musical ocorreu, regionalmente, o surgimento de um *jogo* performático

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

que distintamente passou a envolver, com maior ou menor ênfase: mercado, gênero musical, território e identidade.¹⁰ Quando da *standardização* e *iconização* da *guitarrada*, este *jogo* performático emergiu com toda a sua eficácia, mas agora com o acréscimo de se constituir parte de uma política de governo. Daí a dificuldade em se delimitar onde terminam as estratégias mercadológicas e onde começam os desdobramentos políticos identitários.

De todo modo, a empresa narrativa envolvida obteve ressonância entre vários músicos, que passaram a recorrer à *guitarrada* como referência para seus projetos. Todos tinham algo a dizer acerca de sua contribuição. Não somente: diversos elementos formais associados ao ritmo se tornaram cativos nos arranjos das composições de vários artistas contemporâneos, com destaque para as bandas *La Pupuña* e *Cravo Carbono*, e os músicos Felipe Cordeiro, Lia Sophia e, é claro, Pio Lobato. O êxito decorreu ainda no *reaparecimento* de outros guitarristas também tidos como precursores – Solano, João Gonçalves. Artistas nacionalmente conhecidos, como Caetano Veloso e Arnaldo Antunes e a banda de *rock* Titãs, também flertaram com o ritmo.

Ampliando as considerações, observa-se que tal visibilidade acontece em meio à sedimentação de uma narrativa em torno da formação identitária paraense, esta supostamente refletida em sua musicalidade e contemporaneamente representada não apenas pela *guitarrada*, mas também por outros gêneros, principalmente o *tecnobrega*. Entretanto, diferentemente deste último, a *guitarrada* traz especialmente consigo as menções à presença e à influência caribenha. O ritmo, nos discursos e representações, *singulariza* e situa a região em um domínio fronteiro e periférico (do ponto de vista simbólico e geográfico).¹¹ Neste ínterim, passou-se então a divulgar que, por se desenvolver em um contexto distante dos centros narrativos hegemônicos, a região teria se permitido uma maior volatilidade quanto às suas experiências, inclusive transnacionais, o que lhe forneceria uma centralidade às avessas. Mais ainda: a *guitarrada* corresponderia à expressão material, devidamente celebrada e *performatizada* em inúmeros registros.¹²

As experimentações presentes nos trabalhos de grande parte dos artistas identificados com este momento refletem justamente esta busca pela ideia de uma sensibilidade associada ao domínio fronteiro e periférico, daí a suposta e marcada valorização do *brega* e de sua segmentação, o *tecnobrega*, que, junto com as *guitarradas*,

passam a compreender a matéria-prima das articulações e projetos, orientando a formação do que alguns chamarão de *cena*: a *Nova Música Paraense*. Esta devidamente ritualizada e dramatizada por meio de vários recursos, dentre os quais, o festival *Terruá Pará*.¹³ O evento sem dúvida representou um marco para o processo de sedimentação desta respectiva *cena*, mas, se o *brega* e o *tecnobrega* também surgem aqui, torna-se pertinente e necessário circunstanciar o percurso pelo qual vieram a somar.

A descoberta do *tecnobrega*

Há uma ironia bastante marcada em torno do *brega*, situada não apenas na atenção que hoje se tem dedicado ao ritmo, em contraposição à sua precedente e relativa proscrição midiática nos anos 1990, mas no reconhecimento de que o *brega*, ao menos retoricamente, de modo algum se transformou em um produto do *mainstream*. Nem poderia, já que isto contradiria a sua *absorção* por parte deste mesmo *mainstream*. Noutras palavras, é justamente por se constituir como expressão dramaticamente periférica que o *brega* adquire importância central para as narrativas hegemonicamente construídas.

Por isso Hermano Vianna, antropólogo conhecido por sua navegabilidade e influência nos mais diversos mercados culturais brasileiros, quando esteve em Belém, em 2003, embora reconhecesse e valorizasse o estrondoso sucesso experimentado à época pela banda Calypso, não estava atrás de outras semelhantes, ainda que não negasse o potencial mercadológico do ritmo. Segundo observa, em fins dos anos 1990, ao aportar na cidade por conta do projeto *Música do Brasil*, Belém já havia se tornado a capital do *brega*, com vários artistas e centenas de CDs lançados anualmente para o consumo, sobretudo, das regiões Norte e Nordeste. Segundo o antropólogo, os músicos locais já nem chamavam o que faziam de *brega*, mas algo mais “sofisticado”, o *calypso* paraense, produzido com “maior cuidado”, guitarras dobradas (sobrepostas) e ritmo acelerado.

No entanto, este novo *brega* não constituía seu interesse maior. O próprio antropólogo comenta que se sentiu consternado ao tomar conhecimento de que Chimbinha havia deixado de atuar como músico de estúdio para se dedicar inteiramente à Banda Calypso. “Fiquei com pena: achava que bandas como a Calypso havia muitas, que o que faltava mesmo no *brega* era um instrumentista criativo como Chimbinha, capaz de dar uma sacudida boa nas fronteiras mais conformistas do gênero”.

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

(VIANNA, 2007)

Hermano Vianna, como um típico agente *metropolitano* (se se considerar o caráter colonial envolvido), estava em busca de algo realmente *novo*, e foi justamente em 2003, pelo *Brasil Total*, programa televisivo veiculado pela Rede Globo, que ele, supostamente, encontrou o que tanto almejava.¹⁴

O *Brasil Total* foi uma sequência intermitente de outros empreendimentos semelhantes (Programa *Legal*, *Na Geral*, *Brasil Legal*), programas televisivos que Hermano Vianna, em parceria com o produtor Guel Arraes e a atriz e apresentadora Regina Casé, já vinha desenvolvendo desde a década de 1990 na Rede Globo. A ideia consistia em percorrer o Brasil a procura de expressões tidas como inusitadas, especialmente associadas às camadas populares. Daí a visita do antropólogo à capital paraense.

No período em que esteve em Belém, pelo *Brasil Total*, Hermano Vianna foi ciceroneado pelo jornalista Vladimir Cunha e por Pio Lobato, responsáveis por apresentá-lo ao ritmo que desde então passou a ser divulgado como o *santo graal* que tanto havia perseguido: o *tecnobrega*. Especificamente: a “cadeia produtiva do *tecnobrega*”. Conforme referido em diversas declarações.¹⁵

O *brega* que ele conheceu em sua visita anterior já havia percorrido outros caminhos mais ou menos imprevistos. A popularização das tecnologias de produção e reprodução de mídias audiovisuais, somadas ao advento de novos recursos digitais e eletrônicos ocasionou transformações significativas na evolução do ritmo.

Primeiramente, possibilitou o surgimento de vários pequenos estúdios bem mais acessíveis do que as gravadoras profissionais existentes. Por meio destes, artistas amadores passaram a produzir suas canções se utilizando dos expedientes oferecidos. A maioria era versões em português da música *pop* internacional em voga, destinadas às *festas de aparelhagem* e ao comércio informal de CD's e DVD's. Uma vez que a radiofonia e a indústria fonográfica local não absorveram este novo contingente, as *festas de aparelhagem* adquiriram importância central para sua divulgação. Mais do que isso: o *brega* produzido neste contexto, repleto de referências ao *pop* e à música eletrônica, tornou-se orgânico, como fruto das experiências éticas e estéticas ali encerradas.

A origem do *tecnobrega* é incerta, em geral se atribui conjuntamente aos cantores Jurandir e Tonny Brasil, que no início dos anos 2000 resolveram acelerar ainda mais o ritmo e acrescentar *riffs* de guitarra, efeitos digitalizados, sintetizadores e algumas letras mais ou menos jocosas, hedônicas, cujos temas, sobretudo, evocavam o próprio universo das *festas de aparelhagem*.

A relativa facilidade com a qual poderia ser produzida, dispensando a necessidade de arranjos mais acurados (já que grande parte da produção era feita por meio de programas de computador), possibilitou a constituição de todo um filão informal devidamente amparado pelo incremento das *festas de aparelhagem*.

Quando da sua visita a Belém, em 2003, Hermano Vianna, acompanhado por seus anfitriões e especialmente interessado pelo *novo* ritmo, visitou estúdios, conheceu artistas e produtores, frequentou *festas de aparelhagem* e circulou pelos camelódromos da cidade. Ao verificar a maneira insólita com a qual o *tecnobrega* se propagava entre as camadas populares da capital paraense, o antropólogo e então produtor do *Brasil Total* teria reconhecido ali a expressão empírica das performances e articulações que compunham sua *cruzada* em busca das expressões artísticas reconhecidas por ele mesmo como *genuinamente* periféricas. Tudo se encaixava como uma “rede econômica e sociocultural” na qual seus elementos constituintes atuavam para sua manutenção.

Pouco tempo depois de seu encontro com o *tecnobrega*, Hermano Vianna publicou no jornal Folha de São Paulo um artigo em que apresenta o novo ritmo como a consolidação de “(...) uma nova cadeia produtiva, amparada em bailes de periferia, produção de CDs piratas e divulgação feita por camelôs” (VIANNA, 2003). Em seu texto, o antropólogo, de forma apologética, não economizou nas representações em torno dos aspectos supostamente inusitados, espontâneos, autônomos, periféricos e até mesmo ingênuos desta mais recente expressão. O *tecnobrega* passou a representar algo de subversivo e pujante, frente ao desgaste da indústria cultural, tida como conservadora e elitista.

A repercussão adquirida pelo artigo de Hermano Vianna refletiu na reprodução de um conjunto de *lugares comuns* presentes e recorrentes nas muitas declarações posteriores sobre o *tecnobrega* e sua *cadeia produtiva*. Todos (e aqui me refiro a vários

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

jornalistas, produtores e artistas) resolveram se juntar ao antropólogo na defesa da suposta criatividade revolucionária das periferias brasileiras.

O mais interessante é que, excetuando a grande curiosidade que as *festas de aparelhagem* também despertaram entre estes novos entusiastas, as atenções se voltaram majoritariamente para a cantora Gaby Amarantos, que Hermano Vianna conheceu durante as gravações do programa *Brasil Total*. Gaby Amarantos, que na época fazia parte da banda *Tecnoshow* (junto com DJ Iran), talvez pela sua participação no referido programa, tornou-se o elo exclusivo entre a mídia nacional e o *tecnobrega*. No entanto, apesar de algumas poucas participações em programas televisivos populares, sua projeção não se deu, ao menos inicialmente, entre as camadas populares dos grandes centros urbanos, mas no âmbito do chamado *circuito alternativo*.

Isto pode parecer um paradoxo, mas não é nada eventual, pois indica o recente surgimento de nichos mercadológicos e discursivos que passaram a adotar, sob a égide do exotismo, uma espécie de combinação que toma o *extravagante* manifestação autêntica da contemporaneidade. Digo *extravagante* porque assim precisa ser estética e eticamente concebida para que seja então *redimida*. Tal deslocamento soaria como uma idiossincrasia pós-moderna, mas se percebe que é mais um arranjo semelhante a outros tantos precedentes.¹⁶

Por isso, não se pode afirmar que a ascensão do *tecnobrega*, na prática, tenha decorrido de um *avant garde* (embora, discursivamente tenha sido). Antes mesmo do alarde produzido em torno deste *novo* ritmo, a música romântica popular, que no Brasil, de modo pejorativo, convencionou-se adjetivar de brega, já estava também sendo redimida pelo nicho mercadológico e discursivo que passou a atribuir certa autenticidade às expressões reconhecidas como *extravagantes* ou *cafonas*. Haja vista a variedade e a quantidade de *matéria-prima* regional, este fenômeno se refletiu de modo notável em Belém. Muitos artistas identificados com a música paraense contemporânea passaram a investir em regravações de *bregas* populares da década de 1980, mas agora com arranjos tidos como mais *sofisticados*, repletos de referências ao *jazz*, à *bossa nova*, à *MPB* e à *salsa*. Isto se tornou notório nos anos subsequentes à projeção do *tecnobrega* e da *guitarrada*.

Certamente, as notícias sobre os predicados do *tecnobrega* logo chegaram aos

ouvidos de segmentos das camadas médias da capital paraense, e não tardou para que Gaby Amarantos e sua música despontassem nas festas e nos festivais do *circuito alternativo* local. A transformação de Gaby Amarantos, com sua tão enfatizada *extravagância*, em artista *cult*, consoante muitos passaram a identificá-la, foi devidamente celebrada em vários registros como uma subversão das inibições que caracterizariam o gosto das *classes médias* brasileiras.

Entretanto, apesar de já experimentar uma relativa visibilidade, a habilitação do *tecnobrega*, mais especificamente, de Gaby Amarantos, do ponto de vista hegemônico, somente foi evidenciada com a realização do primeiro *Terruá Pará*, ocorrido em São Paulo no ano de 2005.

Durante o festival, em meio às tradicionais e legitimadas referências, Gaby Amarantos subiu ao palco acompanhada por Dj Iran e Pio Lobato. Embora sua participação tenha se limitado à apresentação de algumas das experimentações que a cantora, o *dj* e o guitarrista vinham desenvolvendo, a presença, mesmo que de soslaio, do *tecnobrega*, gênero musical popular recém criado e *descoberto*, assinalava que algo estava acontecendo. Em sua apresentação Gaby Amarantos não se furtou em fazer oposições à condição periférica do *tecnobrega*. Algo que, inclusive, tornou-se comum em suas inúmeras performances.

Assim, o *tecnobrega*, por meio de sua principal representante adquiriu no decorrer da segunda metade dos anos 2000, maior visibilidade (ainda que relativamente restrita), mas foi em 2010, após a apresentação de Gaby Amarantos no festival *Recheat*, em Recife, que o *tecnobrega* teria experimentado uma súbita expansão. Segundo a cantora paraense, em entrevista para a Revista Trip (2011), sua apresentação no festival provocou bastante euforia no público, chamando a atenção de produtores presentes.¹⁷

Pouco tempo depois já estava se apresentando em vários programas televisivos, estampando capas de revistas e concedendo entrevistas para jornais e *sites* da internet. Muitos artistas conhecidos nacionalmente passaram a se interessar não só pela música, mas também pela imagem da cantora. A então *Rainha do Tecnobrega*, como ficou conhecida, obteve (e obtém) grande exposição midiática, ganhando diversos prêmios, inclusive internacionais, e realizando shows por todo o Brasil.

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

Entretanto, o *tecnobrega* de Gaby Amarantos se tornou menos a música das periferias e baixadas da capital paraense do que uma espécie de formação elaborada a partir de uma ideia acerca do que presumivelmente as camadas populares de Belém dançam ou escutam, sobretudo nas *festas de aparelhagem*. Tanto o *tecnobrega* quanto a música de Gaby Amarantos já são raros nestes registros, a música que domina os repertórios das *aparelhagens* é o *melody* (também chamado de *eletromelody*), que alguns diriam ser a versão local do *tecnobrega*.

Independente ou não da fidedignidade, com o filão aberto por Gaby Amarantos, o *tecnobrega* (juntamente com a *guitarrada* e o *brega*) tornou-se comum nas experimentações e incursões de muitos artistas contemporâneos brasileiros, principalmente, é claro, paraenses. Surgiram ainda outros grupos também identificados com o *tecnobrega* e, agora, mais notadamente, com o *eletromelody*. Alguns destes também passaram a experimentar uma relativa projeção para além da região.

Sedimentava-se a *cena* reconhecida por Nelson Motta quando esteve, em 2011, na plateia do *Terruá Pará*, evento que passou a condensar dramaticamente, do ponto de vista performático e narrativo, como um espelho, todas as tendências que iriam compor a então *nova música paraense*. Aqui cabe uma indagação que permite ampliar ainda mais as perspectivas sobre este processo: Em que consiste, afinal, o *Terruá Pará*?

O *Terruá Pará* e a identidade encenada

Apesar de há muito já se observar, como uma recorrência, aquele mesmo *jogo* performático em torno das relações entre gênero, mercado, identidade e território, verifica-se que tal perseverança, consoante o que se entenderia por *música paraense*, até então se deu por decorrência de um entrecruzar de empreendimentos relativamente fragmentados, ainda que orientados pelos mesmos pressupostos. Não constituía necessariamente uma condensação deliberada, mais ou menos pontual e dramatizada do que viria a ser esta respectiva *música paraense*. No entanto, é a partir dos anos 2000 que o mencionado *jogo* performático se institucionaliza como uma empresa específica e devidamente ritualizada. Neste ínterim, surge o *Terruá Pará*, projeto desenvolvido pela Fundação de Telecomunicações do Pará, a FUNTELPA, na gestão do jornalista Ney Messias.

O primeiro *Terruá Pará* ocorreu em 2005 na cidade de São Paulo, mas sua consolidação constituiu um desdobramento dos vários eventos que já aconteciam na capital paraense, principalmente os festivais Cultura de Verão e Cultura de Música e o Prêmio Cultura de Música, promovidos após a assunção do jornalista Ney Messias à direção da FUNTELPA, em 2003. Desde o início de sua gestão Ney Messias já tornava público que a sua atuação se comprometeria, sobretudo, com a promoção do que o próprio convencionou denominar de Música Popular Brasileira (MPB) feita no Pará. Isto pressupunha a divulgação e a fomentação do trabalho de artistas por meio da realização de espetáculos e da veiculação radiofônica e televisiva.

Embora se observe que subsequentemente houve um relativo alargamento quanto à noção do que corresponderia esta MPB paraense, ao menos inicialmente a atuação da FUNTELPA, se comparada a momentos posteriores, ainda era bastante restrita e exclusiva. Não que a sua gestão tenha se caracterizado por uma gradual subversão das concepções discursivas vigentes, mas, certamente, houve reajustes, negociações e deslocamentos que ampliaram tais concepções, na medida em que passaram a compreender também vicissitudes e disposições contemporâneas, principalmente no que tange às performances acerca das relações entre as *tradições locais* e a *modernidade global*. Por isso a impressão de que, com a chegada de Ney Messias, a FUNTELPA (principalmente se se levar em conta as gestões precedentes) assumiu um matiz mais *pop*, com a realização de eventos majoritariamente direcionados ao público juvenil, e a visível preocupação com as convergências mercadológicas.

De todo modo, o que se percebe é que a gestão de Ney Messias, até certo ponto, menos inventou um novo olhar sobre a música paraense do que trouxe para o domínio estatal tendências que há algum tempo vinham se fortalecendo na região. Desde a virada deste último milênio, muitos artistas, em seus projetos com o *rock*, a *eletrônica* ou o *pop*, já incursionavam pela musicalidade tradicional. Vários destes artistas adquiriram certa visibilidade regional, haja vista o advento de espaços e eventos dedicados às suas apresentações, grande parte promovidos por particulares ou pelo governo municipal.

Daí o matiz característico de todas as edições do Festival Cultura de Verão. Ocorridos anualmente no decorrer do mês de julho (o mês das férias escolares), durante toda gestão de Ney Messias, o festival abrangeu desde os artistas já legitimados e reconhecidos (Nilson Chaves, Lucinha Bastos, Almirzinho Gabriel, *Trio Manari*, Lia

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

Sophia, Pedrinho Callado, Iva Rothe, Alcir Guimarães), até bandas de *rock*: tanto as mais atentas à matéria-prima da região (*Coletivo Rádio-Cipó*, *Cravo Carbono*, *La Pipuña*), quanto as mais exclusivamente dedicadas ao gênero (*Madame Saatan*, *Norman Bates*, *Suzana Flag*, *A Euterpia*), além de bandas de *reggae* e conjuntos de *carimbó*.

A atenção de Ney Messias esteve voltada para as tendências em voga, principalmente entre o público mais jovem das camadas médias. Isto ficou mais evidente quando o então diretor da FUNTELPA resolveu, em 2004, promover uma edição do Festival Cultura de Verão na ilha de Algodoal. Situada no litoral nordeste do estado, Algodoal, atualmente, representa um dos principais destinos de certos segmentos juvenis das camadas médias da região. Diferente de outros locais de veraneio também frequentados por estes mesmos estratos sociais, Algodoal se tornou atrativa por, presumivelmente, trazer consigo uma ideia de rusticidade, associada à natureza, ao *carimbó* (bastante presente) e a certa nostalgia *hippie*.

A ousadia foi bastante exitosa. De acordo com dados informais divulgados pela FUNTELPA, o público chegou a aproximadamente 30.000 pessoas e o festival se transformou num marco das ações empreendidas por Ney Messias, que logo se ocupou com o planejamento de uma segunda edição para 2005, mas, agora, outras ideias lhe vieram.

A *guitarrada*, o *tecnobrega* e seus representantes já haviam adquirido certa popularidade, inclusive entre os novos artistas que despontavam. Bandas, compositores e intérpretes contemporâneos, atentos também às influências estilísticas em voga no Brasil e no mundo, aproximavam-se cada vez mais da musicalidade tradicional da região, concomitante a aceitabilidade do público.

Portanto, foi diante desta movimentação que Ney Messias teve a ideia de criar um projeto que sistematizasse e divulgasse como uma *cena* para todo o Brasil, o potencial mercadológico e discursivo do que seu próprio idealizador passou a chamar de *nova música paraense*. O intuito, grosso modo, era produzir um festival contendo uma espécie de seleção especial de artistas e ritmos reconhecidos como mais promissores do ponto de vista dos interesses e demandas da indústria musical brasileira.

Segundo Pio Lobato, que participou de todo este planejamento, logo de início

Ney Messias percebeu a necessidade de que o projeto trouxesse uma *grife*, ou seja, que estivesse vinculado ao nome de algum produtor renomado; foi então que entrou em contato com Carlos Eduardo Miranda e Cynthia Zamorano, cujos currículos incluem a produção de vários artistas nacionalmente conhecidos. O plano era trazê-los para a edição 2005 do Festival Cultura de Música que ocorreria em Algodual, quando poderiam avaliar as reais possibilidades dos artistas paraenses. A escolha pelos citados produtores não foi aleatória, pois ambos possuem seus nomes associados à *manguebeat*, que na década de 1990 lançou nacionalmente vários artistas e bandas da capital pernambucana.

Quando da realização do festival em Algodual os dois produtores, presentes durante todo o evento, fizeram as suas primeiras ressalvas. As bandas mais exclusivamente identificadas com o *rock* ou com o *reggae* foram logo descartadas. As atrações que mais chamaram a atenção de Carlos Eduardo Miranda e Cynthia Zamorano, conforme declarações que ambos deram ao conhecido *site* de música *Senhor F.*, foram o *Mestres da Guitarrada* e o *Metaleiras do Pará*, além das bandas *La Pupuña* (com a participação de Gaby Amarantos), *Coletivo Rádio Cipó* (com participação de Dona Onete e Mestre Laurentino) e *Cravo Carbono*. Sendo assim, devidamente avalizado, o projeto de Ney Messias se delineava cada vez mais.

Neste momento, de tantas celebrações à musicalidade paraense – supostamente *diversa, livre, criativa e autêntica* –, a *metrópole* surge com todo seu encargo de representações como a meta a ser atingida. Mais ainda: a *metrópole* orientaria a *colônia* na maneira com a qual deveria ser atingida.¹⁸

Isto, de modo geral, não causa tanta surpresa, seriam apenas estratégias mercadológicas quaisquer em torno de um nicho a ser conquistado, não fosse por um *detalhe*: constituiu uma política estatal e que, por isso, obteve notadamente desdobramentos para o domínio da identidade. Apresentar o potencial da *Nova Música Paraense*, com todos seus atributos, para a *metrópole*, por meio de ações e ritualizações, é mais do que um jogo publicitário, pois, como um espelho, envolve uma série de representações auto-direcionadas.

As noções acerca da *singularidade* e do caráter *genuíno* estarão no cerne conceitual da materialização do projeto de Ney Messias, o *Terruá Pará*, uma institucionalização, sob a tutela de Carlos Eduardo Miranda e Cynthia Zamorano, do que corresponderia a

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

riqueza musical paraense. Um festival que abrangesse *todas* as tendências, principais artistas e ritmos, formatado especialmente para os grandes eixos mercadológicos do país.

De acordo com Ney Messias, a respectiva denominação se deu pela alusão ao caráter exclusivo da música paraense: “(...) considerada como única e cuja especialidade é comparada com o champagne produzido na região francesa homônima, daí o nome 'terroir', pois esta música só poderia ser produzida na terra paraense e sua riqueza está diretamente e intrinsecamente ligada ao local que lhe deu origem” (MESSIAS, 2012).

Sendo assim, foi com esta premissa que em 2006 ocorreu, no Teatro Ibirapuera, em São Paulo, o primeiro *Terruá Pará*. O lançamento do festival aconteceu em meio a uma ampla divulgação. A ênfase midiática envolveu, sobretudo, a diversidade de artistas e ritmos, conforme noticiado pelo jornal Estadão, versão eletrônica do impresso O Estado de São Paulo:

A música paraense vai muito além da Banda Calypso. E isso é o que poderá ser conferido amanhã, sábado e domingo, no Auditório Ibirapuera. Mais de 60 artistas, vindos de diversas regiões do Pará, vão se apresentar no espetáculo Terruá Pará, mostrando de batidas eletrônicas misturadas ao tecno do Pará ao toque de raiz do carimbó, passando pela guitarrada consagrada pelos mestres Curica, Vieira e Aldo Sena. (ESTADÃO, 2006)

O festival corresponderia a uma sintetização das múltiplas e entrecruzadas disposições que compõem o domínio da *música paraense*, mas, embora se observe uma relativa diversidade de atrações, as atenções estiveram majoritariamente voltadas para o *tecnobrega* e para a *guitarrada*.

A maioria das menções buscou sublinhar as imagens e representações já recorrentes, principalmente no que se refere à suposta volatilidade com a qual a música se renova por meio das convergências contemporâneas. Portanto, a diversidade é tomada como carro-chefe, esta devidamente orientada pelas, supostamente, diferentes combinações entre as *tradições locais* e a *modernidade global*.

Cenograficamente o festival desde já evidenciava certo apelo identitário. O emprego do miriti e as referências às aparelhagens indicavam o que se queria enfatizar.

Durante o evento os artistas se revezaram, apresentando-se ora somente com a

banda de apoio, ora em parceria ou com o acréscimo de mais instrumentistas. A *mistura* constituiu a tônica do festival, mas esta, notadamente associada à presença do *tecnobrega* (representado, sobretudo, por Gaby Amarantos e DJ Iran) e da *guitarrada* (com a apresentação do *Mestres da Guitarrada*, de Pio Lobato e da banda *La Pipuñã*).

Se havia alguma preocupação com o êxito do festival, esta logo se dissipou. A repercussão foi imediata, inúmeros jornalistas, produtores e artistas (alguns inclusive presentes no evento) publicaram notas, artigos e colunas em impressos, sites da internet e demais veículos. Todos estavam atentos às possibilidades trazidas e oferecidas pela *cena* musical paraense. Em artigo para o site O Esquema, o jornalista Alexandre Matias anuncia que “(...) o evento vem consagrar a capital paraense como um novo polo de produção cultural no país” (MATIAS, 2006). Embora ressalve: “Mas por que só agora?”. Prosseguindo com seu texto, Alexandre Matias acrescenta que Belém surge na pauta cultural brasileira forte o suficiente para cobrar uma dívida para com a região Norte, mas sem conseguir se livrar da pecha de *exotique*: “Era como se a floresta tivesse mandado uma expedição de boas vindas à civilização, puros ritmos, danças e figurino espalhafatosos e um comportamento musical incendiário que acende a velha metáfora sobre a Amazônia – o inferno verde” (MATIAS, 2006).

De qualquer forma, o sucesso obtido pelo *Terruá Pará* veio evidenciar a gestão de Ney Messias que ainda durante o ano de 2006, inseriu na grade da Rádio e TV Cultura local (veiculada pela FUNTELPA), um programa semanal denominado *Terruá Pará*, encabeçado por ele e dedicado à apresentação ao vivo de artistas paraenses, semelhante a outros já incluídos na programação.

Entretanto, com a mudança da gestão governamental, em 2007, e a assunção da jornalista Regina Lima à presidente da FUNTELPA, cuja administração foi voltada majoritariamente para a atuação radiotransmissora e televisiva, houve um visível arrefecimento das ações relativas à divulgação da *cena* promovida por seu antecessor, principalmente no que compete à promoção de festivais e demais eventos. Contrariamente, não se observa neste mesmo período, o abrandamento da excitação midiática em torno da *música paraense*, assim como não houve uma diminuição de eventos promovidos na cidade por outros agentes. Artistas como Dona Onete, Pio Lobato e Gaby Amarantos, experimentavam, cada vez mais, projeção nacional, sobretudo no âmbito do chamado *circuito alternativo*.

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

Outros, como Lia Sophia, Felipe Cordeiro, que por sinal nem participaram do primeiro *Terruá Pará*, também aproveitaram o filão aberto que, neste momento, já possuía contornos bem definidos quanto ao que se fazia de mais interessante para o mercado nacional.

O projeto de Ney Messias somente seria retomado cinco anos mais tarde, em 2011, com o retorno do governo ao qual se vinculara e seu consequente regresso ao domínio estatal, mas agora como gestor da Secretaria de Comunicação, órgão que abrange, dentre outros setores, a própria FUNTELPA. Na direção desta, assumiu a jornalista Adelaide Oliveira, relativamente afinada com a gestão de Ney Messias.

Como novo Secretário de Comunicação, o então idealizador do *Terruá Pará* logo retomou sua parceria com os produtores Carlos Eduardo Miranda e Cynthia Zamorano – eram outros tempos. A *guitarrada* e o *tecnobrega* (somados ao *carimbó* e ao *brega*), conjuntamente, já despontavam como matéria-prima básica e necessária a qualquer artista e projeto que almejasse alguma visibilidade. Daí que não se observava mais o enfoque no potencial de gêneros musicais específicos, mas as suas utilizações e aplicações nos empreendimentos musicais. A influência caribenha, por sua vez, praticamente se institucionalizou como uma narrativa que passou a subjazer tais empreendimentos, fornecendo-lhes um teor de coerência e, ao mesmo tempo, legitimidade e singularidade. Noutras palavras, consoante o discurso vigente, a música paraense possuía essa ou aquela feição característica porque somente no Pará transcorreram as contribuições fundamentais à sua conformação. Mais ainda: mesmo disponibilizadas, estas contribuições só foram possíveis graças ao caráter *volátil* do paraense, isento das inibições típicas dos grandes centros.¹⁹

A identificação com o Caribe emerge de modo pujante, bastante ressaltada por diversos artistas, jornalistas e produtores de todo o Brasil. Nada representaria tanto o suposto caráter genuíno e dinâmico da música paraense do que a observável influência de inúmeros gêneros caribenhos. Tal influência deveria ser não apenas mencionada, mas standardizada. A Amazônia, o Pará e a região Norte se tornariam então o que fosse atraente para a *metrópole*.

Abalizados, discursivamente, pela condição periférica e fronteiriça que teria

possibilitado não apenas a influência musical caribenha, mas o surgimento da *guitarrada* e do *tecnobrega*, vários artistas paraenses já circulavam pelos grandes centros do país quando Ney Messias, logo em 2011, promoveu mais uma edição do *Terruá Pará*.

Se em 2006 houve um clima de desafio, o novo *Terruá Pará* surge mais consolidado. O evento, ocorrido também no Teatro Ibirapuera, não constituiu exatamente a exposição das possíveis potencialidades, mas uma reunião do que já se havia demonstrado promissor, devidamente orbitado por alguns artistas e grupos já há muito legitimados regionalmente. Por isso a edição de 2011 contou com apenas 15 atrações (além da banda de apoio, que foi a mesma do festival anterior).²⁰

O público paulista até certo ponto conhecia parte dos artistas que se apresentariam, assim como sabia mais ou menos o que esperar de suas performances. Inclusive porque o evento veio acompanhado por uma divulgação massiva em impressos e em veiculações televisivas e na Internet.²¹

A Revista Trip, de circulação nacional (por meio do jornalista Luís Felipe Tavares), anunciou o evento como a reunião do que havia de melhor na música popular paraense em 2011, referindo-se ao *rol* de artistas como um panteão, ressaltando também velhas imagens e representações em torno da maneira como o *tradicional* e o *moderno* eram performatizados: “Na versão 2011 do festival estarão presentes grandes figuras da música popular do norte do País, desde mestres do carimbó e ícones da guitarrada até astros do tecnobrega, mesclando o novo e o tradicional diante do público paulista” (TAVARES, 2011).

O festival seguiu as mesmas estrutura e dinâmica de seu antecessor, com a cenografia em miritis (incluindo uma armação que simulava as antigas *aparelhagens*) e com os artistas se revezando por meio de parcerias.

A repercussão do evento foi maior do que a do primeiro. No *site ParáMúsica* o jornalista Fábio Gomes comenta que, diferente de 2006, a edição de 2011 foi transmitida ao vivo pela TV Cultura (de Belém) e pela Record News (de São Paulo, em rede nacional aberta) e na Internet, com divulgação simultânea em várias redes sociais eletrônicas. De acordo com o jornalista, as publicações referentes foram bastante elogiosas.²²

As resenhas dos dias seguintes foram amplamente favoráveis ao

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

Terruá Pará, a começar pelo texto “O tremor do jambu é gostoso demais” publicada no dia 25 - “Viemos de nossa terra fazer barulho em terra alheia”, terminou todo mundo junto, exalando profissão de fé que, tomara, se repita cada vez mais frequentemente daqui por diante”. O site R7 publicou uma galeria de fotos do primeiro dia, além de uma resenha de Paola Correa. O site Shhh.fm, junto ao texto de Jackson Araújo “A Saia Imaginária” (referência ao pedido de Gaby Amarantos aos espectadores, para “segurar na mão a saia imaginária e sair por aí dançando o carimbó”), colocou um player com a gravação de oito músicas do show. Outros textos foram publicados no Blog do Espaço Aberto e no blog de Paulo André Nassar (“Singular. Essa talvez seja uma das poucas palavras capazes de dar conta do que foi o Terruá Pará. Uma mistura firme de música popular com erudita, violão amazônico com carimbó, e brega com guitarrada.”); a postagem inclui um vídeo de “Igapó”, com Sebastião Tapajós e Orquestra Juvenil de Violoncelos da Amazônia. O texto “Égua, mano! Terruá Pará surpreende com sua diversidade e energia contagiante”, vem se mantendo como o mais lido do site Colherada Cultural, desde sua publicação no dia 27. Já o *Diário do Pará* do dia 28 trouxe a resenha de Timóteo Timpin Pinto, que destacou a performance de Dona Onete e também a da Gang do Eletro, à qual dedicou um texto à parte, ressaltando os elogios que o grupo recebeu do crítico e produtor Nelson Motta, que assistiu o show do dia 25. No dia 27, Nelson Motta enviou um e-mail ao cantor Marco André dizendo ter adorado o Terruá, em especial as apresentações de Felipe Cordeiro, Gaby Amarantos e Lia Sophia. Marco em seguida encaminhou a mensagem a Ney Messias; ambos não tardaram a dividir a boa nova com seus seguidores no Twitter (GOMES, 2011).

Da edição de 2011 vários outros empreendimentos se sucederam.²³ Quando do plebiscito sobre a divisão do Estado do Pará, o projeto foi utilizado pela gestão governamental como um pretense recurso de sensibilização identitária. Versões mais ou menos adaptadas do espetáculo foram realizadas em municípios estratégicos, de onde partiam as demandas pelo processo de emancipação. A ideia, supostamente, era fomentar, por meio do *Terruá Pará*, algum tipo de sentimento de pertença, em regiões nas quais as alegorias encenadas pelo espetáculo até então possuíam pouca ou nenhuma reverberação.

No ano seguinte ocorreu ainda o primeiro *Terruá Pará* na capital paraense. Realizado no Teatro da Paz, o evento contou com a participação de alguns dos artistas que estiveram nas edições anteriores e trouxe um declarado clima de celebração. O vislumbre em torno das possibilidades trazidas pela *guitarrada*, pelo *tecnobrega* e pelas remissões ao Caribe já poderia ser notadamente identificado em grande parte das performances apresentadas pelas várias atrações selecionadas. Isto evidenciou as

nuances assumidas, deliberadamente, pelos idealizadores do espetáculo. Ao mesmo tempo, estas mesmas nuances evidenciaram também as muitas contradições envolvidas, ou seja, o marcado exclusivismo de um projeto que se propôs a representação da diversidade de artistas e estilos paraenses, ou, como apresentava Ney Messias em diversos registros: a busca pelo *sotaque* perdido.

Considerações

Como se observa, por meio de um jogo de espelhos, a música paraense é definida, sedimentada, curiosamente, não somente do ponto de vista estilístico, propriamente dito, mas também discursivo. Se as grandes narrativas são inerentemente não contingenciais, a volatilidade tão anunciada e celebrada é fixada e aprisionada retoricamente. O caráter subversivo, igualmente defendido, transforma-se numa representação rotineiramente aguardada por quem ou pelo que deveria ser subvertido. Agora, obrigatoriamente, tudo é possível, não sendo permitidas outras possibilidades.

A partir das narrativas em torno da evolução da música paraense procurei discutir como certos mitos, em sua presumível sincronicidade, permeiam e orientam as mais heterodoxas negociações, estratégias e deslocamentos diacronicamente norteados. Se, tal como apõe Frederik Barth (2011), a construção das identidades implica em processos de seleção de traços culturais a partir dos quais os atores elaboram seus critérios de consignação ou de identificação, é preciso dizer que estes mesmos processos de seleção não são arbitrária e aleatoriamente situacionais, pois trazem consigo, muitas vezes, como um fantasma, aquilo que Marshall Sahlins (2008) chama de a “inescapabilidade” do passado. No entanto, este passado não surge aqui apenas como uma herança perseverante, mas como uma estrutura que, neste caso, justapõe a condição periférica da região (fixada por meio de uma conformação tipicamente colonial). Neste ínterim, os entrelaçares sociológicos e simbólicos produzem um emaranhado de possibilidades narrativas. Na prática: o proscrito se torna recomendável (inclusive como proscrito), a *volatilidade* é formalizada, o marginal surge como balizar, a periferia se centraliza e o centro se perifêriza. Embora, ratifico, nada disso pressuponha o acaso das condições circunstanciais. Tudo tem o seu devido lugar.

Notas

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”: diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

1. Nestas primeiras décadas dos anos 2000, o termo foi, publicamente, repetido e propagandeado por meio de diferentes veiculações e por vários jornalistas e produtores influentes nesse domínio, como Ney Messias e Eduardo Miranda.
2. Segundo Expedito Leal (2010), o termo *lambada*, originalmente significando a prática de ingerir uma *dose* de cachaça, teria sido utilizado pelo radialista Haroldo Caracciolo em seus programas radiofônicos durante a década de 1970 para se referir aos diferentes gêneros oriundos do Caribe: “Há quem diga, igualmente, que ele passou a usar o neologismo para substituir o ritmo merengue ouvido nas Antilhas e que foi modismo em Belém, especificamente no subúrbio, como referência musical tanto para ouvir como preferencialmente para dançar” (LEAL, 2010, p 105). Outros atribuem a autoria da *lambada* ao músico Pinduca, que em 1976 lançou em seu LP *No Embalo do Carimbó e Sirimbó do Pinduca, Vol 05*, uma canção instrumental intitulada *Lambada Sambão*. De qualquer forma, no ano em que esta canção foi gravada o termo já era comum nos ambientes festivos. Haroldo Caracciolo, talvez pelo alcance que o rádio possuía naquele período, é mais notoriamente reconhecido como autor da vinculação da *lambada* a certos pressupostos formais.
3. Aldo Sena, por exemplo, vendeu sua guitarra ainda no início dos anos 1990, dedicando-se desde então à venda e à manutenção de calçados, só retornando às atividades artísticas no início dos anos 2000 (informação obtida por meio de entrevista em 14/02/2012).
4. Em registro para o projeto *Música do Brasil* (pretensão mapeamento da diversidade musical brasileira, produzido por Hermano Vianna e veiculado em 1999 e 2000 pela emissora de televisão MTV), Chimbinha relata que teria se interessado pela guitarra ainda na infância, nos anos 1980, influenciado pelas *lambadas* de Vieira, Aldo Sena e outros. Adulto, o então guitarrista, que já havia adquirido certa notoriedade regional como produtor, compositor e arranjador junto a vários artistas de *brega*, não deixou de reproduzir certos elementos que, de maneira observável, remetem ao *estilo* que orientou sua formação.
5. Pio Lobato não foi o único a considerar as possibilidades que a música paraense popular poderia oferecer no âmbito das experimentações com o *rock* ou demais *estilos* urbano-contemporâneos. Vários outros artistas, muitos destes influenciados pelo *manguebeat* pernambucano, já desenvolviam, neste mesmo período, incursões semelhantes. As representações em torno das combinações entre o *tradicional* e o *moderno*, o *global* e o *local*, emergiam e recorriam como uma narrativa autêntica, hegemonicamente apropriada e reproduzida. A partir dos anos 2000, em Belém, houve um relativo incremento quanto à visibilidade de novos (e outros não tão novos) artistas. Contribuiu para isto o advento de festivais e demais eventos, somados aos diversos espaços, bares, boates e ambientes noturnos em geral, e às veiculações televisivas e radiofônicas de canções e artistas por meio da FUNTELPA (Fundação Paraense de Radiodifusão).
6. Em entrevista para a pesquisa (em 07/07/2013), Pio Lobato relata que em 1999 já assumia a influência de Vieira em seus projetos quando pôde, enfim, conhecê-lo pessoalmente. Segundo Hermano Vianna (2007), em texto publicado no *site* Overmundo, o encontro entre os dois guitarristas ocorreu durante as filmagens para o projeto *Música do Brasil* em Belém, quando a banda *Cravo Carbono* serviu de apoio para a apresentação de Vieira. A partir de então Pio Lobato teria mantido contato com Vieira, visitando-o diversas vezes em seu município domiciliar, Barcarena.
7. Evento patrocinado pelo governo municipal que ocorria mensalmente em uma das praças do Centro Histórico de Belém, e que atraía grande público, principalmente universitários, artistas e segmentos das camadas médias em geral.
8. Empreendimentos identificados pela utilização de suntuosos aparatos eletrônicos, sonoros e

visuais; diferenciados pelo *estilo* de festas que propõem; pelo público que atraem e por suas dimensões e feições diversas. As *aparelhagens* foram responsáveis pela projeção das *festas de aparelhagem*, tal como ficaram notoriamente conhecidas e denominadas na capital paraense e demais municípios próximos nas últimas décadas. No início dos anos 2000, as *festas de aparelhagem* e outros demais elementos então tidos como populares e/ou periféricos (*brega, lambada*), tornavam-se cada vez mais *estandardizados* no âmbito das narrativas acerca da identidade paraense.

9. Certamente isto não se restringe à experiência paraense. Ainda na primeira metade do século XX, intelectuais como Theodor Adorno e Walter Benjamin já se preocupavam com estas mesmas questões em seus estudos em torno da arte e da música na contemporaneidade. Ver Adorno (1996) e Benjamin (2000).
10. Por *jogo* performático considero o caráter, as negociações e as estratégias com as quais estes quatro elementos foram articulados simbolicamente e socialmente por sujeitos e coletividades em momentos diferentes.
11. Como exemplo, cito trecho do relato do produtor gaúcho Carlos Eduardo Miranda (publicado no jornal paraense O Liberal), responsável pela produção do chamado *Terruá Pará*, espetáculo promovido pelo governo do estado (nos anos 2006 e 2011); que reúne vários artistas então inseridos em um *mainstream* musical regional. O *Terruá Pará*, notoriamente, corresponde a um dos mais importantes empreendimentos de divulgação mercadológica e identitária da produção musical paraense consoante um forte discurso remissivo às perseverantes iconografias regionais. Sobre os ensejos que o levaram à produção do espetáculo, Carlos Eduardo Miranda tece as seguintes referências à música da região: “(...) tem a franqueza, o pé no chão, o quanto isso é expressivo desse povo, porque as aculturações sofridas foram bem traduzidas, como a influência da música caribenha, da música pop internacional, que quando chegou aqui se transformou em algo muito próprio, muito inédito. Acho que isso é muito especial...” (O LIBERAL, 28/02/2006, p 1).
12. A antropóloga Carmem Izabel Rodrigues acrescenta uma questão pertinente. A construção das identidades contemporâneas evidencia um paradoxo importante e necessário para que se compreenda as mais recentes estratégias de negociação identitária: “(...) enquanto os analistas sociais reconhecem que as identidades não são categorias ontológicas, essenciais ou primordiais, os grupos promovem, cada vez mais, a essencialização e a reificação das identidades, apresentando-as como fixas, primordiais, promovendo o retorno à etnia e exigindo o direito à diferença.” (RODRIGUES, 2006, p 120). Algo semelhante ocorre inclusive, quando o que está envolvido são as referências a alguma volatilidade identitária. Na medida em que se propõem legítimas, acabam por enfatizar a mesma fixidez associada às noções não-contingenciais de identidade.
13. Neste trabalho, utilizo das noções de performance e de drama a partir das posições de Víctor Turner (1979). Para o autor, mais do que um jogo de atividades articulado à vida cotidiana, a performance, por meio do drama, constitui um conjunto de expressões significativas que atua sobre a maneira com a qual a *realidade* é interpretada e concebida semanticamente - um processo dinâmico que combina e re-combina simbolicamente aspectos ou representações da sociedade, produzindo experiências capazes de estabelecer modificações ou sedimentações substanciais nas percepções dos indivíduos.
14. A biografia deste antropólogo é marcada pela contínua e deliberada afirmação da imagem de intelectual ao mesmo tempo *pop*, iconoclasta, cosmopolita e engajado. Sua trajetória remete aos anos 1980, quando ainda trabalhava como jornalista e se viu envolvido com a mediatização dos

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”: diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

chamados bailes *funke* das periferias do Rio de Janeiro. De lá para cá, embora tenha adquirido grande influência nos domínios midiáticos mais hegemônicos, sua atuação, seja como produtor ou antropólogo, é notadamente apresentada como uma contínua *cruzada* em busca de expressões artísticas reconhecidas como periféricas e alheias aos grandes meios de comunicação.

15. Este caráter algo pioneiro que Hermano Vianna construiu por meio de sua biografia, como um desbravador musical, desde os tempos do *funke* carioca dos anos 1980, não se distancia muito do que o musicólogo cubano Leonardo Acosta apõe quando remete ao processo de colonização musical que marcou a relação entre as metrópoles europeias e suas colônias. A valorização do pitoresco pela Europa, a partir do século XVII, teria levado a uma busca estética pelo exótico, o que permitiu certa difusão, nas metrópoles, de elementos culturais oriundos das colônias: “O exotismo oferecia-se como um sonho tentador, tal como fora para os aventureiros do século dezesseis o ouro das índias” (ACOSTA. 1989 p 25). Nos meios artísticos europeus, a Espanha passou a ser percebida como a ponte entre o exotismo das colônias e o mundo metropolitano. O “espanholismo” e o “orientalismo” passaram a ordem do dia, em uma época na qual a França tornava-se a nação que descobria um mundo de sonoridades através de suas próprias fronteiras.
16. A ideia de *extravagância* não deixa de remeter, às avessas, ao caráter peculiar antes atribuído às expressões ditas folclóricas e, por conseguinte, autênticas, de que nos fala Renato Ortiz (2006).
17. Nesta mesma entrevista, Gaby Amarantos frisa ainda que, apesar da importância do festival para sua carreira, a grande mídia nunca deixou de ser um domínio a ser conquistado. O que se evidenciou na sua procura por produtoras e gravadoras renomadas do *mainstream* nacional. A projeção adquirida seria também resultado deste trabalho.
18. A ideia de *metrópole* só possui sentido se se considerar que as articulações identitárias aqui discutidas se dão no âmbito de uma relação caracteristicamente colonial do tipo *centro/periferia*, consoante o domínio relacional e contrastivo de que fala Frederik Barth (2011) e Cardoso de Oliveira (1976)
19. Embora as grandes narrativas comumente se apresentem como impositivas, observa-se que seu poder se situa mais no caráter hegemônico e legítimo de sua retórica do que na capacidade de não permitir interstícios ou de orientar e abarcar materialmente a dinâmica e a multiplicidade das relações sociais e simbólicas. Ou seja, as pessoas até reconhecem a autenticidade de tais narrativas, mas não necessariamente as reproduzem. Daí que a preponderância dos discursos em torno da condição fronteiriça e periférica paraense de modo algum levou ao arrefecimento de projetos artísticos mais ou menos indiferentes a este fenômeno (ainda que não se adequassem à proposta do *Terruá Pará*). Bandas de *rock*, grupos de *rap*, *dj's* da *eletrônica*, conjuntos de *jazz*, dentre outros, não deixaram de empreender suas propostas independentemente da tendência majoritária.
20. A saber: Gaby Amarantos, Charme do Choro, Dona Onete, Sebastião Tapajós, Pio Lobato, Solano, Felipe e Manoel Cordeiro, Orquestra Jovem de Cellos da Amazônia, Paulo André Barata, Gang do Eletro, Carimbó Uirapuru de Marapanim, Edilson Moreno, Lia Sophia e Luê Soares.
21. Por sinal, foi na ocasião do segundo *Terruá Pará* que Nelson Motta pôde melhor conhecer esta nova *cena*, desde então se apresentando como mais um dos vários entusiastas e defensores. Não foram poucas as menções aos atributos especiais da música paraense propalada pelo produtor e jornalista, divulgando-a como a mais interessante, naquele momento. Tanto que em 2011 dedicou a coluna que mantém no Jornal da Globo à apresentação dos principais ritmos e artistas.
22. Apesar dos elogios, o declarado exclusivismo do segundo *Terruá Pará* recebeu críticas de alguns artistas e jornalistas, sobretudo pela ênfase arbitrária que reservou aos que mais se coadunavam às convergências mercadológicas e discursivas em voga. Houve críticas também à maneira como

foram selecionadas as apresentações, cujo critério maior, segundo alguns entrevistados que, inclusive, participaram da produção do evento, seria o “humor” de Carlos Eduardo Miranda. De qualquer forma, possivelmente pelas críticas recebidas, em 2013 o *Terruá Pará* ampliou sua abrangibilidade com o lançamento da *Mostra Terruá Pará*. O processo se deu por meio de um edital público que selecionou noventa propostas (dentre mais de trezentas). As apresentações ocorreram em um teatro da cidade, às terças-feiras, durante os meses de maio, junho e julho. No entanto, ironicamente, apenas doze atrações foram selecionadas para o *Terruá Pará* principal. Destes, oito possuíam projetos com o *tecnobrega* e/ou com a *guitarrada*.

23. Neste mesmo ano, o respectivo projeto foi indicado ao *Prêmio Bravo* (bastante reconhecido no País) de melhor espetáculo.

Referências bibliográficas

ACOSTA, Leonardo. **Música e descolonização**. Lisboa: editorial caminho, 1989

ADORNO, Theodor W. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. São Paulo: Nova Cultural. Os pensadores. 1996. pp 65-108

BARTH, Frederik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In Poutignat, Philippe e Streiff-Fenart, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Frederik Barth. São Paulo: Ed Unesp. 2011

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Editora Pioneira, 1976

ESTADÃO. Artistas paraenses se apresentam no auditório Ibirapuera. São Paulo: **Caderno 2** – Música, 16/03/2006. Acessado em www.estadao.com.br

GOMES Fábio. **Terruá Pará dá visibilidade nacional à música paraense**. Belém: 01/07/2011. Acessado em www.paramusica.com.br

LEAL, Expedito. **Rádio Repórter**. O microfone aberto do passado. Belém: Meta Editorial e Propaganda. 2010

LIBERAL, O. **Ritmos do Pará em Sampa** – Gerações de artistas paraenses reúnem talentos em março no show 'Terroir Pará', no Parque Ibirapuera. Belém/Pa: 28/02/2006 (Cartaz)

MESSIAS, Ney. **Quem apoia a indústria da música e do espetáculo no Brasil?** Acessado em http://www.totemusicais.com.br/conteudo/leituras/default.php?id_leitura=46 em 27/04/2012

A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”:
diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas

MOTTA, Nelson. Ano de 2011 foi de ouro para a música brasileira. Rio de Janeiro: **Jornal da Globo**. Edição de 30/12/2011. Acessado em <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2011/12/ano-de-2011-foi-de-ouro-para-musica-no-brasil.html>

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense. 2006

REVISTA TRIP. **Gaby Amarantos** – A Garota da periferia de Belém que está decidida a ganhar o mundo sem sair do seu bairro. 19/12/2011 (por Ariane Abdallah)

RODRIGUES, Carmem Izabel. Caboclos na Amazônia: A identidade na diferença. Belém/Pa: **Novos cadernos NAEA**. v. 9, n. 1, p. 119-130, jun. 2006

SAHLINS, Marshall. **Metáforas Históricas e Realidades Míticas**. Rio de Janeiro: Zahar. 2008

TAVARES. Luís Felipe. **Terruá Pará 2011. Festival reúne em São Paulo o que há de melhor na música paraense em 2011**. São Paulo: 21/06/2011. Acessado em <http://revistatrip.uol.com.br/trip/terrua-para-2011>

TURNER, Victor. **Process, Performance and Pilgrimage**. A Study in Comparative Symbolology. New Delhi: Concept Publishing Company New Delhi, 1979.

VIANNA, Hermano. A música paralela: Tecno-brega consolida nova cadeia produtiva, amparada em bailes de periferia, produção de CDs piratas e divulgação feita por camelôs. São Paulo: **A Folha de São Paulo**, Caderno C, p. A3, 13/10/2003.

VIANNA, Hermano. **Isso é Calypso ou a Lua não me traiu**. Rio de Janeiro: **Overmundo**. 17/07/2007. Acessado em http://www.overmundo.com.br/perfil_favoritas/oona-castro

**Música bagaceira e malícia: sentidos
erótico-dançantes da infregatividade
entre homens com práticas
homoeróticas em Recife**

Bagaceira music and malícia:
erotic-dancing senses of
infregatividade between men with
homoerotic practices in Recife

Tarsila Chiara A. S. Santana

Mestranda em Antropologia Social -PPGAS/UFRN

Pesquisadora do NAVIS - Núcleo de Antropologia

Visual da UFRN

tarsila.chiara@gmail.com

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

Resumo: A partir de uma etnografia realizada em Recife, Pernambuco, sobre música eletrônica dançante, procuro analisar os sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas. A *infregatividade* é mediada pela forma como os interlocutores performatizam a dança embalada pelo estilo de música eletrônica dançante intitulado como *bagaceira*. Em um primeiro momento, apresento uma sucinta definição sobre o que entendo por música eletrônica, para, assim, situar o estilo musical *bagaceira* como um dos estilos que compõem o circuito musical da música eletrônica dançante em Recife. Ao situar a particularidade do estilo *bagaceira*, também procuro apresentar as diferenças musicais presentes entre a música *Wrecking Ball* da cantora norte-americana Miley Cyrus e a sua versão pernambucana, a música *Bateu a Química* da Banda Sedutora. Em um segundo momento, pretendo analisar a influência do estilo *bagaceira* nas festas direcionadas ao público LGBT, destacando como a *infregatividade* produzida nas interações entre meus interlocutores confere os sentidos erótico-dançantes à essas interações nos diferentes espaços de sociabilidade etnografados.

Palavras-chave: Música Eletrônica Dançante; *Bagaceira*; *Infregatividade*; Homoerotismo Masculino.

Abstract: From an ethnography held in Recife, Pernambuco, about electronic dance music, I try to analyze the erotic-dancing senses of *infregatividade* among men with homoerotic practices. The *infregatividade* is mediated by the way the interlocutors performatize the dance packed by the style of electronic dance music titled as *bagaceira*. At first, I present a succinct definition of what I mean by electronic music, in order to situate the music style as one of the styles that make up the musical circuit of electronic dance music in Recife. By placing the peculiarity of the style *bagaceira*, I also try to present the musical differences present between the song *Wrecking Ball* of the American singer Miley Cyrus and its Pernambuco version, the song *Bateu a Química* of the *Sedutora*. In a second moment, I intend to analyze the influence of the *bagaceira* style in the parties directed to the LGBT public, highlighting how the *infregatividade* produced in the interactions between my interlocutors confers the erotic-dancing senses to these interactions in the different spaces of sociability ethnography.

Keywords: Electronic Music Dance; *Bagaceira*; *Infregatividade*; Male Homoeroticism.

Introdução¹

A partir de uma etnografia realizada em Recife, Pernambuco, sobre música eletrônica² procuro analisar os sentidos da *infregatividade*³ entre homens com práticas homoeróticas. A *infregatividade* é mediada pela forma como os interlocutores⁴ performatizam a dança embalada pelo estilo de *música eletrônica dançante*⁵ intitulado de *bagaceira*⁶. Em um primeiro momento, apresento uma sucinta definição sobre o que entendo por música eletrônica, para, assim, situar o estilo musical *bagaceira* como um dos estilos que compõem o circuito musical da *música eletrônica dançante* em Recife. Ao situar a particularidade do estilo *bagaceira*, também procuro apresentar as diferenças musicais presentes entre a música *Wrecking Ball* da cantora norte-americana Miley Cyrus e a sua versão pernambucana, a música *Bateu a Química* da Banda Sedutora. Em um segundo momento, pretendo ainda analisar a influência do estilo *bagaceira* nas festas direcionadas ao público LGBT, destacando como a *infregatividade* produzida nas interações entre meus interlocutores confere um sentido erótico-dançantes à essas interações nos diferentes espaços de sociabilidade etnografados.

Nesse sentido, contextualizo brevemente os espaços de sociabilidade onde o estilo musical classificado como *bagaceira* se apresentou de forma mais intensa nos trajetos dos meus interlocutores. Para tanto, apresento relatos etnográficos das interações-dançantes em três diferentes espaços: a pista do Bar Brasil do Clube Metrópole, a festa Brega Naite e a Boate MKB. Deste modo, é importante ressaltar que, na cidade de Recife, os espaços voltados para o mercado GLS encontram-se próximos a avenida Conde da Boa Vista, principal avenida comercial da cidade, conforme podemos observar na 4ª edição do guia gay de Recife⁷. É nas proximidades da Avenida Conde da Boa Vista que fica situada a maioria dos estabelecimentos GLS da cidade de Recife. Considerada uma região mais permissível, segundo Victor⁸ “essa avenida é muito gay, é tipo uma Avenida Paulista recifense”.

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife



Foto 01 - Estabelecimentos *gay friendly* em Recife. Fonte: Guia Gay Recife 4ª edição (jul – out/16). Disponível em: https://issuu.com/guiya-editora/docs/guia_gay_recife_2016_1_gay_guide/1?ff=true&e=8101099/37013859. Acesso em 16 de março de 2017.

Neste artigo, vale ressaltar, destacarei apenas alguns dos espaços que compõem o circuito da *música eletrônica dançante* classificada como *bagaceira* pelos meus interlocutores⁹, que são eles: a Boate Metrôpole, o Santo Bar, a Boate MKB e a festa alternativa intitulada de Brega Naite que ocorre no Catamaran, festa mensal organizada pelo coletivo pernambucano Golarrolê¹⁰.



Foto 02 - Percursos da música eletrônica dançante *bagaceira*. Fonte: Google Maps.

Clube Metr pole

A Boate Metr pole fica localizada na rua das ninfas, 125, no centro da cidade de Recife. Próximo a boate   possível encontrar prédios residenciais, além de outros estabelecimentos voltado ao público LGBT. A boate conta com seis ambientes, a saber: pista *New York*, pista Brasil, Recife *night*, Escape, Au Au e camarote ostentação. Por ser considerado um espaço bem localizado, com uma estrutura diversificada e moderna, a boate atrai um público bastante heterog neo. A boate completou 14 anos de atividades em abril de 2016. Para Victor a boate já passou por diversas transformações: “a metro já foi a boate gay quero ser rica e ostentadora, mas logo a metro se adaptou para ser mais classe média e hoje é bem mista”. Esse processo de transformação aparece neste artigo a partir da inserção dos estilos musicais mais locais, a exemplo do brega, em sua programação mensal.

A boate investe na *música eletrônica dançante* em seus mais variados estilos, a exemplo do *house*, *tribal house*, *bagaceira* e *brasilidades*. Além disso, algumas festas contam com apresentações de bandas e cantores ligados ao brega pernambucano e de cantoras divas do *pop music*, como Pablo Vittar, Lorena Simpson e Wanessa Camargo. A Boate Metr pole, assim como o Santo Bar e o Miami Pub são estabelecimentos pertencentes ao Grupo Metr pole, que tem a empresária Maria do Céu como uma das responsáveis. Ligada a causas LGBT, a empresária é conhecida como a “madrinha da comunidade LGBT de Pernambuco”¹¹, título este dado pelo colunista Orismar Rodrigues. O grupo metrópole é o responsável pelo Instituto Boa Vista, que “surgiu com o Clube Metr pole como expressão de um compromisso social diante da necessidade de fornecer à Comunidade LGTB um amplo apoio e orientação às dificuldades encontradas no âmbito social, familiar e profissional, em razão da orientação sexual do indivíduo”¹².



Foto 03 - Prédio Clube Metr pole.
Fonte:Clube Metr pole



Foto 04 - Pista *New York* do Clube Metr pole.
Fonte: Clube Metr pole

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

Boate Meu Kaso Bar (MKB)

A Boate MKB iniciou suas atividades na cidade de Recife no ano de 2000 em uma casa localizada na Av. Oliveira Lima, nº 733, no centro de Recife. Após dois anos de atividades a boate foi transferida para o atual endereço, um casarão localizado na rua corredor do Bpo.6, Soledade, no centro da cidade de Recife. O nome da Boate Meu Kaso Bar “faz referência aos termos usados na época por gays e lésbicas para se referir às(os) parceiras(os)/ companheiras(os) de relação afetiva e sexual: as mulheres diziam “meu caso!”, e os homens “minha figura!”” (SOUZA, 2016, p.79, aspas do autor)¹³.

A boate conta com quatro ambientes musicais, a saber: eletrônico, pagode/samba, brega e mpb/rock/*flash black*, além de lanchonete e área de fumantes. A MKB fica localizada em uma região mais estigmatizada devido ao seu entorno ter um número maior de estabelecimentos comerciais que a noite estão fechados ou são voltados à prática sexual (cinemas, saunas, cabarés), dando a região uma desvalorização moral. Em sua página da internet a boate divulga o seguinte slogan “Nem melhor, Nem Pior, apenas um espaço diferente”¹⁴. A MKB é um espaço estigmatizado por muitos homens com práticas homoeróticas, inclusive pelos meus interlocutores, principalmente pelos que frequentam as boates Metrópole e San Sebastian. Por ser frequentado por um público mais popular, esse espaço é moralmente desvalorizado por ser considerado por alguns interlocutores como um “local que cheira a sexo”, “cheio de garotos de programas”, “povo feio e que se veste muito mal”. Mas se por um lado, a MKB é um espaço estigmatizado pelo público que o evita, por outro é valorizado pelo público que o frequenta, como se pode perceber na fala de alguns frequentadores: “aqui eu me sinto em casa, ninguém presta atenção no que estou vestindo”, “nos outros espaços eu sou desvalorizado porque não tenho um corpinho em forma”, “bicha, aqui é o paraíso, eu me sinto uma diva”.



Foto 05 - Fachada Boate MKB. Fonte: MKB



Foto 06 - Pista Brega da Boate MKB. Fonte: MKB

Brega Naite

A festa Brega Naite é organizada pelo coletivo pernambucano Golarrolê¹⁵. É uma festa interessante para analisar as diferentes interações promovidas pela musicalidade mais regional da *música eletrônica dançante*. Esta festa conta com apresentações de bandas do brega e brega funk, além de *deejays* que investem nos estilos *bagaceira* e *brasilidades*. A festa Brega Naite ocorre mensalmente no Catamaran, região turística da cidade, no cais de santa Rita, próximo ao Recife Antigo, locais onde geralmente ocorrem as festinhas alternativas da cidade, a exemplo das festas organizada pelo Golarrolê e da festa Parada Liberté¹⁶.

Nesse tipo de festa a diversidade musical foi algo destacado pelos meus interlocutores, como ponto favorável na hora de escolher o espaço a ser frequentado. Para Rafael¹⁷ trata-se de uma festa “interessante porque foge do tradicional eletrônico das boates, nessa festa há uma maior diversidade musical”. Já para Marcelo¹⁸ essas festas alternativas são interessantes por ocuparem os espaços mais centrais da cidade. Ainda segundo Marcelo:

O grupo do Golarrolê é um grupo que promove mensalmente a festa que vai hetero, que vai gay, mas é principalmente gay. Então, assim, também vai hetero que curte uma música tropical, brasileira, uma MPB dançante, um axé. Essa festa é super bombada, mas ela é feita no Catamaran, *em um espaço legal dentro da cidade*. Ela foge um pouco do padrão boate, escuro, obscuro, gueto, entendeu?! Esse mesmo grupo, o Golarrolê, promove a Brega Naite, outra festa que também é mensal (Marcelo, Recife, outubro de 2016).



Foto 07 - Festa Brega Naite. Fonte: Grupo Golarrolê

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

A música eletrônica e a música eletrônica em Recife

A *bagaceira* aqui [se referindo a cidade de Recife] é tipo forró, brega, funk. Aqui o brega é muito forte, muito forte mesmo e por incrível que pareça toca nas boates e bomba nas festas! Tanto é que tem o *Brega Naite*, que é uma festa só de brega que ocorre lá no Catamaran. (Victor, Recife, abril de 2016)

Este relato de Victor é interessante porque estabelece uma importante relação entre as boates recifenses e o estilo musical *brega*. Quando ressalta que “por incrível que pareça” a música brega também toca nas boates, ele procura chamar a atenção para o *lugar pouco comum* que esse estilo musical possui na programação dos espaços de sociabilidade GLS. No entanto, apesar de este estilo ser considerado sonoramente inapropriado em outros contextos, a exemplo de algumas das boates de São Paulo, Rio de Janeiro e Florianópolis, onde há uma predominância do estilo eletrônico de mais influência internacional, como o *house*, *eletrô house* e o *tribal house*, nas boates de Recife o estilo classificado como *bagaceira* faz parte da programação.

Nesse sentido, recordo-me de uma das várias conversas que tive com outros *deejays*¹⁹ na cidade de São Paulo e do estranhamento que eles relataram a respeito das suas experiências em boates do Nordeste. Um dos *deejays* disse: “Era eu tocando e ouvindo o forró no outro espaço”. Na ocasião dessa conversa, o colega *deejay* comentava sobre quando esteve em uma boate GLS em Natal. Ele disse ter ficado impressionado com o fato de a boate ter dois espaços bastantes diversificados: um que era reservado para apresentações de *deejays* que tocam *música eletrônica dançante*, e o outro espaço, por sua vez, era reservado para apresentações de bandas locais que tocam brega e forró. Esse estranhamento se deu também quando um amigo paulistano visitou a cidade de Recife pela primeira vez e foi comigo para a Boate Metrópole. Para ele, o fato de a boate ter espaços direcionados a estilos mais regionais era uma experiência diferente do contexto no qual ele estava acostumado: “Em São Paulo a boate tem várias pistas, mas é tudo eletrônico [se referindo as vertentes da *house music*], uma pista com o som mais pesado e outra pista com o som mais calmo, por exemplo. Aqui o *deejay* toca Calypso, Xuxa e É o Tchan. É muito diferente! ”. Esse amigo comentou, ainda, que a única festa que ele conhecia que *tocava de tudo* era a festa Gambiarra²⁰. Segundo ele, essa festa “dá público bem diferente das festas da *The Week* e só acontece esporadicamente na *The Week*, mas é um público bem diferente e não tem nada a ver com o grupo *The Week*, eles alugam o espaço”.

O grupo *The Week*²¹, mencionado por esse amigo, está presente no Brasil nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Florianópolis e é classificado por alguns dos meus interlocutores, a exemplo de Carlos²², como um local que apresenta uma “música eletrônica mais refinada”. Esse *refinamento musical*, de acordo com seus relatos, exclui qualquer possibilidade de *estranhamentos sonoros*, como por exemplo, uma música que apareça em sua composição elementos considerados mais populares, como um vocal que fale da estação sé²³, ou uma batida que se aproxime a batida do funk²⁴. Isso acontece devido a imagem a qual boate se associa, como *ao moderno e ao descolado*, porque se trata de uma marca bastante presente em festas da Europa²⁵, tais como a maior *pool party* da Europa, o *Circuit Festival*, que ocorre anualmente em Barcelona, na Espanha²⁶.

Na pesquisa que estou desenvolvendo distancio-me de uma perspectiva restrita da música eletrônica de influência internacional, para alinhar-me a um olhar etnográfico mais detido da experiência musical vivenciada pelos meus interlocutores na cidade de Recife. Com esta proposta, classifico como música eletrônica toda a música produzida com auxílio de aparelhos eletrônicos e que seja reproduzida por um *deejay*, dependendo exclusivamente dos equipamentos eletrônicos para que o som seja sintetizado ou construído²⁷. Ressalto, aqui, a importância do *deejay* na execução desse estilo de música e consequentemente na função que essa música promove entre os dançantes. Estilo musical este que se diferencia de um outro estilo de música eletrônica: aquele classificado por Bacal (2012) como uma *música eletrônica erudita*. Nesse sentido, acho oportuno lançar mão da diferenciação analítica descrita por Severo (2015) sobre esses dois estilos musicais, destacando como principal diferença a função de ambos:

Talvez a diferença marcante entre música eletroacústica e a música eletroacústica dançante esteja também no modo como são organizadas as repetições dos sons ao longo da peça/música, além, é claro, do propósito, em termos de performance, que cada uma sugere: uma é para escutar, concentradamente e em um ambiente propício, silencioso e escuro; a outra é para dançar, em um ambiente com outros tipos de ruídos interferindo, como, por exemplo, a fala de pessoas conversando, somando ainda uma diversidade de luzes coloridas que também contribuem para o ambiente da performance (Ibidem, p. 184-185).

Deste modo, ao se trabalhar analiticamente com a *música eletrônica dançante* também se faz necessário destacar a relação corporal estabelecida entre os dançantes, experiência esta apontada por Neves (2016) da seguinte forma:

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

A música é especificamente registrada por todo o corpo, não se trata apenas de cognição mental, este aspecto da experiência musical é vívido nas festas de música eletrônica, o dançante recebe a música, é afetado por ela através do corpo e expressa a ação da música em cada ato de sua dança. As vibrações de todas as músicas são capazes de serem comunicadas pelo corpo, a interação ocorrida entre sons e corpos será sempre parte de um resultado de respostas apreendidas, de disposições individual ou cultural (Ibidem, 2016, p.9).

Outro aspecto interessante, ao se trabalhar com a *música eletrônica dançante*, é a relação estabelecida com a tecnologia e os diferentes usos que os *deejays* fazem dela. Deste modo, um *deejay* pode se utilizar de diferentes equipamentos para mixar (misturar) uma ou mais músicas (notebooks, controladoras ou *pick-ups*, que variam de tamanho e funções de acordo com o modelo²⁸). O *deejay* é uma peça chave nas festas de *música eletrônica dançante*, é ele o responsável pelo repertório musical e pela animação da festa. A comunicação entre a pista e o *deejay* se dá por meio das músicas e dos efeitos corporais que esta provoca entre os dançantes. Assim como o uso das mídias, o *deejay* também é um importante meio para divulgação das músicas, pois, ele é ainda o responsável por fazer a música circular pelos diferentes espaços, recebendo muitas vezes a posição de *artista no cenário musical* (BACAL, 2012)²⁹.

A *música eletrônica dançante* apresenta uma variedade de estilos. Tratam-se de estilos que se diferenciam pela velocidade de batidas por minutos (bpm), pelas características sonoras específicas que, por sua vez, irão se diferenciar pelo uso ou não uso de determinado elemento sonoro. Podendo, assim, a *música eletrônica dançante* ser classificada entre diversos estilos a exemplo do *techno*³⁰, *house music*³¹, *drum and bass*³², *trance*³³, *minimal*³⁴, *brasilidades*³⁵, *bagaceira*³⁶, *pernambucolismo*³⁷ entre outros. Cada estilo apresenta características específicas que o distingue internamente de outros, por exemplo, o *house* apresenta diversas vertentes, *eletr house*, *tribal house*, *progressive house*, *big room house*, *techno house*, *deep house*, ou seja, um único estilo apresenta diversas variações internas que se distinguem entre si. O *house* é conhecido pela sua batida com um compasso 4x4, o que o torna um ritmo bastante dançante, mais conhecido como *música eletrônica dançante*. Os vocais constituem outro destaque no *house*, pois, eles comumente são apresentados em evidência, criando muitas vezes uma atmosfera festiva entre os dançantes, na qual todos cantam a mesma canção, ou seja, são vocais que dão realce para os refrãos encurtados e repetitivos.

Se em contextos mais gerais associo o *house music* e suas diversas vertentes as pistas de danças das principais boates brasileiras direcionadas ao público LGBT³⁸, no contexto aqui apresentado, a capital pernambucana, procuro analisar os estilos de *música eletrônica dançante* mais presentes nos espaços por mim frequentados, desta forma inclui também o estilo musical denominado de *bagaceira*.

A *bagaceira* e a musicalidade Pernambucana

Nas minhas primeiras incursões em campo, nos anos de 2013 e 2014, tentava compreender a dinâmica local e o papel desempenhado pela música eletrônica nas festas voltadas ao público LGBT. Ressalto, aqui, a influência dos estilos *house*, *tribal house* e *eletrô house* em minha trajetória enquanto *deejay* e como isso influenciava em minhas observações etnográficas. Acostumada com a dinâmica presente na cidade de São Paulo, com festas de música eletrônica com mais de 10 horas de duração, algumas chegando a ter 16 horas de duração (como algumas festas que fui na Boate The Week) e com a presença de milhares de pessoas, que se entregavam as batidas envolventes da música eletrônica de influência internacional, tive um certo estranhamento ao tocar pela primeira vez em uma festa no Nordeste e passar a acompanhar meus interlocutores nas boates em Recife. A *bagaceira* sempre esteve presente em meu trabalho de campo, porém eu não a enxergava como parte de minha pesquisa, pois minha trajetória individual estava fortemente marcada pela minha experiência em São Paulo. Mas depois de muitas releituras do meu material etnográfico, e isso só foi possível a partir de maio de 2015, quando estava na Boate MKB e notei que a pista principal era um local de passagem, as pessoas se divertiam, dançavam, entretanto, o movimento maior era na pista dedicada ao brega, com apresentações de bandas ao vivo. Pensei comigo: “minha pesquisa não está fluindo, que diferença de São Paulo”, mas nesse ínterim notei que, mesmo sem perceber claramente, toda vez que ia a campo na cidade de Recife, sempre comparava esta experiência com o contexto paulistano e era necessário me despir e passar a me entregar aos dados que o contexto pernambucano me apresentava, só assim passei a entender que, para falar de música eletrônica na cidade de Recife, seria necessário incluir os outros estilos, os quais em um primeiro momento pareceriam não ter nada a ver com minha pesquisa, mas que em um segundo momento se apresentaram como estilos de uma música eletrônica mais local. Não adiantava falar de *house*, *tribal house*, apenas, se os interlocutores queriam mesmo era falar da *bagaceira*. (...). Assim, passei a compreender melhor o papel das festas e das pistas voltadas a esse estilo musical em Recife. (Diário de campo, Recife, agosto de 2015).

O estilo musical classificado como *bagaceira* na cidade de Recife, representado

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

pelo brega e o brega-funk pernambucano, tem como principal característica a valorização dos aspectos da sonoridade local. Esse estilo musical, originado nas periferias da cidade, vem sendo disseminado para outros espaços da cidade. Refiro-me aqui aquelas festas em ambientes privados, a exemplo das festas *ixxfrega da paixão* do Santo Bar, da pista do Bar Brasil na Boate Metrópole e das festas do coletivo pernambucano Golarrolê; o *Brega Naite* que ocorre mensalmente no Catamaran, no bairro de São José; ou, ainda, nas festas em locais públicos da cidade, como a *Terça do Vinil*⁹ e do *Som da Rural*⁰.

Busco aqui descrever, nesse sentido, o que seria uma música *bagaceira* para os meus interlocutores e entender como esse estilo musical foi sendo inserido nos diferentes contextos aqui apresentados. Inicialmente, parto da definição compartilhada por um dos meus interlocutores, a saber:

Bagaceira eu defino como um estilo comum (mais popular e regional) a todos que vivem aqui [se referindo a cidade de Recife]. São diversos os gêneros, mas todos provenientes do brega. Contém letras que retratam o que acontece na vida da maioria e, sobretudo, nas favelas daqui (neste ponto se assemelha ao funk), mas sonoramente é parecido com o calypso, o arrocha, mas bem mais misto. (Danilo, Recife, outubro de 2016).

Nesta importante definição de Danilo⁴¹, a *música eletrônica dançante bagaceira* em Recife possui uma relativa aproximação sonora com o estilo do brega originado no Pará. Esta aproximação é interessante, pois nas minhas observações também pude notar que, nas apresentações dos *deejays*, em Recife, o brega pernambucano dividia espaço com o brega paraense, e ambos produziam efervescências entre os dançantes, fazendo a pista vibrar. Nesse sentido, como analisa Alves (2014, p.379):

No Recife, o brega funde-se com outras manifestações musicais, tornando-se complicado estabelecer as “fronteiras” entre cada uma delas. Outro aspecto importante é que Pernambuco e o Recife têm uma tradição na produção de um brega hoje chamado “original”, caracterizado por canções românticas e cafonas, remetendo-se a figuras respeitadas entre os produtores, críticos e músicos das mais diferentes formações e orientações, tal como é o caso do cantor Reginaldo Rossi. (...) **em Recife o brega teria como peculiaridade a proximidade e a fusão com outros gêneros e estilos como o forró, o funk carioca, o pagode baiano, o tecnobrega do Pará ou a suingueira (mistura de samba-reggae e pagode), entre outros** (aspas do autor e grifos meus)

Conforme apontado por Alves, o brega pernambucano é caracterizado pela fusão com outros estilos musicais⁴². Esta fusão e aproximação também aparece nos relatos etnográficos dos meus interlocutores, nos quais a definição do estilo *bagaceira* ora é apresentada com características do forró, ora com características do funk, ora, ainda, com características do tecnobrega do Pará.⁴³

A funcionalidade de promover a dança apresentada pela *bagaceira* analisada na capital pernambucana, aproxima-se da definição feita por Chada e Filho (2013) sobre o tecnobrega presente na cidade de Belém do Pará, local de destaque no cenário musical e onde o brega, em suas mais diversas vertentes, a exemplo do *brega pop* e do *tecnobrega*, é um estilo musical bastante presente nos espaços de sociabilidade urbana, tendo como função principal promover a dança⁴⁴. Em suas palavras:

O repertório musical do tecnobrega é funcional. Sua função principal é a dança. A ênfase é percussiva, os elementos rítmicos guiando os movimentos corporais. Utiliza principalmente instrumentos eletrônicos, como a bateria, o baixo e o teclado (sons sintetizados), algumas vezes em conjunto com instrumentos acústicos, e voz feminina e/ou masculina, priorizando o uso de tecnologias computacionais na manipulação de timbres, melodias e ritmos. As músicas apresentam pulso rápido (cerca de 160 a 200 batidas por minuto) e compasso quaternário. É perceptível a apropriação de timbres e fragmentos sampleados de diversas músicas, a mistura de múltiplas sonoridades, a incorporação no repertório musical de diferentes gêneros, de lugares e épocas distintas, assim enriquecendo a produção musical. (Ibidem, p.122).

Na experiência de Recife, a *infregatividade*, produzida no ato de dançar uma música *bagaceira*, é relacionada ao ato de sedução do parceiro. Para Danilo, ao dançar um brega, a sedução é algo que não pode faltar: “com brega tem sempre sedução e a *ixxfregação* rola solta”. Por isso, segundo sua definição, o brega é um “ritmo quente pra você dançar, pra se apaixonar. Pronto, falou tudo. Brega é isso aí!”.

Assim, ao analisar o estilo *bagaceira* presente nas pistas de danças das festas pelas quais circulei, também se fez necessário analisar a *bagaceira* a partir dos seus aspectos sonoros (a música em si), bem como os sentidos da *bagaceira* que resultam da interação entre os dançantes (a *infregatividade/ixxfregação*⁴⁵). Nesse sentido, a partir de uma conversa com meus interlocutores, tem-se que:

Maycon⁴⁶: Se a gente pegar o brega ele é uma *bagaceira*, nesse sentido

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

da palavra [se referindo a uma coisa de baixo nível].

Felipe⁴⁷: Mas aí, assim, é em parte. Vai ser *bagaceira* de acordo como a pessoa vai se comportar na dança.

Fábio⁴⁸: É isso que pensei, na musicalidade.

Felipe: Exatamente, porque às vezes a música é boa, mas da forma como ela está sendo dançada ela se torna *bagaceira*. Porque às vezes você se está dançando o brega normal, mas tem gente que extrapola.

Maycon: É uma safadeza danada.

Felipe: É uma safadeza tão grande que se torna uma *bagaceira*

Maycon: É uma putaria tão grande. Por isso que trato a swingueira como uma *bagaceira*, é por causa disso, mas lógico que não são todas.

Pesquisadora: Envolve uma erotização dos corpos?

Maycon: Eu acho

Felipe: A swingueira pode ser por causa das letras da música

Maycon: Mas é a forma de dançar totosa, tem a safadezinha amor, que é ótima. Eu adoro, não vou mentir. (Diário de campo, Recife, agosto de 2016)

A musicalidade presente nesses espaços, em sua articulação com a ambientação, promove diferentes formas de interação e sedução entre os dançantes. Pensar nesses diferentes estilos de *música eletrônica dançante* que encontrei nos espaços de sociabilidade frequentados pelos interlocutores desta pesquisa é relevante para pensar na singularidade que a música produz nas interações erotizadas.

Ressignificação sonora

Em Pernambuco o brega é um estilo musical bastante apreciado. Considerado o *Rei do Brega*, o cantor Reginaldo Rossi foi um dos ícones musicais desse estilo. No momento da pesquisa, nomes como Kelvis Duran, *o príncipe do Brega*; Michele Mello, mais conhecida como a *rainha do brega* ou a *Madonna de Pernambuco*; e as Bandas Sedutora e Kítara, entre outras, destacam-se na noite dedicada ao brega pernambucano. Com uma melodia envolvente e letras que evidenciam a *sufrência*, a *dor de cotovelo*, os *diferentes amores*, a *sedução*, a *conquista*, entre outros temas, este estilo musical tem ganhado públicos e espaços cada vez maiores. Ressalto que classifico o brega e o brega-funk como um estilo de *música eletrônica dançante* denominado de *bagaceira*, tendo em vista que são estilos musicais que fazem parte do repertório musical nas apresentações dos *deejays*, portanto, analiso-os aqui como estilos músicas mais locais.

A aproximação entre a *música eletrônica dançante* de influência internacional aparece nas inspirações de músicas de cantoras do *pop music* internacional, como Lady

Gaga, Beyoncé, Miley Cyrus, Katy Perry, para o brega pernambucano. Em maio de 2015 um dos jornais locais, o Diário de Pernambuco, publicou uma matéria sobre algumas versões bregas de *hits* internacionais, destacando essa prática como uma tendência no brega pernambucano: “Quando uma música faz sucesso sem o povo nem entender, imagina com uma letra boa, em português”⁴⁹, diz trecho da reportagem publicada pelo referido jornal.

Trago duas músicas bastante presentes nas pistas dos espaços por mim frequentados, a música *Wrecking Ball*⁵⁰ da cantora norte-americana Miley Cyrus e a sua versão brasileira no estilo brega pernambucano, a música Bateu a Química⁵¹ da Banda Sedutora. A versão pernambucana não se trata de uma tradução literal da letra, mas uma versão adaptada ao contexto local⁵², incluindo elementos da sonoridade e linguagem pernambucana ao ritmo. Palavras como *paquerou*, *bateu a química* e *gamei* são mencionadas na canção e os elementos bases no arranjo musical são compostos pela bateria, pelo baixo e pela guitarra. Nesse sentido, apresentam timbragens e mixagens semelhantes ao forró eletrônico. A conjugação desses elementos resulta no swingado muito presente na *bagaceira*. O clipe da música Bateu a Química teve muitos acessos no *youtube*, seja de pessoas apreciando o trabalho, seja de pessoas criticando a “falta de talento e senso artístico” da banda. A canção destaca a sofrência e o amor, temas bastante comuns nas músicas bregas. Abaixo segue a letra da música Bateu a Química:

Me olhou, te olhei
Paquerou, paquerei, daí então bateu a química
Me beijou, gamei
Me entreguei em teus braços, já estava perdida
Mas, no começo tudo é flores, aí veio o ciúmes e a gente brigou
Você me pediu um tempo, mas nem o tempo acaba uma história de amor

Estou sofrendo por amor
Estou com raiva desse amor, estou chorando por amor
Mas, é esse amor que eu quero aqui, é você que eu quero pra mim

Mas, no começo tudo é flores, aí vem o ciúmes e a gente brigou
Você me pediu um tempo mas, nem o tempo acaba uma história de amor

(Música Bateu a Química, Banda Sedutora)

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

Neste artigo não pretendo analisar as letras das músicas, no entanto, cito-as para melhor contextualizar o argumento. Pois não se pode desprezar o fato de a Banda Sedutora está presente em todos os espaços por mim frequentados, a exemplo das apresentações dos *deejays* na festa *ixxfrega* da paixão do Santo Bar, na Pista Bar Brasil da Boate Metrópole ou da própria banda quando se trata de boates ou festas que dispõem de apresentações de bandas ao vivo, como a Pista *New York* do Clube Metrópole, a Boate MKB, a Festa *Brega Naite*, entre outros. Portanto, neste artigo não tenho a pretensão de fazer uma análise das letras de ambas as versões, mas, sim, pensar na composição musical e nas peculiaridades sonoras apresentadas pela versão Bateu a Química, como uma forma de melhor apresentar os elementos característicos do estilo musical *bagaceira* em Recife⁵³.

Transcrevo abaixo uma das conversas que tive com o produtor musical, Bruno Esteves⁵⁴. Muito embora seja um olhar mais técnico sobre algumas das características sonoras de ambas as versões, os destaques apontados por Bruno nos ajudam a entender um pouco mais as peculiaridades que marcam as duas canções. Em uma de nossas conversas sobre as versões acima citadas, Bruno procura destacar os aspectos que fazem da *bagaceira* uma versão mais dançante. Em sua análise sonora, ele destacou o fato de a música original *Wrecking Ball* apresentar como base emoções tristes, por isso o uso de elementos clássicos como o piano e os instrumentos de cordas em sua composição. Outro aspecto destacado por ele diz respeito aos efeitos apresentados pela música, seguindo a tendência da música *pop* e da música eletrônica, com a presença de sintetizadores e sampleados. Já a versão pernambucana, a música Bateu a Química, o bpm (batida por minuto) tem como nota a colcheia [símb.: ♪], o que caracteriza a música como mais dançante e mais swingada. Mais um detalhe destacado por Bruno é o último acorde da música que apresenta muito semitons, sendo algo bem adissonante, o que é uma característica da música nordestina. Segundo Bruno, a diferença entre as duas versões se dá da seguinte forma:

A música original *Wrecking Ball* tem como base a emoção, então o produtor musical usou timbres muito clássicos como base na música, no caso o piano, que dar uma sensação de emoção e cordas (violino, orquestras e strings) que dão essa sensação de coisa clássica. Geralmente quando se quer passar emoção em produções musicais se usa bastante elementos clássicos. Em contrapartida essa música tem muito sintetizador, o seu elemento principal que tem arpeggiator, aí no começo ela tem muito sintetizador. Falando da parte dos graves e da parte rítmica o baixo e a bateria, ambos são sintetizadores

também, e a bateria é sampleada, o que vai remeter aos elementos de música eletrônica. Então como uma tendência da música pop e eletrônica essa música tem essas características, porém para causar uma emoção ela tem esses elementos clássicos. A parte das vozes apresenta vozes com dobras de escala oitavadas, que dão a sensação de sofrimento ao cantar e as aberturas de vozes também são bem altas em relação a melodia principal, isso causa a sensação de sofrimento. A parte de efeito no geral ela tem totalmente a tendência da música pop e da música eletrônica.

Já a Bateu a Química ela tem uma forma um pouco “exagerada” de impor o “pop” e a forma de cantar, na introdução da música eles quiseram fazer como se fosse o original, mas de cara já rola o “exagero”, tanto no timbre, quanto na forma de cantar, não tem aquela coisa minimalista, intimista, a música já vem na pressão total. Os bpm da música eles são bem parecidos, porém enquanto a música original tem como a base do bpm a semínima [símb.: ♩] a música da *bagaceira* ela tem como base do bpm a nota a colcheia [símb.: ♪], deixando a música mais dançante, mais animada. A original é desdobrada só que a *bagaceira* o tempo é dobrado, aí dar a sensação de ser algo mais dançante, com mais swingado. Quanto aos elementos bases que é dos graves e a parte rítmica que é o baixo e a bateria e agora inclui a guitarra que não tinha na música original. Os elementos eles são totalmente orgânicos, gravados assim de maneira clássica em estúdio, e a bateria, a guitarra e o baixo, eles têm timbragens e mixagens bem características desse forró atual. (Diário de campo, Recife, novembro de 2016).

Para os meus interlocutores, por sua vez, o ritmo presente na versão brega é mais atrativo ritmicamente falando: “Prefiro Bateu a Química, com certeza! *Wrecking Ball* não tem ritmo. Tanto em casa, quanto na balada, só dá para dançar com alguém com a versão brega da música”, diz Danilo. Na pista de dança, o que entra em jogo é a sonoridade da música e o quanto de contágios ela é capaz de proporcionar, pois “a música brega não é experimentada por sua audiência de maneira distanciada, mas principalmente através de uma sensibilidade corporal que está na dança” (FONTANELLA, 2005, p.12-13). Para Douglas⁵⁵ a letra não é o principal elemento, até porque muitas dessas músicas estão em inglês e não são todos que entendem o idioma, talvez por isso as versões bregas façam tanto sucesso. No estilo de *música eletrônica dançante* classificado de *bagaceira* pelos meus interlocutores, o destaque é dado às interações produzidas pelo ritmo, o qual produz contágios e afetos entre os dançantes.

Segundo Rafael, a versão brega pernambucana poderia ser definida, ainda, como uma sátira:

é uma sátira que é interessante, por analisar o cotidiano das pessoas,

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

por fazer parte da vida da gente. Quem nunca sofreu por amor?! Mas eu prefiro o estilo *bagaceira* pra dançar juntinho. Às vezes nem presto atenção nas letras quando estou dançando com alguém (...) nesses momentos é mais o ritmo mesmo (Rafael, Recife, agosto de 2016).

Análises semelhantes foram ressaltadas por Victor. Ao oferecer sua opinião sobre as duas versões da música, ele diz:

Num contexto *pop*, eu deveria escolher *Wrecking Ball*, pois é a música original e como cantor eu nunca gostei muito dessa ideia de fazer versão de música gringa. Mas tem algo mais subjetivo, mais instantâneo e mágico em Bateu a Química, que é o como e o quanto as pessoas daqui se entregam quando está tocando essa música. As pessoas entram no clima da música. É como se identificassem de tal forma que torna-se autobiográfica e essa reação, que pode ser uma reação bem local e característica de Recife, me faz escolher a versão pernambucana. (Victor, Recife, outubro de 2016).

Neste relato de Victor, como se vê, destaca-se a identificação subjetiva das pessoas com a música. Assim, a letra, por retratar o cotidiano da maioria das pessoas, acaba produzindo uma identificação *autobiográfica*, e *o se entregar* ao ritmo pernambucano aparece como uma característica bem local. A esse respeito, também como comentou Victor: “pernambucano adora um brega, não importa classe social. O ritmo acaba envolvendo a gente de mansinho e quando menos notamos estamos dançando agarradinho”. A relação estabelecida entre a música e o *dançar junto com uma malícia* é destacada nas falas de todos os meus interlocutores, *malícia* esta que só é possível ao dançar a *bagaceira*. Nesse sentido, diz Douglas:

Na Boate Metrópole eu prefiro a pista de cima [se referindo a pista do Bar Brasil], lá os estilos musicais são mais diversificados e dá para dançar junto; já na pista de baixo [se referindo a pista New York] é só aquele eletrônico bum, bum, bum,... a dança nesse local geralmente é mais solta (Douglas, Recife, abril de 2016).

Em uma das vezes que acompanhei Douglas na Boate Metrópole, notei que ele utilizava a dança, embalada pelo ritmo da *bagaceira*, como estratégia de sedução: ele convidou um rapaz para dançar e assim começou a investir seu charme durante aquela cena de erotização. Sobre essa noite, diz Douglas: “Ele queria ficar comigo. Enquanto dançávamos, ele me beliscava e ficava acochando, me provocando”. Para ele o ato de beliscar e ser acochado pelo seu parceiro de dança era entendido como parte de um jogo de sedução, “era um sinal de que ele era queria ficar comigo”, avalia.

A infregatividade nos diferentes espaços de sociabilidade

Existem as festas open bar, mais alternativas de Recife, que também é uma outra opção que você vai e essas festas também dão uma sacolejada na organização das boates, porque elas estavam perdendo frequentadores. Acho que é uma questão mesmo de ampliação dos locais que eu possa ir, não é só boate, nos espaços GLS, principalmente agora que a gente tem uma aceitação maior e então não é só as boates, existem outros espaços. (Victor, Recife, abril de 2015).

Trago este relato compartilhado por Victor porque a dinâmica apresentada por ele é interessante para pensarmos como o brega foi ganhando espaço nas festas que compõem o mercado GLS em Recife. As festas alternativas, principalmente aquelas que ocorrem no Catamaran, a exemplo da festa *Brega Naite*, ao trazer bandas e cantores de referência do brega pernambucano e *deejays* que investiam em estilos musicais mais diversificados, como os estilos *bagaceira* e *brasilidades*, fugindo do tradicional *house music*, tão presente nas festas voltadas ao público LGBT, foi atraindo um novo público e as boates consideradas mais elitizadas, como o Clube Metrópole, começaram a dedicar algumas festas voltadas ao brega, como a festa *Bailão Brega*. Esse movimento musical *da periferia para áreas consideradas mais nobres*, na capital Pernambucana, também foi apontado por Alves (2014, p.395):

No caso recifense, ao contrário do observado por R. Lemos & O. Castro (2008) a respeito do circuito brega de Belém-PA, não existem as aparelhagens: grandes sistemas de som e luz de alta densidade técnica embutida, utilizados nas apresentações dos grupos no Pará. Por outro lado, observa-se que no Recife o brega antes restrito a apresentações nas periferias da cidade, se insere na programação dos grandes clubes, muitos deles considerados de elite como o Internacional (Madalena), Gigante do Samba (Arruda), o Chevrolet Hall (Salgadinho), o Português (Graças) ou ainda de clubes médios como o Dona Carolina (Boa Viagem): “Clubes elitistas são hoje todos clubes de pagode e brega”, sentencia o jornalista José Teles*. Boates conhecidas por abrigarem as novidades do circuito de bandas da Região como o Uk PUB, hoje abrigam eventos de brega como a “Noite das Novinhas”. No Recife Antigo, outro tipo de brega, por vezes estilizado, mais ligado às raízes do gênero, anima bailes em casas noturnas com grande presença de jovens universitários (aspas do autor).

Nesse sentido, para o meu interlocutor, Rafael, “o espaço da pista do Bar Brasil

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

sempre tocou esse estilo, mas eu não via atrações tão forte na cena brega, fazendo shows na boate, que por acaso acontecem no palco principal”. Segundo ele, o palco principal da pista *New York*, reservada para o estilo *house music* com apresentações de *gogo-boys* e cantores ou interpretes do *pop music*, como Lorena Simpson e Wanessa Camargo, passou a ser ocupado por bandas como Sedutora, Michelle Melo, Mc Troia, Kelvis Duran, entre outros ícones do brega e do brega-funk pernambucano. A razão de a boate começar a investir nesse estilo musical é para atrair um público maior, pois, segundo os relatos de Victor, o espaço precisava dar uma “repaginada para não perder público”. Outro exemplo é o Santo Bar, que agora conta com as festas *Bregosão* e *Ixxfrega*, as quais contam com *deejays* que tocam os estilos *bagaceira* e *brasilidade*. Essa situação é diferente, por sua vez, da Boate MKB, local onde sempre existiu a presença do estilo brega e brega-funk, o que faz com que a boate seja conhecida como *o paraíso do brega e dos cafuçus*. Por esta razão, diz Marcelo:

Quando eu quero pegar um cafuçu, que é aquele gay que é mais carinha de heterozinho, mais descoladinho, descolado não (...) que é meio (...) é meio pedreiro, meio baixa renda, aí eu já sei que as músicas que eles gostam é o breguinha lá da MKB. Tanto pelo espaço quanto pela música que é tocada, a gente já sabe o público que vai ser atingindo, então, quando eu quero paquerar com esse tipo específico dessa tribo, aí eu já vou pra MKB. (Marcelo, Recife, outubro de 2016).

Portanto a Boate MKB, apesar de oferecer as mesmas atrações da Boate Metrôpole e do Brega Naite, não vivenciou essa adaptação musical para concorrer com as festinhas alternativas. O público que, geralmente, frequenta essa boate é diferente dos outros espaços, os quais são considerados mais elitistas. Esta particularidade permite que a MKB conquiste uma clientela mais popular. O espaço do brega sempre contou com apresentações de bandas ao vivo e é o espaço mais disputado pelos frequentadores. “Sempre gostei de ir à MKB pela diversidade musical, o brega sempre fez parte da MKB, lá não tem essa de noite dedicada ao brega, não. Lá as noites são reservadas ao brega”, ressalta Elton⁵⁶.

A *infregatividade* ou a *ixxfregação* ganha destaque no momento das interações dançantes entre os homens que fazem parte da minha pesquisa. Nesse sentido a *malicinha gostosa* presente na dança produz contágios e afetos entre os dançantes. Na definição de Lucas⁵⁷, tem-se que:

Essa interação, essa ação de se esfregar com alguém dançando é algo

pra mim que é muito comum, não só no contexto erótico, de paquera, no contexto sexual, mas em geral assim dançando. Eu acho que esse tipo de dança leva muito pra uma pegada mais sexual e não é diferente quando a gente está paquerando alguém na balada, no show, em uma festa. Esse tipo de música é muito propício pra você aproveitar, e eu acho que serve um pouco como a dança do acasalamento. O esfrega, esfrega, é algo que (...) não sei (...) que esquentava muito o pré-coito talvez, eu acho que já fiz muito, já dancei bastante com meninos que eu queria pegar e me excitei na hora e eu acho que isso é um sinal de que algo vai rolar, de que você quer algo sério...de que você quer algo com a pessoa. (...). No Brega Naite, eu estava com amigos e um amigo meu, muito próximo, a gente nunca tinha ficado e a gente estava dançando e a gente começou a dançar colado e tal e de repente a gente estava se beijando (...) geralmente esse tipo de coisa acontece com pessoas que já conheço, ou pessoas que estão inseridas no grupo onde eu conheço outras pessoas, porque eu sou meio tímido, então eu tenho um pouco de dificuldade de utilizar isso como uma técnica pra paquerar com pessoas que eu não conheço. Então, para eu olhar pra pessoa e chamar pra dançar é algo que eu tenho um pouco de dificuldade e quando a pessoa já está no grupo, ou é conhecido de alguma forma já é um pouco mais fácil de me relacionar com ela, através da dança (Lucas, Recife, outubro de 2016).

Cenas semelhantes as descritas por Lucas também foram observadas por mim durante o trabalho de campo. Para Rafael, por sua vez, a música *Estando Com Ela*, Pensando em Ti, de Kelvis Duran, apresenta um ritmo “muito contagiante e propício para a *infregatividade*”, que combinada com o momento de agitação grupal proporcionada pela “bebida, pela música envolvente, pelos boys cheirosos e por uma iluminação provocante”, por isso, ele avalia que “não teria como resistir ao momento de sedução”. Portanto, o instante da dança seria considerado um momento perfeito para a paquera e a sedução.

Nesse sentido, vale destacar o que Fontanella diz sobre a erotização na dança:

Nas suas formas, o brega pop diferem da música cafona tradicional de diversas maneiras. Em primeiro lugar, está o papel central da dança, essencialmente para ser executada por casais, em que ele se aproxima mais das modas efêmeras como a *lambada*. Para criar o efeito desejado de uma música dançante e sensual os músicos brega abusam em seus arranjos de formas provenientes de ritmos caribenhos e do forró mas utilizam batidas mais aceleradas da guitarrada, influenciados principalmente por referências do *rock* internacional. (FONTANELLA, 2005, p.23).

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

Trago abaixo três trechos dos meus diários de campo que se referem a três diferentes momentos etnográficos. Com isso, pretendo apresentar as dinâmicas produzidas pelos demais interlocutores em relação às interações dançantes classificadas por eles como *infregatividade* ou *ixxfregação*. Com o propósito de tornar esses relatos etnográficos mais completos⁵⁸.

Cena 1: Clube Metrópole

Já se passava das 23h e a pista do Bar Brasil estava lotada, enquanto isso, na pista *New York*, o dj nem tinha começado a sua apresentação. Ficamos um pouco na parte ao fundo da pista do Bar Brasil, próximos ao caixa e ao banheiro, por ser uma parte um pouco mais elevada tínhamos uma visão geral da pista. O dj tocava brega e as pessoas acompanhavam as letras, cantando junto. As músicas que tocavam no Bar Brasil transitam entre pop music, *brasilidades* e *bagaceira*. Na pista o público era bastante diversificado, tanto no recorte geracional, quanto de gênero. Os meninos compraram bebidas e começavam a dançar nos embalos da *bagaceira*. Rafael comentou que eu também deveria dançar, que dj e pesquisadora também deveria dançar. Falei que não sabia dançar juntinho, que corria o risco de pisar no pé de alguém, imediatamente ele me pegou pela cintura e foi explicando o básico da dança: “é basicamente você acochar e requebrar o quadril, um passo para lá e outro para cá”. Dancei uma música e depois Rafael pegou um conhecido para dançar. Estava tocando *Estando Com Ela, Pensando em Ti*⁵⁹, de Kelvis Duran, e Rafael dançava juntinho, encaixando suas pernas na coxa do rapaz, com os rostos colados *cheirando o cangote*, balançavam os quadris, no *gingado da malícia pernambucana*. Enquanto dançavam conversavam algo entre si ao *pé do ouvido* e lançavam pequenos sorrisos provocantes. Rafael olhava para mim e demonstrava interesse no rapaz e com um sorriso sedutor mordida os lábios e pressionava o seu corpo ao do rapaz, acochando-o. Muitas pessoas faziam o mesmo movimento, o que fazia o calor aumentar e o suor escorrer pelos rostos e corpos de alguns. O *deejay* colocou mais três músicas bregas na sequência e Rafael só parou de dançar agarradinho quando o *deejay* colocou a música *Dança do Ventre*⁶⁰ da Banda É o Tchan. O casal se desfez e imediatamente começaram a dançar fazendo as coreografias da banda. O calor aumentava e alguns rapazes tiravam a camisa, incluindo o parceiro de dança de Rafael, que tirava a camisa aos poucos enquanto dançava *requebrando o quadril*. Rafael olhou para mim e comentou baixinho: “pegava bonito, ele é muito gostoso”. Quando a música acabou o rapaz saiu para o banheiro com uma amiga. O calor estava insuportável e seguimos um pouco para parte da piscina. “preciso beber algo, ficou muito quente de uma hora pra outra” comentou Rafael, se referindo ao flerte com o seu parceiro de dança. Ao voltarmos para a pista do Bar Brasil, estava tocando o brega-funk, *Metete o Fio Dental*⁶¹, do Mc

Sheldon, Rafael reencontrou o rapaz, que dessa vez estava sem camisa, e voltaram a dançar juntos. Rafael aproveitava o ritmo para *tirar uma casquinha*, e segundos depois os dois estavam trocando beijos e *amassos* enquanto dançavam. (Diário de campo, Recife, março de 2016).

Cena 2: Brega Naite

Era noite de Brega Naite e como em todas as festas organizadas pelo coletivo Golarrolê a noite prometia bastante animação. Era quase meia noite quando cheguei com Elton e Rafael no Catamaran, no cais de Santa Rita. Os rapazes encontraram três amigas por lá, que se juntaram ao nosso grupo. A festa tinha duas modalidades de ingressos (comum R\$ 30 – R\$ 40 e open bar R\$ 80 -R\$ 100). Pagamos a modalidade open bar, apesar de não beber nada alcoólico, paguei essa modalidade para acompanhar os rapazes no espaço reservado para esse tipo de ingresso. Os rapazes vestiam bermudas jeans um pouco abaixo do joelho e camisa florida, não fugiam, portanto, da maioria que ali estava. Para animar a noite, a festa contava com djs (Allana Marques e Original Dj Copy), Banda Sedutora e Banda Espartilho. Os djs tocavam principalmente os sucessos do brega-funk pernambucano nos intervalos entre uma banda e outra (...). Já se passava das 3 da manhã, os mais tímidos já estavam se soltando após algumas doses de whisky misturadas com as cervejas que eles haviam tomado. Rafael avistou um rapaz e comentou comigo “olha que bonitinho e não para de me olhar. Acho que vou convidá-lo para dançar”. Sua amiga que também estava de olho no rapaz comentou “eu vi primeiro viado, vai pra lá”, “bicha ele é viado, não está vendo?” “Ele não para de olhar pra Rafael desde que chegamos aqui”, comentou Elton dando força ao amigo pra chegar junto. “Mas antes vou ao banheiro, conferir o look”, comentou Rafael se afastando do grupo. Quando ele voltou estava tocando Bateu a Química, ele imediatamente começa a dançar sozinho e foi se aproximando do rapaz que estava paquerando. Segundos depois estavam os dois dançavam juntos. “Não falei que ele era viado”, comentou Elton. Segundo o relato de seus amigos, ele “estava tirando uma casquinha na dança”, devido ao fato de dançarem “arroxadinhos”. Ficaram dançando juntos o resto do show, distribuindo beijos e carinhos. “Eita que a esfregação está grande aí”, comentou Elton. Na volta para casa, Rafael comentou que o rapaz era muito cheiroso e que beijava muito bem: “imagina o sexo como deve ser”, disse ele, ressaltando que havia trocado contato com o rapaz (Diário de Campo, Recife, março de 2016).

Cena 3: Boate MKB

Acompanhava Elton na Boate MKB, na ocasião ele estava mostrando a boate aos amigos que foram visitá-lo em Recife. Era

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

interesse da maioria ficar na pista do brega “afinal essa boate é famosa pelo brega, quero ficar lá um pouco”, comentou um dos rapazes. O ambiente estava lotado, não conseguíamos nem passar para o outro lado de tão apertado que estava. Eu era a única mulher do grupo, o que me rendia olhares e cantadas de homens e mulheres externos ao grupo: “Olha Chiara tem uma sapatão te encarando. Eitaaaa! Ela é bem caminhoneira, mas macho do que eu”; “acho que aquele cafuçu está te paquerando, vai que bateu a química”, comentava Rafael, lembrando da canção da Banda Sedutora. Comentei que estava muito cheio e que estava muito quente também, “aqui sempre é lotado, mas hoje como tem Banda Sedutora aí é que lota mesmo”, disse Elton. Os casais se esbarravam uns nos outros, mas isso não era motivo para desestimular a dança e impedir a formação de possíveis parcerias. Como estava muito apertado, alguns casais dançavam abraçadinhos, “o de trás encaixando o da frente”, segundo Elton, balançando o quadril para um lado e para o outro, sem necessariamente tirar o pé do chão. Rafael me chama e fala ao meu ouvido: “olha aquele casal, o da frente chega está revirando os olhos de tão gostosinho que está o xumbrego”, na hora tocava No Dia Do Seu Casamento⁶², a letra estava na boca do público, que cantava todas as músicas junto com as cantoras. Algumas pessoas próximas ao palco pediam as cantoras para tirarem *selfies*, as cantoras atendiam aos pedidos, porém algumas se atrapalhavam e esqueciam de cantar, deixando um vazio que era rapidamente preenchido pelas vozes da plateia: “se o nosso amor se acabar/ eu de você não quero nada ...”. Perguntei para Rafael se ele havia se interessado por alguém, ele imediatamente me olhou com aquele olhar de desaprovação e comentou “eu só vim aqui porque meus amigos queriam. Não tenho a pretensão de ficar com ninguém. Aqui só tem povo feio e garoto de programa”. A Boate MKB é bastante estigmatizada, principalmente pela classe média, alguns nem se aventuram a ir para a boate devido à má fama que ela possui entre o público que se considera mais elitizado. (Diário de Campo, Recife, agosto de 2016).

Apesar de extensos, estes excertos assinalam como se estabelece a relação entre música e espaços de sociabilidade nas cenas etnográficas recortadas. Nesse sentido, o recorte de classe, destacado pelos meus interlocutores, aparece ora como produtor de fronteiras, ora como diluidor de fronteiras, nunca se dando de forma estática. Para Rafael, a música *bagaceira* não é apreciada da mesma forma nesses diferentes espaços, criando assim fronteiras de classe entre os dançantes: “acho que não é a mesma forma. A música pode até ser a mesma, mas muda de espaço para espaço. Na MKB vejo como ralé, o público lá é bem barra pesada e eu não gosto, já a Metrópole é meio termo, lá é bastante diversificado e o Brega Naite é mais top”. Ainda segundo Rafael o recorte de classe é bastante significativo para entender a relação entre o brega e a *infregatividade* nesses diferentes espaços.

Mas se, por um lado, na Boate MKB o público, em sua maioria, seria classificado como *barra pesada*, devido a localização da boate e seus aspectos estruturais, tais como “malcuidada, com parede pintadas de cal e cheia de buracos na pista”, além de ser frequentada por garotos de programas - aspectos que para Rafael impossibilitaria qualquer investida na hora da sedução, tornando inapropriado a interação com membros externos ao grupo. Por outro lado, na Boate Metrópole e na festa Brega Naite, essas interações seriam estendidas para membros externos ao grupo, levando em consideração que são espaços mais valorizados. Portanto a *infregatividade*, para Rafael, seria possível apenas entre aqueles que circulam pela sua rede de amigos. Na festa *Brega Naite*, considerada uma festa “mais top” de acordo com Rafael, o contato com alguém poderia facilmente se estender para outros espaços, como a troca de contatos telefônicos e redes sociais.

Já para outro interlocutor, Danilo, a música não apresenta diferença nesses diferentes espaços: “não na minha opinião, principalmente porque ela é a única que é comum a todos daqui. Não importa o nível social das pessoas, elas vão se soltar do mesmo jeito, a *bagaceira* é a mesma”. Porém diferentemente de Rafael, que, vê a música como uma possibilidade de *aproximação na paquera* nos espaços onde ele compartilha dos mesmos estratos socioeconômicos dos demais, para Danilo, por sua vez, independente dos espaços essa aproximação não seria apropriada em uma interação externa ao seu grupo de amigos: “digo que não dançaria com um desconhecido, mas isso é pessoal. Eu não me sentiria à vontade em nenhum dos espaços para dançar com um desconhecido”.

Considerações

Neste artigo procurei discutir os sentidos erótico-dançantes da *música eletrônica dançante* denominada de *bagaceira* entre homens com práticas homoeróticas em Recife, particularmente as expressões erotizadas da *infregatividade*. Para tanto, fez-se necessário levar em consideração a musicalidade e as interações dançantes produzidas nos diferentes contextos aqui apresentados. O estilo de *música eletrônica dançante* classificado pelos interlocutores como *bagaceira* torna-se relevante para pensarmos a relação entre a música eletrônica, de influência internacional, e as diferentes ressignificações sonoras apresentadas no contexto pesquisado. Uma vez que a valorização dos elementos mais regionais proporciona uma identificação do público ouvinte com a música reproduzida,

Música bagaceira e malícia: sentidos erótico-dançantes da infregatividade entre homens com práticas homoeróticas em Recife

pois essas músicas tratam de temas que fazem parte do cotidiano dos seus ouvintes.

Neste artigo não foi meu objetivo realizar uma reconstrução conceitual dos debates e das disputas de significados que caracterizam os estudos antropológicos contemporâneos sobre o conceito de música eletrônica e nem dos respectivos usos que os antropólogos fazem desse conceito. O meu propósito foi enunciar os modos de expressão da *música eletrônica dançante* denominada pelos meus interlocutores de *bagaceira*. Também procurei refletir, nesse sentido, sobre a contribuição que a noção de *bagaceira* proposta por eles pode oferecer para pensarmos um conceito mais fluído de *música eletrônica dançante*, de modo a não me prender a uma análise puramente técnica.

Procurei destacar o modo de significação convencional que emergiu no contexto etnográfico de minha pesquisa, a partir da extensão de significados oferecidos pelos interlocutores. Ao introduzir a noção de *bagaceira* como um novo referente para o entendimento da *música eletrônica dançante* em Recife, não se trata, contudo, de sugerir uma distinção essencializada da *música eletrônica dançante* convencionalizada em outros contextos de pesquisa. Ao contrário, busquei assinalar que existe uma relação de interdependência entre estes diferentes estilos musicais. Pois um estilo musical está relacionado com outros. Em uma combinação infinita, os significados da música *bagaceira* só podem ser pensados em relação aos outros estilos musicais citados pelos meus interlocutores. Em seu contexto recifense, a música *bagaceira* produz a extensão de significados quando percebida a partir de um fluxo contínuo de invenções, uma vez que as convenções dão consistências às invenções. Por não impedir as invenções, mas incitá-las, a convencionalização também permite o compartilhamento de significados entre os agentes.

Assim, ao observar as interações erótico-dançantes entre meus interlocutores, percebi que a ambientação, o jogo de luzes e as danças particularizadas ressignificam os espaços de sociabilidade etnografados. Sendo assim, foi possível entender que um mesmo estilo musical pode ser apropriado de diferentes formas e o que muda nessa apropriação depende do espaço pelos quais essa musicalidade circula. Por fim, como procurei mostrar, os sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* - entendida a partir de seus modos de expressão e mediada pela *música eletrônica dançante bagaceira* - também incorporam a noção de *malícia*. Estas duas noções são fundamentais, pois, para que se possa entender a noção de *bagaceira* atribuída à *música eletrônica dançante*, porque ambas

tecem relações profundas entre si: uma produz mutuamente a outra. Nesta dinâmica, *infregatividade* e *malícia* também conferem sentidos eróticos às danças particularizadas.

Notas

1. Agradeço à Jainara Oliveira a leitura atenta e as provocações que foram fundamentais para construção deste artigo. Agradeço ainda às/aos pareceristas anônimas/os da Revista Equatorial os comentários, as provocações, as indicações e os elogios que foram essenciais no processo de estruturação deste artigo.
2. O presente artigo apresenta resultados da minha pesquisa de mestrado em Antropologia Social, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com financiamento da CAPES (bolsa de mestrado) e orientação da Profa. Dra. Lisabete Coradini.
3. A fim de seguir as regras da revista Equatorial, neste artigo utilizo o itálico tanto para palavras estrangeiras quanto para as palavras que serão destacadas e as aspas serão reservadas apenas para as citações de autores e dos interlocutores.
4. Os interlocutores desta pesquisa residem na cidade de Recife, PE, e têm entre 24 e 44 anos. A fim de preservar a identidade dos interlocutores, optei por utilizar nomes fictícios. Neste artigo farei apenas uma breve apresentação de cada interlocutor. Para este fim, utilizarei as notas de rodapé. Consciente da importância das biografias individuais, dos interlocutores desta pesquisa, para analisar melhor a relação estabelecida entre os interlocutores, a música eletrônica e os diferentes espaços de sociabilidade, dedico o primeiro capítulo de minha dissertação para apresentação da biografia de sete dos meus interlocutores. Nesse sentido, apresento algumas biografias individuais, com o intuito de perceber como os interlocutores dão significados às suas experiências homoeróticas. Portanto, intenciono elaborar uma perspectiva etnográfica mais ampla sobre a música, de modo que busco analisar não apenas os seus sons, mas também os sentidos que os interlocutores conferem a esse estilo musical e como a música eletrônica, em seus mais variados estilos, (re)configura os espaços de sociabilidade recortados.
5. Os termos *música eletrônica de pista* e *música eletrônica dançante* se referem àquela música eletrônica feita para dançar, as quais são usualmente encontradas nas boates, *raves* e festas. Esses termos são utilizados para fazer uma distinção entre este estilo musical e a *música eletrônica erudita* (SEVERO, 2015). Neste artigo farei uso do termo *música eletrônica dançante*, termo este utilizado por Bacal (2008) e Fontanari (2013); já Ferreira (2006) e D'Alvedo (2011) utilizam o termo música eletrônica de pista.
6. Neste artigo busco fazer uma análise da categoria êmica *bagaceira* enquanto um *estilo de música eletrônica dançante*. Diferentemente da categoria *bagaceirice* debatida por Hennig (2008, p.126) onde a “categoria bagaceirice, também polissêmica, diria respeito, em termos gerais, a todo comportamento, corporalidade, condição social ou presença nos espaços de sociabilidade considerados inadequados (ou moralmente reprováveis)”, a categoria *bagaceira* enquanto estilo de música eletrônica não está associado diretamente a algo moralmente reprovável e desaprovado pelo grupo, ao contrário, os meus interlocutores associam esse estilo musical a algo favorável no jogo de sedução.
7. É importante ressaltar que Recife foi a primeira capital do Nordeste a fazer parte do guia gay, um projeto da Guiya Editora. “No guia, o turista encontra as informações elencadas por bairro. Além dos pontos turísticos, o folder apresenta dicas culturais para os meses subsequentes. Antes do Recife, outras capitais já foram retratadas no guia, como Belo Horizonte, Brasília, Florianópolis, Rio de Janeiro e São Paulo”. Disponível em : http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/turismo/2013/08/30/interna_turismo,459442/guia-de-turismo-voltado-ao-publico-gay-comeca-a-ser-distribuido-neste-sabado.shtml. Acesso em 16 de março de 2017.
8. Victor tem 29 anos, é pernambucano, se autodenomina como “bicha e preta”. Ele é formado em

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

administração de empresas, trabalha com pesquisa de mercado e vive em uma união estável com Danilo.

9. Em minha dissertação de mestrado, em andamento, dedico um capítulo para contextualizar os espaços de sociabilidade e as interações produzidas a partir da música eletrônica nesses diferentes espaços (Boate MKB, Clube Metrôpole, Miami Pub, Santo Bar, Conchittas Bar, Sauna Termas Boa Vista, e as festinhas alternativas como Kinada Querida, Brega Naite, Boogie Night e o projeto da Terça do Vinil).
10. As festinhas alternativas surgem como novas possibilidades de diversão para além das boates e bares inseridos no mercado GLS. Na visão dos meus interlocutores, essas festas são interessantes por atrair um público bastante diversificado, pois, sem a necessidade de ser intitulada de uma festa LGBT, tais festas apresentam uma maior diversidade no recorte de gênero, sexualidade e geração.
11. Disponível em: <https://ppdiversidade.wordpress.com/2008/11/20/entrevista-maria-do-ceu/>. Acesso em 26 de julho de 2016.
12. Disponível em: <http://www.institutoboavista.org.br/sobre-o-instituto-boa-vista/>. Acesso em 26 de julho de 2016.
13. Em sua dissertação de mestrado, Luiz Henrique Souza (2016) apresenta brevemente as histórias de alguns espaços direcionados para o público LGBT na cidade de Recife, a partir das memórias e dos discursos em torno do “Mercado GLS”.
14. Disponível em: <http://boatemkb.com>. Acesso em 16 de março de 2017.
15. O coletivo Pernambuco Golarrolê é um importante nome no cenário de festas alternativas da capital Pernambucana. Em julho de 2016 o coletivo completou dez anos de trajetória, promovendo festas bastantes apreciadas pelos meus interlocutores, como as festas Brega Naite, Odara Ôdesce, Maledita, Neon Rocks, Refresh, Prainha e Putz54.
16. A Parada Liberté foi uma festa promovida pela NMproduceeventos na cidade de Recife onde se privilegiou estilos mais internacionais da música eletrônica, a exemplo do *house* e do *tribal house*. Em minha dissertação apresento uma análise detalhada desta festa e das interações produzidas pelos meus interlocutores.
17. Rafael é pernambucano, tem 33 anos, se autodenomina como branco e homossexual. Ele é formado em contabilidade e trabalha em uma empresa multinacional.
18. Marcelo tem 34 anos, se autodenomina como gay e pardo, nasceu em Natal e mora em Recife há 3 anos.
19. O termo DJ nasceu na rádio, como Disk Jockey, para descrever os locutores responsáveis pelas músicas. Na época os profissionais utilizavam discos de vinil, por isso da palavra Disk. Porém com a evolução da tecnologia e formatos, encontramos Djs que utilizam vinil, CD, MP3 ou vários outros formatos digitais de músicas (através de Pen-Drives plugados no CDJ ou direto no LapTop com programas específicos). Existem diversos tipos de DJs, variando conforme repertório, composições, público e mixagem.
20. “Gambiarra – A Festa é uma das maiores festas de música brasileira do País. Criada em São Paulo, por um grupo de atores, realiza edições semanais em várias casas noturnas da capital paulista”. Disponível em: http://www.gambiarraafesta.com.br/index.php?option=com_lyftenbloggie&view=entry&year=2016&month=02&day=21&id=1255:eu-sou-brasileira&Itemid=55. Acesso em outubro de 2016.
21. “Criada a partir do sucesso da festa itinerante “Toy”, a The Week uniu talentos do entretenimento e revolucionou o conceito da noite paulistana: uma casa que já nasceu grande onde cada noite tomava porte de grande festival. A festa Babylon, evento inaugural, tornou-se então o selo semanal da The Week, o ponto de encontro de várias tribos e estilos cuja qualidade tecnológica e sonora projetou o Brasil no cenário da noite internacional e a casa desde então foi palco para grandes nomes da música eletrônica mundial”. Disponível em: <http://www.theweek.com.br/#sobre-nos>. Acesso em outubro de 2016.
22. Carlos tem 30 anos é paulistano, deejay, classe média, se autodenomina como branco e gay. Inicialmente pretendia fazer um estudo comparativo entre Recife e São Paulo, sendo assim, me

inserir em campo nessas duas cidades (ainda enquanto aluna especial no PPGA/UFPB e pesquisadora do Guetu) e passei a acompanhar alguns dos interlocutores paulistanos nas festas voltada ao público LGBT. Ao iniciar o meu mestrado no PPGAS/UFRN, passei a frequentar com mais assiduidade os espaços voltados ao público GLS na cidade de Recife e resolvi focar minha atual pesquisa apenas nesta cidade, principalmente devido a necessidade primária em se ter um trabalho na área da antropologia nesse contexto.

23. A exemplo do seguinte remix: <https://soundcloud.com/erikmarcelolives/erik-marcelo-vmc-vs-sick-individuals-se-main-mix>.
24. A exemplo do seguinte remix: <https://soundcloud.com/lucas-canniello-uber/beijinho-no-ombro-valesca>.
25. Ver França (2012), a autora faz um importante estudo sobre a homossexualidade masculina e o consumo na cidade de São Paulo, dedicando um capítulo de seu livro para analisar as relações entre o consumo e os diferentes marcadores sociais da diferença na Boate *The Week*.
26. Ver França (2015), neste artigo a autora busca entender como é produzido o sentido de lugar na relação com a sexualidade a partir de uma observação participante realizada no *Circuit Festival*, em Barcelona, Espanha.
27. O debate sobre a música eletrônica é bem mais complexo, o qual também abriga uma discussão sobre a estética musical e as práticas composicionais específicas presentes em cada gênero, ver Cilli (2015).
28. Sobre a mixagem e os equipamentos utilizado pelos deejays, ver Tatiana Bacal (2012) e Ivan Fontanari (2013).
29. Ver Tatiana Bacal (2012), a autora faz um rico debate sobre música eletrônica, particularmente das mudanças a respeito da figura do *deejay*, que saiu de um certo anonimato nas festas para assumir a posição de *artista no cenário musical*.
30. “Estilo de música eletrônica essencialmente dançante, de ritmo acelerado e melodia monótona. Surgiu na década de 1980 e se assemelha ao estilo house. O nome “techno”, identificava todas as músicas que eram feitas exclusivamente por computador, e assim, sem fazer uso de instrumentos musicais tradicionais, imenso espectro de sons artificiais”. Disponível em: <http://musiartes.com.br/2015/11/os-principais-tipos-de-musica-eletronica/>. Acesso em: 09 de junho de 2016.
31. “É um estilo musical surgido em Chicago, nos Estados Unidos, na primeira metade da década de 1980. Possui batidas bem rápidas variando entre 118 e 135bpm, apesar de apresentar batidas mais lentas no seu surgimento. A batida 4/4 é um dos elementos mais comuns no house, que geralmente é gerado por uma caixa de ritmos ou um sampler. Diversas fontes de som são utilizadas, normalmente contínuos que se repetem eletronicamente com linhas de sequência geradas por um sintetizador”. Disponível em: <http://musiartes.com.br/2015/11/os-principais-tipos-de-musica-eletronica/>. Acesso em: 09 de junho de 2016.
32. “É um estilo de música eletrônica que se originou a partir do jungle. Surgiu na metade dos anos 90 na Inglaterra. O gênero é caracterizado por batidas rápidas, próximas a 170 BPM. Incorporou elementos de culturas musicais como o dancehall, electro, funk, Hip-Hop, house, jazz, metal, pop, reggae, rock, techno e trance”. Disponível em: <http://musiartes.com.br/2015/11/os-principais-tipos-de-musica-eletronica/>. Acesso em: 09 de junho de 2016.
33. “Uma das principais vertentes da música eletrônica, que emergiu no início da década de 1990. O gênero é caracterizado pelo tempo entre 130 e 190 bpm, com partes melódicas de sintetizador e uma forma musical progressiva durante a composição (de forma crescente ou apresentando quebras). Algumas vezes vocais também são utilizados. Estilo é derivado do house e do techno, com seus sons industriais, parecerem menos melódicos”. Disponível em: <http://musiartes.com.br/2015/11/os-principais-tipos-de-musica-eletronica/>. Acesso em: 09 de junho de 2016.
34. “É uma vertente minimalista que segue aquele ditado “less is more” (menos é mais). Este estilo também está ligado ao movimento e a arte minimalista”. Disponível em:

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

<http://musiartes.com.br/2015/11/os-principais-tipos-de-musica-eletronica/>. Acesso em: 09 de junho de 2016.

35. É um estilo de música eletrônica que valoriza a mixagem de gêneros musicais como a mpb, o samba e a bossa nova. Em Recife esse estilo de música eletrônica classificado como *brasilidades* é muito forte no projeto da Terça do Vinil, que apresenta o seguinte slogan “música brasileira imperecível e de rua”. Ouvir música em: <https://soundcloud.com/dj440/o-som-muito-incrementado-da-terca-do-vinil-vol02>. Para Fontanari (2013, p.256-7), “A 'música brasileira' que pode ser mixada é a reconhecida pública e oficialmente como símbolos da música popular brasileira no Brasil e fora dele, produzida por músicos de prestígio nacional e internacional amplamente reconhecidos como parte da história da música popular brasileira, compondo, deste modo, uma elite”. Tatiana Bacal (2012), por sua vez, utiliza-se dos termos *música eletrônica brasileira* ou *música eletrônica no Brasil* para se referir ao estilo *brasilidades*. Em sua dissertação de mestrado, a autora faz um rico debate em torno da música eletrônica no Brasil x música eletrônica brasileira, a partir do posicionamentos de seus interlocutores (djs e produtores da música eletrônica, a exemplo do DJ Dolores).
36. Estilo musical a ser analisado neste artigo. Em meu trabalho de campo, a principal diferença entre os estilos *brasilidades* e *bagaceira* estaria relacionada ao reconhecimento do primeiro enquanto algo associado ao *cult* (“acompanha um bom papo”), enquanto o segundo estilo estaria mais relacionado as interações dançantes valorizadas na sedução.
37. Tomei conhecimento deste estilo musical na festa intitulada Babalithy do Santo Bar. Para os meus interlocutores este seria um estilo que valoriza a musicalidade pernambucana. Poderia entrar aqui os estilos considerados como *brasilidades* e *bagaceira*, desde que originados de Pernambuco. Mas a priori destaco a nomenclatura deste estilo, seguindo um debate levantado por Bacal (2012) no qual o espaço onde essa música é tocada ou criada dá lugar para novas nomenclaturas. Uma experiência semelhante ao *Chicago house* que remete ao estilo de *house* tocado em Chicago “(...) ponto que influenciou o desenvolvimento da música eletrônica foi o espaço. Por combinarem trabalho, lazer e informação e estética, os espaços onde se criam e se tocam as músicas dançantes estão em constante transformações, pois vão se revestindo de diversos modos, alterando seus nomes, suas localidades e sua estética, à medida que novos modismos são criados” (Ibidem, 2012, p.63).
38. Em minha dissertação, busco analisar a relação estabelecida em campo entre o *house music*, o mercado GLS e o público LGBT.
39. Trata-se de um projeto musical criado pelo dj 440 para ocupar as ruas da cidade com “música brasileira imperecível e de rua”, ocorre todas às terças no Largo da Santa Cruz, no bairro da Boa Vista em Recife. A dinâmica da *bagaceira* presente neste projeto é diferente daquela apresentada nos outros espaços, sendo considerada pelos meus interlocutores algo mais *lounge* “A música acompanha um bom papo, nesse caso na Terça do Vinil” (Marcelo, Recife, outubro 2016). Nesta festa o destaque vai para o estilo de música eletrônica classificado como *brasilidades*, deixo essa análise para desenvolver melhor em um artigo futuro onde o estilo *brasilidades* será o foco de análise. Para conhecer um pouco mais do Projeto da Terça do Vinil, ver Voz da Rua – Terça do Vinil, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LEbU0xZvEOc&list=>.
40. Som da Rural é um projeto de Roger Renor para levar arte as ruas da cidade. “Vamos para a rua e apresento as bandas. Quem quer, declara poesias. O nosso propósito é ocupar a rua, um espaço que, normalmente, não tem mais esse tipo de função e tornou-se uma opção desaconselhável. Muita gente acredita que está protegida assistindo a um show num lugar fechado, no frontstage ou nos camarotes. É mentira! Seguro é estar na rua, com a multidão cantando e dançando. Quem oferece segurança nas ruas são as pessoas. Usamos a música como plataforma para reocupação desses espaços como cultura”. Disponível em: http://www.oimparcial.com.br/_conteudo/2015/05/impar/divirta_se/419-embaixador-de-pernambucoroger-de-renor-fala-do-cenario-cultural-brasileiro.html. Acesso em 10 de agosto de 2016.

41. Danilo nasceu em Olinda, tem 26 anos, se autodenomina como gay e pardo. Ele é professor de francês e estudante de letras da UFPE. Vive em uma união estável com Victor.
42. Sobre a fusão de diferentes gêneros musicais e criação do estilo brega-funk ver <https://www.youtube.com/watch?v=rNwGPTOTPdQ>.
43. Neste artigo não tenho a pretensão de conceituar os diferentes gêneros musicais que influenciam a construção do estilo de *música eletrônica dançante* classificado como *bagaceira*. No entanto, faço menções recorrentes ao brega porque este é o estilo musical mais usado pelos meus interlocutores para exemplificar de maneira comparada o que é a música bagaceira. Muito embora Recife se localize no Nordeste, região fortemente marcado pelo forró, é o brega que, segundo os interlocutores, predomina na cidade. A respeito dos demais gêneros citados por Alves (2014) ver Viana (1988) sobre o funk, sobre o forró eletrônico ver Marques (2015) e sobre o tecnobrega ver Costa e Chada (2013).
44. Ainda que este artigo, sucintamente, aproxime o brega pernambucano e o brega paraense, é preciso ressaltar, porém, que tanto Recife quanto Belém não podem ser reduzidas a localizações estanques, mas, sim, como localizações simbolicamente circunscritas. Nesse sentido, o brega pernambucano e o brega paraense não podem ser reduzidos a um mesmo estilo musical, ao contrário, as particularidades locais são extremamente significantes para que esses estilos sejam entendidos em suas diversas vertentes
45. O termo *infregatividade* é mais usado pelos meus interlocutores e pela festa Brega Naite, já o termo *ixxfregação* é mais usado para divulgação das festas do Santo Bar. Os dois termos possuem o mesmo sentido.
46. Maycon tem 44 anos, é executivo e se autodenomina como pardo e homossexual.
47. Felipe tem 42 anos, é administrador e se autodenomina como negro e homossexual.
48. Fábio tem 34 anos, é contador e se autodenomina como branco e homossexual.
49. Disponível em : http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/05/19/internas_viver,577049/reconhece-10-versoes-do-brega-para-hits-internacionais.shtml. Acesso em 20 de novembro de 2016.
50. Clipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=My2FRPA3Gf8>. Acesso em 20 de novembro de 2016.
51. Clipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=udZQ6aHsKbM>. Acesso em 20 de novembro de 2016.
52. Dinâmica semelhante foi explorada pela Banda Uó, Ver Gibran Teixeira (2015).
53. Nesse sentido, ressalto ainda a importância de o leitor acessar os links disponibilizados para, que, assim, também possa entender sonoramente as diferenças rítmica entre as versões.
54. Bruno Esteves é formado em teoria musical pela Fundação das Artes em São Caetano do Sul, Técnico em bateria pela ULM (Universidade Livre de Música Tom Jobim) e trabalha como produtor musical na PParalelo Produções.
55. Douglas nasceu no interior do Rio Grande do Norte, tem 37 anos se autodenomina como branco e gay. É formado em economia e mora em Recife há 5 anos.
56. Elton nasceu no interior de Pernambuco, tem 40 anos, se auto denomina como negro e gay. É formado em comunicação e tem uma empresa de comunicação.
57. Lucas é recifense, tem 24 anos, se autodenomina como negro e gay. Ele é professor de francês e estuda letras na UFPE.
58. Ressalto, no entanto, a importância de o leitor ouvir as músicas aqui mencionadas, tendo em vista que, por mais que eu descreva as cenas em detalhes, faz-se necessário apreciar sonoramente o ritmo que embala essas cenas.
59. Ouvir música, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oUCMa-5lljk>.
60. Ouvir música, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zQ_1Ozg7NsU.
61. Ouvir música, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1ZKL_nmasA4.

Música bagaceira e malícia: sentidos erótico-dançantes da infregatividade entre homens com práticas homoeróticas em Recife

62. Ouvir música, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6E5I4ypgvks>.

Referências bibliográficas

ALVES, Cristiano Nunes. **Os circuitos e as cenas da música na cidade do Recife: O lugar e a errância sonora.** Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Geografia) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014.

BACAL, Tatiana. **Música, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BRAGA, Gibran Teixeira. O gosto amargo do perfume: gênero e estilo na produção da Banda Uó. In: **Revista Equatorial**, Natal, v.2, n.3, pp. 103-134, ago/dez, 2015. Disponível em: (<http://revistaequatorial.blogspot.com.br/2010/10/edicoes.html>). Acesso em: 30 out 2016.

CHADA, Sonia; FILHO, Luiz Moraes. Cenas Imaginárias: O processo de criação musical do tecnobrega paraense. In: **Revista Estudos Amazônicos**, Pará, v.X, n.2, pp. 117 - 136, 2013. Disponível em: (http://www.ufpa.br/historia/4_Sonia_Chada_Luiz_Pardal.pdf). Acesso em: 30 out 2016.

CILLI, Thaís Lari Braga. **Música eletrônica: história e teoria.** 2015, edição Kindle.

COSTA, Antonio Maurício Dias da; GARCIA, S. M. C. . Tecnobrega: a produção da música eletrônica paraense. In: VIEIRA, L.; TOURINHO, C.; ROBATTO, L.. (Org). **Trânsito entre Fronteiras na Música.** 1ed.Belém: PPGARTES / UFPA, 2013, v. , p. 257-296.

D'ALLEVEDO, Pedro Tadeu Faria. **O circuito-cena e music de João Pessoa: dinâmicas locais de uma cultura jovem global.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, 2011.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Música eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase.** Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. **Os Djs da Perifa: Música eletrônica, trajetórias e mediações culturais em São Paulo.** Porto Alegre: Sulina, 2013.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias de Recife.** Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005).

FRANÇA. Isadora Lins. Diferencias y desigualdades en los desplazamientos: Turistas e inmigrantes gay brasileños entre São Paulo (Brasil) y Barcelona (España). **Estudios y**

Perspectivas em Turismo, vº 24, 2015, pp. 963-981.

_____. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares:** homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

HENNING, Carlos Eduardo. **As diferenças na diferença:** hierarquia e interseções de geração, gênero, classe, raça e corporalidade em bares e boates GLS de Florianópolis, SC. Dissertação (mestrado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

MARQUES, Roberto. **Cariri eletrônico:** paisagens sonoras no Nordeste. São Paulo: Intermeios, 2015.

NEVES, Tiago Tavares das. **Coração Afetado: Afetações Sonoras e uma Ética da Alegria nas Festas de Música Eletrônica.** XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, SP, 2016, p.1-15.

_____. **Batidas intensas:** Corpo e sociabilidade nas festas de música eletrônica em Natal. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2010.

SEVERO, Fabiana Stringini. **Para uma etnografia da música eletroacústica:** entre sons e máquinas em laboratórios de música. Dissertação (mestrado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SOUZA, Luiz Henrique Braúna Lopes de. **Festa no gueto?** Memórias e discursos em torno do “mercado GLS” em Recife/PE. Dissertação (mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca.** Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

Lista de sites citados

BRITO, Maíra de Deus. Embaixador de Pernambuco, Roger de Renor, fala do cenário cultural brasileiro. **O Imparcial**, Maranhão, 03 de maio de 2015. Disponível em: (http://www.oimparcial.com.br/conteudo/2015/05/impar/divirta_se/419-embaixador-de-pernambucoroger-de-renor-fala-do-cenario-cultural-brasileiro.html.) Acesso em 10 de agosto de 2016.

Boate MKB. Início, Recife. Disponível em: (<http://boatemkb.com>). Acesso em 16 de março de 2017.

Diário de Pernambuco. Guia de turismo voltado ao público gay começa a ser distribuído

Música *bagaceira* e *malícia*: sentidos erótico-dançantes da *infregatividade* entre homens com práticas homoeróticas em Recife

neste sábado. **Diário de Pernambuco**, Recife, 30 de agosto de 2013. Disponível em : (http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/turismo/2013/08/30/interna_turismo,459442/guia-de-turismo-voltado-ao-publico-gay-comeca-a-ser-distribuido-neste-sabado.shtml.) Acesso em 16 de março de 2017.

_____. Versões Bregas para ritmos nacionais. **Diário de Pernambuco**, Recife. Disponível em : (http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/05/19/internas_viver,577049/reconhece-10-versoes-do-brega-para-hits-internacionais.shtml) Acesso em 20 de novembro de 2016.

Gambiarra a festa. O que é a Gambiarra?, São Paulo, 21 de fev de 2016. Disponível em: (http://www.gambiarraafesta.com.br/index.php?option=com_lyftenbloggie&view=entry&year=2016&month=02&day=21&id=1255:eu-sou-brasileira&Itemid=55) Acesso em outubro de 2016.

Instituto Boa Vista. Sobre o instituto Boa Vista, Recife. Disponível em: (<http://www.institutoboavista.org.br/sobre-o-instituto-boa-vista/>) Acesso em 26 de julho de 2016.

Music Artes Centro de Educação Musical. Os principais tipos de música eletrônica, Santa Maria, 2016. Disponível em: (<http://musiartes.com.br/2015/11/os-principais-tipos-de-musica-eletronica/>.) Acesso em: 09 de junho de 2016.

Ponte para diversidade. Entrevista com Maria do Céu. **Ponte para diversidade**, Recife, 2009. Disponível em: (<https://ppdiversidade.wordpress.com/2008/11/20/entrevista-maria-do-ceu>.) Acesso em 26 de julho de 2016.

The Week. Sobre nós, São Paulo. Disponível em: (<http://www.theweek.com.br/#sobre-nos>) Acesso em outubro de 2016.

Lista de vídeos citados

Youtube. Shevchenko e Elloco – Braba de Milionario no programa Es – Regina Casé – Rede Globo. 01 de dez de 2013. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=rNwGPTOTPdQ>.) Acesso em outubro de 2016.

_____. Voz da Rua. Terça do Vinil, Recife, 09 de mar de 2017. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=LEbU0xZvEOc&list=>) Acesso em outubro de 2016.

_____. Miley Cyrus – Wrecking Ball. 09 de set de 2013. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=My2FRPA3Gf8>) Acesso em 20 de novembro de 2016.

_____. Banda Sedutora – Bateu a Química – Clipe Oficial 2014. 14 de dez de

2014. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=udZQ6aHsKbM>) Acesso em 20 de novembro de 2016.

_____. Estando com ela, pensando em ti (que tontos, que loucos) – Kelvis Duran. 22 de fev de 2013. Disponível em: (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oUCMa-5ljk>). Acesso em 20 de novembro de 2016.

_____. É o Tchan – a dança do ventre Ali Baba. 06 de mai de 2016. Disponível em: (https://www.youtube.com/watch?v=zQ_1Ozg7NsU) Acesso em 20 de novembro de 2016.

_____. Mete o fio dental e passa – clipe oficial – MC Sheldon – MC Boco DJ N A N D O oficial. 21 de dez de 2012. Disponível em: (https://www.youtube.com/watch?v=1ZKL_nmasA4) Acesso em 20 de novembro de 2016.

_____. Ensaio da banda Sedutora - No dia do seu casamento médium. 21 de mar de 2014. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=6E5I4yppgvs>) Acesso em 20 de novembro de 2016.

Lista de músicas citadas

Sound Cloud. Erik Marcelo & VMC VS Sick Individual – Sé (Main Mix). Disponível em: (<https://soundcloud.com/erikmarcelolives/erik-marcelo-vmc-vs-sick-individuals-se-main-mix>.) Acesso em outubro de 2016.

_____. Beijinho no ombro – Valesca (remix Carlos). Disponível em: (<https://soundcloud.com/lucas-canniello-uber/beijinho-no-ombro-valesca>) Acesso em outubro de 2016.

_____. O som muito incrementado da Terça do Vinil Vol. 02. Disponível em: (<https://soundcloud.com/dj440/o-som-muito-incrementado-da-terca-do-vinil-vol02>). Acesso em outubro de 2016.

Seção livre

**Processos de cura com ervas da terra:
saberes de uma Doutora Raiz**

Healing processes with ground
herbs: knowledge of “Doutora Raiz”

Cristina Diógenes Souza Bezerra
Mestranda em Antropologia Social -PPGAS/UFRN
cristina.dsb@gmail.com

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

Resumo: O artigo trata a partir da ideia de *sistemas locais de saber*, utilizada por Shiva (2003) e *saber local* por Geertz (2009), para abordar sobre os processos de cura com as *ervas da terra*. No qual analisa a interação entre os conhecimentos, ditos do senso comum, que não correspondem ao globalizado, mas estão espalhados. Demonstrando as capacidades desses sistemas locais de saber, Vandhana Shiva aponta para a manutenção da vida, para a potencialidade de utilizar as espécies nativas nos processos de cura. Assim sendo, percebe-se a partir dos *relatos da história vida* de Francisca, esses conhecimentos e práticas de cura. A habitante do bairro do Pium, Parnamirim/RN, reconhecida enquanto Doutora Raiz explicita a produção de saber local e a crença no conhecimento para a *eficácia terapêutica* com as *ervas que curam*. As narrativas abordam sobre *experiência da doença* crônica, artrite reumatóide, na qual gerou uma *ruptura biográfica*, dentre outros *eventos-críticos* apontados por Veena Das (1995). Considerando que as narrativas ocorrem de maneira descontínua, somos remetidos nessa etnografia à uma análise o próprio processo de construção da identidade de Doutora Raiz. Com efeito, as narrativas nos levam à *histórias de família* que, como explicou Pina Cabral (2005), com experiências multifacetadas preenchidas de expressões emotivas explicitam práticas cotidianas que transcendem histórias de família individuais. E nesse caso, são histórias permeadas pelas *práticas de cuidado em saúde* nas experiências da doença, pelo saber, intenção e eficácia terapêutica com as *ervas da terra*.

Palavras-Chave: Saber Local; Ervas da Terra; Experiência da Doença; Eficácia Terapêutica.

Abstract: The article deals with the idea of *local systems of knowledge*, used by Shiva (2003) and *local knowledge* by Geertz (2009), to discuss the healing processes with the *ground herbs*. In which analyzes the interaction between knowledge, sayings of common sense, which does not correspond to the globalized, but are broadcasted. Demonstrating the capabilities of these local systems of knowledge, Vandhana Shiva points to the maintenance of life, to the potentiality of using native species in healing processes. Therefore, one can perceive from the *narratives of Francisca's life history*, these knowledge and practices of healing. The resident of the neighborhood of Pium, Parnamirim/RN, recognized as Doctor Raiz explains the production of local knowledge and the belief in the knowledge for *therapeutic efficacy* with *herbs that cure*. The narratives address the *experience* of the chronic *illness*, rheumatoid arthritis, which generated a *biographical disruption*, among other *critical events* aim by Veena Das (1995). Considering that the narratives occurred in a discontinuous way, we are referred in this ethnography from an analysis about the process of identity construction of "Doutora Raiz". In fact, the narratives lead us to the family story, as explained by Pina Cabral (2005), with multifaceted experiences filled with emotive expressions that explain everyday practices that transcend individual family histories. And in this case, are stories permeated by the *practices of health care* in the illness experience, by the knowledge, intention and therapeutic efficacy with the *ground herbs*.

Keywords: Local Knowledge; Ground Herbs; Illness Experience; Therapeutic Efficacy

“O primeiro plano da violência desencadeada contra os sistemas locais de saber é não considerá-lo um saber. A invisibilidade é a primeira razão pela qual os sistemas locais entram em colapso, antes de serem testados e comprovados pelo confronto com o saber dominante do Ocidente.”
(Vandana Shiva, *Monoculturas da Mente*, 2003)

Os sistemas locais de saber podem ser invisibilizados pelo saber dominante, *científico*, inclusive nas pesquisas acadêmicas, por não serem percebidos enquanto um saber. Entretanto, em *Monoculturas da Mente*, Vandana Shiva (2003) revela que esse saber que se propõe globalizado é também advindo de um local com classe e gênero específico. Assim, ela aponta para as capacidades desses sistemas locais de saber, desde a manutenção da vida, à também de reconhecer as potencialidades das espécies nativas e utilizá-las nos processos de cura com maestria. Valorizando a variedade vegetal como uma riqueza na qual não há a concepção de ervas daninhas, de *mato*. Elas não atrapalham a produtividade, elas são vistas como *ervas da terra* que constituem *uma farmácia em cada esquina*, e também interagem com o avanço da biotecnologia, do saber científico nas matas e nos corpos.

Este artigo sintetiza aspectos desenvolvidos no trabalho monográfico *Saber local e práticas terapêuticas da Doutora Raiz: uma pesquisa antropológica sobre medicina popular e crença* (BEZERRA, 2016)¹, no qual a partir da trajetória de vida e das narrativas de Francisca foi abordada a relação do conhecimento *científico* e *popular*, a experiência da doença (LANGDON, 2014) com a importância da *fé* e do *acreditar* para a eficácia terapêutica (TAVARES; BASSI, 2012).

Francisca hoje é reconhecida no bairro que habita, Pium município de Parnamirim/RN, como *mulher das ervas* ou Doutora Raiz, pela sua sapiência com as *ervas que curam* e pela capacidade de transformá-los em remédios naturais.

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

Foto 01: Descida que dá acesso ao Rio Pium, local que faz parte das narrativas da interlocutora e divide os municípios de Pium e Nísia Floresta. Arcevo Pessoal. Maio de 2016.

É na busca dos sistemas de saberes locais para a manutenção da vida que esse artigo se desenvolve. A saber, o termo utilizado acima *ervas da terra*, se expressa enquanto uma categoria nativa, da interlocutora, um saber local (GEERTZ, 2009) associado às *ervas que curam* que exprimindo a percepção de *uma farmácia em cada esquina*, faz referência aos livros que consulta, por exemplo, O poder de cura do limão (TRUCOM, 2014). Para compreender os fatores que constituem tal realidade social trataremos aqui alguns de seus *relatos de vida* (ALBERTI, 2004):

F: Eu nasci em Bento Fernandes. Sertão lá. É aí em João Câmara, na baixa verde, que era baixa verde hoje é Riachuelo. Eu nasci e me criei lá.

C: Seus pais trabalhavam na agricultura?

F: Meus pais trabalharam e me criaram na agricultura. Depois de 8 anos, 12 anos, 13 anos eu trabalhava na agricultura, tanto é que não estudei por que trabalhei na agricultura. 8 anos de idade era nos partidos de algodão, apanhando algodão no quilo pra vender depois na semana, era socando dentro do saco. (...) A gente era entrando no saco e socando pra caber mais algodão. Menina, era eu e minha irmã, a gente ia pro roçado tão cedo. Pra apanhar o algodão serenado que pesa muito, de manhãzinha a gente saía colhendo as lâ. “O que vocês fazem nesse algodão? Bota pedra é?” Toda vida eu dei valor a essa coisa da agricultura, por que é a coisa que você ver, plantar, colher, é muito bom, sabia? Não tem agrotóxico, come coisas natural, do colhido do roçado.

(F., entrevista, 18/09/2015, Parnamirim)

Por esse relato percebemos que Francisca cresceu no meio rural em contato com o cultivo das plantas, trazendo conhecimento e experiências sobre o *natural*, a partir de um saber local imerso na prática cotidiana.



Foto 02: Francisca no quintal de casa descrevendo as potencialidades da amora. Acervo Pessoal. Outubro de 2015.

Isto nos atenta para o que Bourdieu (1986) aborda e Pina Cabral e Lima (2005) elaboram ao estudarmos as trajetórias de vida e histórias de família, no que concerne ao fato de que *produzir* uma história de vida enquanto algo coerente é uma ilusão, pois o real é descontínuo, logo as narrativas elaboradas são situacionais. A análise que encontrada o decorrer deste artigo leva em consideração que a atividade científica é uma atividade social, no qual os elos humanos estão envolvidos no processo de criação científica, de tal forma que as histórias reveladas teriam outro aspecto a depender do modo como foi estabelecida a relação intersubjetiva entre a pesquisadora e a interlocutora.

Como apontou Pina Cabral (2005) na etnografia de uma trajetória de vida, somos perpassados pela história de família, e não encontramos apenas um relato de fatos, mas experiências vividas e multifacetadas, permeadas por expressões emotivas que revelam modos de relacionamento e interpretação do mundo e que dão forma às práticas cotidianas dos sujeitos e transcendem amplamente as histórias de família individuais.

Essa possibilidade de encontrar nas narrativas uma multiplicidade de experiências permite refletir sobre a interação dos sistemas de saberes. Geertz (2009) auxilia na discussão de como estudos antropológicos lidam com o conhecimento das realidades que se debruçam, e nos faz perceber que a questão da pesquisa não é encontrar a forma elementar da ciência nos *mais simples*, mas “de saber até que ponto, nesses vários lugares, os aspectos da cultura foram sistematizados, ou seja até que ponto eles têm subúrbios” (GEERTZ, 2009, p.30). Assim ele faz notar a dimensão da cultura, que não é plausível nas pesquisas científicas e nem percebida como sistemática: o *sensu comum*. Por conseguinte, exalta características inerentes ao pensamento que resulta do senso comum, expondo que a sabedoria coloquial tem critérios de inteligência, discernimento, reflexão prévia, e isso faz com que se trate dos problemas cotidianos com *alguma eficácia*. O autor nos revela que os argumentos do senso comum, não baseiam-se em coisa alguma, somente na vida como um todo, e assim evidencia a sistemática do pensamento, da tomada de decisões, das conclusões, colocando a percepção do bom senso como a interpretação de uma realidade imediata. Pois tal como a pintura, a epistemologia também é construída historicamente, forjando então, como apontou Geertz (2009), um sujeito com padrões de juízo definidos também historicamente.

É nessa valorização da sabedoria, do discernimento, da reflexão prévia, do *tornar visível* (KLEE, 1961 apud INGOLD, 2015) que reconheci em Francisca uma pesquisadora, agente terapêutica da comunidade do Pium e arredores, que a partir da experiência cotidiana, daquilo *que não foi ensinado*, mas foi experienciado, facilita processos de cura por meio da crença e do conhecimento, tratando problemas de saúde com uma eficácia terapêutica reconhecida no bairro e fora dele.

O modo que ela aprendeu foi pela observação, pesquisa e pela prática, nos remetendo ao conceito de *habitus*, em Bourdieu (2004) e lembrando a discussão que Lévi-Strauss suscita, em seu artigo *A ciência do concreto*, que mostra como as pessoas, devido ao enorme interesse e a atenção apaixonada, desenvolveram um extenso repertório etnobotânico e sistematizaram um saber não só pela necessidade de utilização, mas também pela necessidade de classificação do meio biológico (LÉVI-STRAUSS, 1976). Na experiência de vida narrada por Francisca ao longo da sua infância as doenças que apareceram foram curadas por sua mãe e avó preparando remédios com a variedade botânica local, inclusive com algumas espécies que até hoje são

desconhecidas para Francisca. Tratam-se, então, de saberes repassados de maneira geracional, embora haja também informações não transmitidas, principalmente aos doentes em relação ao que havia dentro dos chás.

Tratamos aqui de um estilo de vida, de uma moral, de processos de cura de uma especialista terapêutica que, assim como Muchona, desde que nos conhecemos responde “pronta e longamente, com o brilho do entusiasmo verdadeiro” (TURNER, 2005, p. 180). Brilho esse registrado nas entrevistas realizadas na cozinha de sua casa, tal como aconteceu no dia 18 de setembro de 2015:

C: A dúvida que eu tenho é tipo assim, o que a senhora conseguiu aprender com sua mãe. Que é que ela lhe passou, entendeu? Se ela fazia as coisas sozinha do jeito que a senhora faz?

F: Não, assim, isso aí já vem da minha avó. A minha mãe já trouxe isso pra gente, já passou por a gente, já criou nessa sabedoria. De plantas, de remédios, se você tava doente, corria ali no mato procurava uma planta. Que foi? Isso assim é bom pra isso, isso e isso. E ela corria atrás daqueles remédios, daquelas ervas. E a gente não tinha farmácia por perto, não tinha médico e a gente se cuidou dessas coisa de planta. Pra você ver, ela teve onze filhos, só teve um na maternidade, que ficou enlaçado não nasceu. Tudo era em casa, a parteira vinha, acompanhava, e a gente foi criando naquela coisa, e criando aquela vida de coisas natural. Então eu gravei!

C: Então, quando ela ia no mato a senhora ia com ela?

F: Então eu gravei as plantas, isso daqui é chá disso assim assim, que é bom pra isso e isso. Aí eu fui gravando as plantas, aí depois que a gente cresceu que foi se acostumando, a coisa era difícil na mesma coisa, que tudo de remédio, eu não tinha remédio, não tinha dinheiro pra comprar, apelava pro chá, pras plantas, hortelã, mastruz com leite, essas coisas, tamarina.

C: Mastruz com leite dá força é?

F: Não, mastruz com leite protege os brônquios, o pulmão e você tá com gripe muito forte, cansada, pegada, colada no intestino, com começo de pneumonia você vai fazer mastruz com leite, a criança toma ou o adulto, ele já vai largado. O remédio e tomar um banho logo cedo, nós fomos criado assim, no interior, tomar remédio pra gripe, vamos tomar banho logo cedo, todo mundo ia pro rio, tomava o remédio e tomava banho no rio logo cedo”. (F., entrevista, 18/09/2015, Parnamirim).

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

Foto 03: Francisca em um terreno localizado atrás da sua casa, à procura de uma planta chamada mussambê. Acervo Pessoal. Maio de 2016.



Foto 04: Mussambê (*Cleome hassleriana*), planta utilizada para ferimentos, bronquite. Acervo Pessoal. Maio de 2016.

Esse relato mostra o conjunto de relações que embasam esta prática terapêutica, uma sabedoria que passa pelas gerações, com “técnicas que supõem séculos de observação ativa e metódica” que, para sua elaboração, exigem “uma atitude de espírito verdadeiramente científica, uma curiosidade assídua e sempre desperta, uma vontade de conhecer pelo prazer de conhecer” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 30). Além do conhecimento elaborado a partir da vivência com mãe e avó nas

experiências da doença e processos de cura, ela recorre aos livros científicos e se reporta a esse prazer de conhecer, fato que será desenvolvido no decorrer do artigo.



Foto 05: Saída da mata atrás da sua casa, margeada por plantas de pião roxo, bucha. Acervo Pessoal. Maio de 2016.

Em suas narrativas é notória a presença da mulher como eixo central da transmissão desse saber, reforçando a presença das *cuidadoras, as mães, esposas e irmãs* (NÓBREGA, 2011; SCOTT; QUADROS, 2009) no terreno do popular, que nesse caso habita o meio rural, integralmente “natural”, que permite desenvolver práticas terapêuticas a partir das *ervas da terra* por meio de inalações, pomadas e alimentos e que se mantém longe da prática médico-hospitalar por fatores socioeconômicos, pela falta de acesso a farmácias ou atendimento médico. Ao longo de sua trajetória ela se deparou com a inexistência ou ineficiência da prática médica alopática e as dificuldades de ir ao hospital, e em diversos momentos da sua vida Francisca preferiu ou precisou realizar os tratamentos em casa.

Há um caso marcante, contado de modo recorrente, que é o adoecimento do filho mais novo, Rodrigo, que aos 7 meses teve pneumonia, ficou internado no hospital um mês e a médica recomendou tirá-lo de lá pois corria o risco dele piorar pelo contato com as outras crianças no ambiente hospitalar. E nessa ocasião uma senhora que estava no corredor escutou a conversa e aconselhou Francisca a fazer um lambedor de tamarindo com beterraba e cenoura, e ela assim agiu.

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

Essa situação a fez recorrer e aprender modos tradicionais de cura pelo uso de plantas, passando a produzir o lambedor, inserindo alimentos específicos, e utilizando os banhos de rio que aprendeu na infância, precedidos pelo mastruz com leite, ela se apropriou de práticas terapêuticas e inseriu no seu cotidiano. Atrelado a essa situação, há um caso também muitas vezes narrado, ocorrido quando ela chegou ao bairro, que considero o início do processo de reconhecimento pelas pessoas do Pium. Como Rodrigo teve pneumonia concomitante ao fim da construção da casa, ela cuidou dele lá, e começou a fazer a receita de lambedores nessa época. A casa onde mora é muito próxima ao rio onde décadas atrás a quantidade de roças familiares ribeirinhas era maior, e as doenças decorrentes do trabalho nesse ambiente também:

F: Seu (nome não compreensível) marido de Dona Emira, pai de Daniel. Eu queria muito bem a eles dois, e eu comecei a fazer esses remédios pra ele, esse lambedor.

C: Ele tinha o que mesmo?

F: Tinha aquela tosse bem forte, tipo uma bronquite. Só a vida do paú aqui, ele trabalhava no paú, esse movimento de água direto, de terra molhada direto. Eu fazia os lambedor e ele dizia “ô lambedor bom danado, faça outro lambedor daquele pra mim”. Aí eu comecei já a fazer as coisas assim, só que eu não vendia, eu dava por amizade tal e o meu filho de pequeninho quando eu pra morar aqui, que tem 27 anos hoje. Com idade de sete meses ele teve uma pneumonia, eu morava em Natal e me passei pra cá, ele tava internado. Sabe com o que eu curei a pneumonia desse menino? Com lambedor de tamarindo. (F., entrevista, 08/08/2015, Parnamirim).

Durante esses 27 anos que se mudou para o local, ela foi conhecendo as pessoas, desenvolvendo seu saber-fazer (DE CERTEAU, 1994) aprendendo novas combinações e preparos, assim como foi recebendo desafios dos conhecidos que ganhavam os preparos, para as diferentes enfermidades que apareciam. Em suas narrativas traz diversas experiências de doenças (LANGDON, 2014), que ocorreram tanto consigo, quanto com quem está a sua volta, enquanto agente facilitadora dos processos de cura presente nos itinerários terapêuticos (LOYOLA, 1984) dos que a rodeiam.

Nos levando a pensar sobre a concepção de doença nas camadas populares na realidade contemporânea brasileira fomos remetidos ao trabalho *Saúde e gênero no bairro do Ibura* de Parry Scott e Marion T. Quadros (2009) que mostra que:

As doenças citadas pela população são evidências dos problemas de

saneamento (doenças de pele e verminoses), com o ambiente e o aparelho respiratório (cansaço e asma), ou aquelas associadas às dificuldades de convivência social diária e ao stress (dores de cabeça e doenças de nervos). São problemas recorrentes para os quais pode haver soluções imediatas, mesmo que paliativas e temporárias, através da intervenção e ação de familiares (normalmente seguindo orientações médicas que já fazem parte de um acervo de conhecimentos da população).(SCOTT; QUADROS, 2009, p.59).

Entretanto não há uma única significação da doença, médicos e pacientes têm diferentes premissas, elas contêm múltiplas compreensões, que podem estar envolvidos no que Duarte (1986) chamou de *problemas físico-morais*, gerando diferentes perspectivas em relação ao tratamento (HELMAN, 1994). E o que Langdon (2014) traz quando aborda a experiência da doença é que a primeira avaliação é a familiar, é em casa que há o primeiro diagnóstico, para depois procurar um especialista terapêutico, que pode ser o médico, uma benzedeira, uma erveira, um farmacêutico ou mesmo uma outra pessoa que já passou por aquela determinada doença que foi percebida entre os parentes. Mas em geral se age com base nos preceitos da medicina oficial segundo o trabalho de Scott e Quadros (2009), e como pode ser visto quando Francisca diz que ao não saber de algo recorre aos livros de medicina alternativa que tem, como o Medicina de A a Z, Spethmann (2003), ou quando deixa claro que prefere que a pessoa já chegue a ela com o diagnóstico do médico, para ela apenas indicar o tratamento, como tratemos adiante.

É na interação entre a legitimidade das práticas médicas e populares, entre o saber local e o científico que podemos perceber a reação dela nos *eventos-críticos* (DAS, 1995) com os quais se deparou. Momento em que levou em consideração o conhecimento que já tinha gravado na memória de infância, os que as pessoas ao redor compartilhavam e as informações que pesquisou e aprendeu lendo *livros de médico*, de medicina alternativa e demais materiais sobre saúde que tinha acesso, remetendo à concepção de Barth (2000, p. 128-129) na qual os: “Eventos são o resultado do jogo entre a causalidade material e a interação social”. De modo que traremos aqui o relato de vida de Francisca abordando a experiência dela em uma doença crônica, a Artrite Reumatóide:

C: Eu vi que esse problema de ossos dá mais em mulher. E quando foi que a senhora começou a sentir essa dor nos ossos?
F: Eu comecei a sentir depois de uma queda que eu levei em 1982. Afetou bacia, fêmur e quadril. Começou a gravidade daí, nessa época eu morava numa granja, num tinha médico certo, num tinha tempo pra correr atrás e foi se agravando cada dia pior, quando foi agora, de

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

2001 eu comecei a trabalhar foi que eu comecei a sentir a situação complicando, eu caminhava daqui pra Pirangi a pés. Uma baixa estação todinha, por que não tinha transporte, e a bixiga dos... não deixava a gente bater o cartão além do horário. E a gente tinha que ir caminhando pra num chegar atrasada, e num tinha transporte nessa época. Aí foi quando eu comecei as coisas foi se agravando, e sempre trabalho. E qual é a máquina que trabalha direto e num estraga uma peça? E a gente, e a peça que a gente estraga faz o que? Aí foi quando eu saí, passei o tempo, operei o pé, que foi a seqüela de uma cirurgia.

C: No acidente?

F: Foi do acidente que eu sofri, tive só a torsão do pé. Não quebrou, não fraturou, foi só torsão. Foi se agravando mas foi um cisto entre o dedão e o outro. E esse dedo foi estufado assim pra fora. Ainda hoje é torto, tá vendo? Isso aqui foi feito uma cirurgia daqui aqui. E foi botado um pino pra poder emendar esse osso que foi descolado pra poder tirar o cisto. Ai isso é tudo dormente, eu não sito nadinha. E fui caminhando e sempre trabalhando. Que eu nunca tive repouso.

(...)

F: [Até 2009] Eu trabalhava de babá e de doméstica, e a noite cuidava da menina. Ainda passei três anos, saí pra fazer tratamento, não aguentei mais continuar.

C: A senhora fez tratamento de que?

F: Problema de ossos. Em 2013 deu degenerativo meu problema de ossos, tenho três ressonâncias. Mas graças a deus quando eu comecei, **acordei pra vida e vi que remédio natural vale melhor do que remédio de médico** eu resolvi a me tratar como Deus quer e como consente. Mas se eu tivesse naquele tempo como eu tava, em 2010 eu já tava aleijada, já tinha atrofiado. Num conseguia tirar uma blusa, tinha que alguém ajudar, os braços não ajudava a subir. Num tirava o sutiã. (F., entrevista, 23/12/2015, Parnamirim).

Essa série de eventos-críticos narrados geraram uma ruptura biográfica (BURY, 1982), nesse momento em que ela estava numa crise de Artrite Reumatóide não aguentou mais continuar exercendo tais trabalhos braçais e precisou parar. Em outras entrevistas detalha que em 2010 estava com muitas dores e não conseguia trabalhar, na época estava como empregada doméstica e babá na casa de um tenente da base aérea, que pediu que ela se afastasse pois percebeu que não tinha mais condições de executar as tarefas. Nesse ano, ela conseguiu o auxílio-doença pelo INSS, mas no fim do ano ele foi acabou. Em 2011, sua irmã estava doente de câncer de mama, ela se dedicou a essa cuidado e a irmã ajudava a mantê-la durante esse período, mas, em 2013, ela faleceu. Durante esse tempo Francisca procurava uma fonte de renda, de tal forma que trabalhou cozinhando caranguejo para vender junto ao seu filho que até hoje vende frango assado. Todavia, ainda assim, ela não conseguia se manter economicamente. No fim de 2012, houve um curso de sabonetes que ela não pôde fazer por estar cuidando da irmã, mas uma amiga que fez o curso três meses depois, lhe entregou o livro com as

instruções para produção, disse para ela comprar o material e passou uma tarde ensinando a preparar. Nos três meses seguintes, ela foi se preparando para iniciar a produção, comprando o material com o dinheiro que rendia da venda de caranguejos. Em meados de 2013 ela começou a produzir os sabonetes artesanais, mudando apenas uma coisa da instrução que recebeu. No livro ensinava a fazer com essências, mas uma pessoa do Clube de Mães deu a dica de fazer com a infusão de quinze dias das plantas medicinais no álcool. Desde então, ela vem produzindo os sabonetes para vender.



Foto 06: *Ervas da terra* em infusão no álcool para a preparação dos sabonetes. Da esquerda para a direita xanana, babosa e neem. Acervo pessoal. Maio de 2016.



Foto 07: sabonetes artesanais ainda na fôrma: Acervo pessoal. Abril de 2016.

Foi a partir da venda dos sabonetes que ela resolveu comercializar os lambedores e garrafadas. E na situação em que se viu doente buscando o tratamento, ela diz, “acordei pra vida e vi que remédio natural vale melhor do que remédio de médico” se remetendo à descoberta dos efeitos colaterais da alopatia no organismo, tal como a cirrose medicamentosa que afeta o fígado, ou mesmo a gastrite que pode desenvolver no estômago devido ao contato da mucosa com o *remédio de médico*. Isso levou a que ela percebesse que aquilo que é visto como *natural* não agride tanto ao corpo, fazendo-a aguentar a ingestão de remédios algumas vezes desagradáveis ao gosto. No relato abaixo compreendemos qual o tratamento ela desenvolveu:

C: O que foi que a senhora tomou?

F: Quando eu comecei, ele me deu esse livro em 2011, quando eu comecei a ver como é que a coisa funcionava o que era capaz, o que causava aquele problema, aí eu comecei com os remédios. É sucupira, aroeira, pau ferro ele é rico em cura de coluna, inflamação na coluna. Tomei muito o coisa para bucite. Tomei muito aquela bicha grande, como é que chama? Coité, passei mais de ano tomando coité.

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

C: Em garrafada ou em chá?

F: Isso é, só toma quem tem coragem. Que é um remédio tão ruim, tão ruim que eu nunca encontrei um pior do que aquele. É cozinhado sem água, só o legume dentro dele verde, tira e bora pra cozinhar em fogo baixo e ele solta aquela água, tipo feijão preto, aquela gororoba que você coa e bota na geladeira pra ficar tomando todo dia, 5ml, duas vezes. Mas tinha que tapar o nariz e já tinha um negócio na mesa pra tomar por que não suportava o gosto. É ruim, mas eu tomei um ano e resolveu. (F., entrevista, 23/12/2015, Parnamirim).



Foto 08: Garrafadas em processo de preparo para venda com as *ervas secas*, no vinho branco e na jurubeba. Acervo pessoal. Maio de 2016.



Foto 09: Preparados da Doutora Raiz para consumo próprio. Acervo Pessoal. Maio de 2016.

No conhecimento comum, o amargo já é atrelado ao sabor do preparado medicinal, como um chá de boldo, mas a peculiaridade dessa receita que ela tomou durante um ano é seu forte odor, segundo seu próprio filho, “se botasse merda pra cozinhar fedia menos”. Com esse exemplo, entendemos como essa medicina popular se distancia da assepsia da medicina científica, que produz remédios dentro de uma concepção de higiene (DOUGLAS, 1976) e que ao delimitar o que é puro e impuro, também determina regras sociais de convivência, cuidado e percepção do próprio corpo.

F: Meu problema é degenerativo na minha ressonância, eu tenho três ressonâncias. “Dr. Fernandes o que danado é degenerativo?” Eu gosto de perguntar pra conhecer, saber a história e o que eu sinto também. “Dona Francisca, degenerativo” ele é bem calmo sabe? “É um problema que não tem solução, a solução é se agravar a cada dia, vai ter que estar aqui todo mês olhando pra mim e acompanhando sua medicação” “Dr. Fernandes, Deus é o maior”. E fui-me embora. Só vou pra ele quando eu ia precisar de um atestado pra perícia, pra ir pro médico, pra renovação de alguma coisa. Ai comecei a fazer fisioterapia, faça 10 assim, 10 pra fora, magoou foi mais minha filha, não tive condições de continuar. Tinha dia que eu saía de lá pior do

que chegava.

C E no outro dia num tava melhor?

F: Na continuação do tempo ficava pior, eu digo, “Vou mais não”. O pior é que eu tomo meus remédios, tomo as garrafadas que eu faço. Mas esse problema quando vem ele num fica bom não. Alivia as dores. Mas num fica bom não. Quem tem problemas de ossos não fica bom não. (F., entrevista, 23/12/2015, Parnamirim).

A interação com o saber médico que existe na vivência de Francisca ocorre na busca pela compreensão da doença e na medida em que ela precisa obter direitos, ou exames, mas a credibilidade dada por ela às práticas alopáticas é pouca. Ela disse que não recorreu aos remédios que o médico passou, e produz diversas combinações de plantas para auxiliar no tratamento, ou pelo menos para apaziguar os sintomas da enfermidade. De modo que ela coloca em xeque a legitimidade desse saber que se propõe universal:

O rótulo de “científico” atribui uma espécie de sacralidade ou imunidade social ao sistema ocidental. Ao se elevar acima da sociedade e de outros sistemas de saber e simultaneamente excluir outros sistemas de saber da esfera do saber fidedigno e sistemático, o sistema dominante cria seu monopólio exclusivo. Paradoxalmente, os sistemas de saber considerados mais abertos é que estão, na realidade, fechados ao exame e à avaliação. A ciência ocidental moderna não deve ser avaliada, deve ser simplesmente aceita.

(...)

Desse modo, o saber científico dominante cria uma monocultura mental ao fazer desaparecer o espaço das alternativas locais, de forma muito semelhante às monoculturas de variedades de plantas importadas, que leva à substituição e destruição da diversidade local (SHIVA, 2003, p. 24-25).

Nessa reflexão sobre as interseções entre o conhecimento *científico* e *popular* que existem na prática da Doutora Raiz, traremos outros casos e experiências que evidenciam como se dá essa interação:

F: Nunca mais tomei remédio de pressão, meu pai faleceu, uma coisa que eu me admirei, que pedi muito a Deus eu não assisti o velório da minha mãe, da minha irmã que faleceu, da minha tia, chega minha pressão me bota pro hospital, eu num vejo mais sepultamento de ninguém da família, eu num suporto a pressão. E esse de papai não, eu soube de noite, tive só uma reação na hora que soube a notícia, travou as pernas, o treme treme. O menino “Já tomou seu remédio hoje mãe?” era me preparando pra notícia. Falei “Não, vou tomar agora” Botei logo uma chaleira no fogo, capim santo, amora e camomila, fiz uma garrafa de chá, passei a noite todinha sem dormir, passei a noite todinha tomando chá, fiz uma garrafa quente e outra gelada. Levei pra lá “Menina, o que é isso?” “É chá gelado e chá quente, mas é do mesmo chá” “ai que chá bom, que chá gostoso é

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

esse?” digo é “camomila e amora é tranquilizante” Todo mundo tranquilo, eu num senti uma dor de cabeça. Acredita? E eu digo a todo mundo, “olhe como as coisas movimenta diferente” Por que eu não tinha como, me dava uma tremedeira, uma coisa ruim, uma coisa tomando meu fôlego, eu morrendo se acabando, corria me dava amansa leão no hospital, diazepam, saia doida, lerda, num sabia nem o que tava fazendo, pra vir pra casa. Agora através dos meus chás, tá ali o remédio, eu não tomei o remédio que o médico passou. Minhas garrafadas, meus sucos, dentro de casa eu não paro de tomar. (F., entrevista, 12/05/2016, Parnamirim)

Esse trecho de entrevista nos remete à essa ligação com a medicina oficial, a tensão e a coexistência com os saberes populares. Devido à pressão alta seguida de dores de cabeça, ela ia para o hospital onde eram prescritos remédios que têm um efeito colateral muito forte, tal como o diazepam. A sensação posterior não era vista como de bem-estar. Então, a partir da sua experiência da doença, ela resolve não recorrer ao tratamento biomédico, mas opta pelo uso de chás, que são uma mistura de variedades vegetais que têm a mesma propriedade medicinal, a de *acalmar*. À medida em que os utilizou em si mesma, passou também a recomendá-los para pessoas com quem se relaciona, em ambientes sociais e até rituais, por exemplo velórios, nos levando ao que Turner (2005) aponta quando coloca que aqueles que já passaram por determinada doença se tornam uma referência e até mesmo especialistas terapêuticos, e numa análise mais contemporânea podemos pensar sobre como o ativismo no campo do cuidado em saúde que possibilita a formação de um doente profissional (EPSTEIN, 2007) que pode rejeitar, indagar ou corroborar com as concepções praticadas na medicina científica. Ela já contou mais de uma experiência de levar os chás aos funerais e as pessoas que consumiram mudarem de atitude, melhorando consideravelmente a partir do consumo do chá, que é tão aceito socialmente que não há receio para tomá-lo.

Portanto nessa interação com a medicina científica, é notória uma legitimidade concomitante à uma desconfiança, presente nas narrativas dela. Essa relação mostra que o alcance do discurso médico-científico está atrelado ao acesso, mas tem a capacidade, em certa medida, de transcendê-lo. De tal forma que tais valores e discursos podem ser incorporados mesmo que não haja contato constante com a prática médica oficial. Mas muitas vezes essa a prática médica também passa por uma avaliação na qual seu conhecimento e prática são postos em cheque, baseando-se principalmente em critérios como: amabilidade do profissional de saúde, explicação detalhada sobre a doença, prescrição de exames e eficácia do tratamento.

F: Tem uma muda de anador, tem pé de menta aí, a muda de malva rosa tá linda as malvas, foi o que me levantou, quando eu cheguei fiz um chá de sabugueiro malva rosa e... Qual foi a outra coisa, meu deus? Mirra e Colônia, fiz um chá bomba, tomei dois dipirona e me deitei. Suei igual a porta de geladeira. Tem remédio melhor do que os meus? Eu vou pro hospital ver o que? Olhar pras caras dos médicos de joelho que num olha nem pra gente, meu neto foi lá comigo, de madrugada, com febre, 40 graus, tomou um banho aqui chegou lá com 38. Ele pegou um germe, coçava coçava chega sangrava. A médica passou um remédio pra alergia, “Rodrigo isso não é alergia” “Tá bom, a senhora quer saber mais do que o médico” Agora deu. Ele chegou aqui eu botei gelo, ele chega pedia mais, ele passou dormiu aqui, quando acordou chega a pele tava calminha. Passando pomada não resolvia de nada. Foi pro Antônio Prudente, chegou com 40,5 graus a medica disse que “Isso aqui nunca foi alergia”, era um germe tomando de conta do menino dando febre alta era do germe e a gente foi pra esses burro aqui de Pirangi “Não aqui é só gesso”.

C: É muita imprudência.

F: Se você tá precisando ir no médico, tá com o ouvido doente, uma dor de cabeça, ele não vai examinar seu ouvido, vai só passar o remédio pra passar a dor? Gente, é uma irresponsabilidade muita desumanidade um negócio desse. “Mãe, vamo pro hospital” “Vou não” Sabe quando eu vou pro hospital? Quando eu to com a pressão alta. Ai eu vou, mas essas dosesinhas dos médicos, vou nada. (F, entrevista, 01/04/2016, Parnamirim).

Em seu relato, ela coloca que evita ir aos serviços de saúde, prefere se utilizar da variedade de plantas medicinais que tem em casa, em torno de sessenta espécies que estão descritas em meu trabalho monográfico (BEZERRA, 2016), pois conhece suas funções, tomando-os com consciência da ação no corpo e, em casos de febre, associa ao consumo de remédios alopáticos como a dipirona. Pois como foi colocado por Luc Boltanski (2004), os casos de febre são os que mais preocupam as camadas populares, eles indicam que a doença é grave, e o fato é que em relação ao seu neto ela tinha um diagnóstico diferente da médica que o atendeu em Pirangi, mas seu filho descredibilizou seu conhecimento, afirmando que ela queria saber mais que a médica. Como a criança não melhorou, na verdade a febre subiu com o passar do tempo, eles procuraram outro médico (como pondera Boltanski (2004), há a troca de médico quando o tratamento não é eficiente), o que evidenciou um itinerário terapêutico. E no atendimento do Hospital Antônio Prudente, localizado no bairro do Alecrim, em Natal/RN, foi constatado o que Francisca suspeitava, que era um germe. Logo, é devido a esses diagnósticos equivocados, inclusive pela generalização da ideia de alergia, e pela falta de atenção dos

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

médicos para com o paciente, que a ida ao hospital só ocorre, para muitas pessoas das camadas populares, numa emergência. Francisca pondera que, diversas vezes, eles só medicam para a dor, apaziguando o sintoma, e não curando a doença, criticando a falta de atitude investigativa dos médicos que muitas vezes não pensam as enfermidades de modo mais integrado com a realidade que o paciente está inserido.

Além de outros métodos de tratamento, o advento da modernidade estabeleceu diferentes regras de higiene e de relação com o corpo, produzindo também uma situação hierárquica a partir do médico, visto como o detentor do saber, enquanto o paciente é concebido como leigo. Como essa relação é legitimada, as pessoas dão mais credibilidade quando o médico é atencioso, explica o que causa, como se desenvolve a doença. Mas esse interesse em saber o que acontece com o seu corpo também é decorrente da importância da necessidade de classificação, tal como Lévi- Strauss (1976) colocou, embora as pessoas apenas captem, às vezes, alguns termos médicos e os utilizem sem a devida propriedade. É necessário nomear o que acontece no corpo e, atualmente, ninguém mais indicado para exercer essa função do que o médico.

É com base nessa discussão que pensamos aqui a legitimidade do saber médico em sua prática terapêutica, tal como Francisca nos faz perceber. Ela diz que prefere que a pessoa já tenha ido ao médico e venha a ela com um diagnóstico, pois, assim, ela pode sugerir o tratamento adequado, sem precisar adivinhar o que a pessoa tem. Ela também sabe os diversos exames que eles podem requerer para conferir a existência de determinada enfermidade, o que ela também coloca como um método válido para se obter um diagnóstico.

F: [Contando seu diálogo com Rodrigo] “Mãe, teu remédio é meio doido mas serve vossi?” Ele tava com gastrite, “Mãe tudo que eu como parece que tá inchando” “Vá na médica, Rodrigo” “Aí eu fui na médica tirei a ficha, ele foi pro médico, a médica passou olha a ruma de remédio, aqueles comprimido grande, aí ele chegou e disse “Tá aqui mãe, a médica disse que eu tô com gastrite” eu disse “Meu filho, você num vai tomar esses remédio não” “Lá vem a senhora, mainha. A médica num passou? A senhora quer saber mais que a médica, mãe?” “Rodrigo, gastrite é uma coisa que você tem que fazer primeiro uma endoscopia pra saber se você tá com gastrite, num é um sintomas que dá que você vai saber que tá com aquele problema não, você tem que saber o diagnóstico pra saber o que é” “Eu num vou tomar não que a senhora tá dizendo que não é pra eu tomar” ficou aquele alvoroço “Tenha calma” Aí eu mandei ele suspender a farinha, que ele comia muita farinha.

C: De trigo?

F: Não, no almoço normal. Aí comecei a fazer chá verde, aquele chá mate e passava com limão. Ei, pense num negócio gostoso, de manhazinha antes dele tomar café eu fazia esse chá, o chá mate com limão e o chá verde. “Tome, Rodrigo” “Lá vem a senhora com as suas gororoba” “Tome logo!” “Ei mãe, vishi maria, to melhor vissi?” Era um dia de jogo e eu lá com uma garrafa de chá “Rodrigo, olhe, tome isso daqui” Aí os meninos começaram a tirar onda com ele, aí eu dizia “Rodrigo, esse daqui mata e esse daqui cura, ó” com a cerveja, “Eita, Rodrigo chegou a mamadeira” ele bem jovem mas grande, eu sempre tratei como uma criança, por que os filhos da gente nunca cresce... “Minha mãe eu num sei não, pra tudo ela tem uma solução” Minha nora mora aí, aí ela diz “Eu mesma nunca mais comprei remédio pra Mariana não, quando ela tá doente eu digo, vá la na tua avó” Entendeu? (F., entrevista, 01/04/2016, Parnamirim).

Nesse caso, quando seu filho vem se queixar de dores, ela mesma o encaminha para o médico, e vai ao posto de saúde tirar a ficha para ele ir a consulta. Mas quando ele volta com a avaliação da médica e a receita dos remédios recomendados, ela prontamente recusa que ele adira a esse tratamento. Por saber que apenas se trata de uma gastrite a partir do exame de endoscopia, ela imediatamente deslegitimou a prática médica e aconselhou ao filho a mudar seu hábito alimentar. Ela desempenhou o papel de *mãe* e de *cuidadora* da saúde da família, reforçando o que trouxemos anteriormente sobre o protagonismo da mulher enquanto cuidadora. Preparou, dia após dia, a receita que conhece para *empachamento*. De início, ele se negou a tomar. Disse que seus remédios eram *doidos*, mas logo percebeu a eficácia. Assim acontece também com a nora de Francisca que, sempre que sua filha adocece, a encaminha para os cuidados da avó. Quando fui a sua casa no dia 12 de maio de 2016, Mariana estava gripada, Francisca gritou de dentro de casa chamando para ela ir tomar o lambedor e prontamente a menina foi e ficou lá alguns minutos observando nossa conversa.

Isso mostra que os valores morais em que ela e sua família estão imersos se vinculam ao conhecimento comum que é base das práticas terapêuticas atuais. O consumo de remédios alopáticos prescritos pelos médicos varia de classe e segmento social, dos próprios recursos financeiros para compra dos medicamentos, mas também do que se compreende sobre o efeito dos remédios no corpo, e do modo do tratamento. Algumas pessoas esperam um resultado rápido, na ação médica, outros desacreditam que tratamentos rápidos são eficazes, pois determinados remédios só escondem os sintomas, mas a doença permanece necessitando de um acompanhamento contínuo até obter a cura.

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

Entretanto é comum nas suas narrativas a busca pela legitimidade deste saber local a partir da medicina científica, tanto na utilização de livros de medicina alternativa, quanto na afirmação que aprovou a garrafada na farmácia de manipulação:

F: Olhe o ipê roxo, o angico, a quixabeira são ervas que ele rompe problema de próstata, de útero, ovário, aí ele rompe. Aí o de miomas eu aprovei na farmácia de manipulação, acredita?

C: A senhora deu a fórmula pra eles?

F: Eu fui procurar como eu conseguia o remédio pra um colega que tava com um tal de pubis, é uma dor que ele sente na parte genital. E eu fiz duas garrafadas pra ele e não conseguia, ele dizia “Dona Francisca, tô do mesmo jeito”. Um colega do meu filho, muito legal ele. Aí eu fui na farmácia de manipulação, aí o rapaz disse “Olhe, mande ele vir aqui, por que a gente trabalha...” Eu disse a ele “Eu faço garrafada”. Aí ele disse: “Olhe a gente trabalha com uxi amarelo, que é uma casca de planta. O barbatimão que é outra casca de planta, e o unha de gato”. Essas três ervas ele faz a cápsula pra cisto e miomas. E eu trabalho com essa cápsula pra cisto e miomas, só que eu faço a garrafada. Eu quero ver essas garrafadas que eu faço alguém chegar e dizer: “Menina, eu tomei sua garrafada mas não serviu de nada” (F., entrevista, 08/08/2015, Parnamirim).

Nessa fala, percebemos tanto uma busca para melhorar o produto, para que ele tenha a eficácia desejada, quanto pela legitimação dos elementos utilizados para esses fins terapêuticos, havendo um diálogo com os clientes, que comunicam quando não faz o efeito esperado, possibilitando refazê-los e melhorá-los, sendo afirmado por ela, então, que os produtos que ela faz e comercializa têm garantia. Nos remetendo à discussão de Mauss (2003) sobre magia e eficácia, e ao aspecto mais relevante da sua compreensão de tratamento: a fé, o *acreditar que aquilo funciona*, atrelado ao conhecimento. Esse sistema de saber local que ela vivencia é presente no *habitus* (BOURDIEU, 2004) e o reconhecimento deste acontece também nos locais que trabalhou:

F: Quando eu trabalhava no Vilage do Sol, um dia a hóspede chegou pra minha colega se era fácil dela encontrar um pé dessa babosa, uma folhinha. Aí ela disse “Fran, tu que tem muito remédio em casa, tu num tem babosa?” “Tem” “Que a hóspede perdeu o dela no avião e ela não se separa de babosa” Aí no outro dia eu levei a babosa e disse a Marliene “Pergunta a ela qual é a finalidade que ela não se separa do pé de babosa”, ela disse “Minha filha, é o colírio que eu uso!”

C: Ela fazia como?

F: Tira aquela pelezinha grossa e passa no jeitinho assim no olho e passa só a baba. Ela disse que não tem colírio melhor do que a babosa. E a água do caroço da romã, acaba com catarata.

C: O caroço da romã precisa nem da polpa?

F: Só o caroço mesmo, pegue o caroço e esprema aqui no olho, arde um ardorzinho mas de repente passa. Tinha uma senhora aqui que num sei como ela fez mas diz que bateu com o cabo do pente no olho, e a fralda direto no olho que tava escorrendo a água, chegou a nora “Dona Francisca, a senhora sabe dos remédios aí, me dê um remédio pra minha sogra que ela tá com o olho ardendo,tá tá cor de uma fita vermelha o olho dela” é até a mulher de Vando do caranguejo. Eu ensinei a ela a história da babosa, ela levou, aí com uns três dias eu tinha um barzinho nessa época aqui, ela chegou pra tomar uma e falou bote uma aí pra mim, “Mulher, me diga uma coisa, que remédio milagroso foi aquele que a senhora me deu? Por que olhe, tá com três dias, óh meu olho como é que tá, tô mas nem usando minha fralda” O problema é você acreditar que a coisa funciona. (F., entrevista, 08/08/2015, Parnamirim).

Nesses casos, o aprendizado das ervas que curam veio com as pessoas que ela conheceu por meio da experiência da doença. O saber que emerge é repassado e, por mais que ela ainda não vendesse os seus produtos na época desses fatos narrados, já havia o reconhecimento das pessoas do seu saber com as plantas medicinais. Constantemente ela deixa claro que a possibilidade da sua eficácia e cura, vem junto com a fé. Em suas falas, o *acreditar* é enfaticamente reforçado, nos levando a refletir sobre a concepção do chamado *efeito placebo*:

Efeito psicológico, fisiológico ou psicofisiológico de qualquer medicação ou procedimento prescrito com intenção terapêutica, independente dos efeitos farmacológicos da medicação, que opera através de mecanismo psicológico (...) É portanto a confiança na eficácia por parte de quem recebe e/ou administra uma substância ou procedimento placebo que pode produzir efeitos psicológicos e fisiológicos (HELMAN, 1994, p.177).

Tendo isso em mente, compreendemos que quando ela diz “O que importa é a fé da pessoa saber que vai funcionar” há uma inter-relação entre a intenção terapêutica dela e a confiança dessa eficácia por parte de quem recebe. Confiança essa que coloca Francisca enquanto Doutora Raiz, legítima seu saber com as *ervas da terra*, e se mescla com a capacidade de cada um que a procura de acreditar na possibilidade da cura. Essa somatória constitui a eficácia terapêutica (TAVARES; BASSI, 2012) que encontramos nas experiências narradas por ela:

F: As vezes num é nem o remédio é só a fé, as vezes você tá tomando um remédio e dizendo “Isso vale nada, não vou tomar isso mais não” num tem fé, sua fé não existe. Tem uma senhora aqui, a tia de Cacau, Cacau do mototáxi, nasceu um negócio aqui na mão dela, já tavam suspeitando que era um começo de CA que foi pra Pirangi,

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

mandaram para o Arioclécio não mexeram, mandaram para o Luís Antônio lá foi, chegando lá disseram “Não, num vou tocar nisso daqui não, vou encaminhar a senhora pra ir pra Liga”. Isso foi o ano passado, aí ela Lenira que é a menina que mora bem aqui, que tem um lanchinho bem aqui na frente, “Francisca, Anita tá com a mão só tu vendo, num tá mais nem caminhando, vai lá” Aí eu fiz que nem sabia do problema, cheguei lá “Dona Anita, nunca mais vi a senhora caminhando” “Minha irmã, olhe como é que tá minha mão” Aquela coisa assim, sabe como é que tá uma verruga mole aquela coisa desenvolvendo. “Dona Anita, mulher, a senhora tem fé em Deus?” “Tenho muita, minha filha” “Apois vamo fazer um teste, a senhora pega a babosa prenete bem em cima da sua mão, acabar passe o soro limpe todo excesso ou água oxigenada, depois que a senhora desconcentrar ele passe o sabonete de aroeira e deixe na sua mão” “Minha fia será que vai surtir efeito?” “Homi, use!” Aí passou, é muita coisa pra mim encaixar aí eu não gravo muita coisa, passou e as meninas disseram “Você viu tia?” “Não” “Por que ela a querendo lhe ver” encontrei com ela e ela disse “Minha irmã, você não sabe o quanto eu tenho pra lhe agradecer!” (F., entrevista, 08/08/2015, Parnamirim).

Essa experiência da doença, que aborda também o itinerário terapêutico de uma pessoa da comunidade, demonstra o percurso pelos hospitais públicos da região e a relação com a vizinhança e familiares para colaborar no processo de cura dessa senhora. Além disso ela explica que só a fé não é o suficiente para superar a doença, dando a deixa sobre a intenção terapêutica de cada um para a eficácia do tratamento. A *fé* nas narrativas dela, relaciona Deus e conhecimento, é colocada como primordial para a cura, além de ser exposta como estímulo para o uso desses remédios naturais. Ela pondera que qualquer medicamento que for administrado, se a pessoa não acreditar no que está utilizando, não vai surtir efeito. Expondo um imbricamento no qual a fé, que pode ser analisada como a crença no conhecimento com as *ervas da terra*, se torna necessária para uma eficácia terapêutica.

É importante frisar, como foi dito no início, que nesse artigo foram articuladas categorias analíticas com categorias locais, e *empoderamento* é uma das que se configura como categoria analítica. Não há em suas narrativas o uso desse termo, que ela não havia escutado até o momento em que perguntei para ela sobre isso, mas ao ser questionada, frisou:

F: O que importa é a fé da pessoa saber que vai funcionar. As pessoas que usam e vem trazer o resultado **isso pra mim é o crescer, é uma satisfação!**

Nem todo mundo que faz permanece, quando vê que tá tendo saída,

só quer ganhar, compra coisas baratas. Do jeito que comecei, faço do mesmo jeito. Eu quero ver o efeito que a situação acontece!

Quando você acredita nunca fica pra você sempre passa pra alguém. Eu e Karl, a gente fez aquele **elo de conhecimento**.

Regina quando me encontra diz “Adoro falar com você, parece que tem alguma coisa que reativa em mim”. (F., entrevista, 12/12/2016, Parnamirim).

O resultado trazido pelas pessoas que usam fazem com que ela confirme o efeito dos seus produtos, e ela coloca que isso é crescer. A satisfação está em perceber que houve uma eficácia terapêutica. O acreditar é permeado pelo compartilhar, não se trata da fé em si, mas de reconhecer a potencialidade daquelas ervas que muitas vezes passam despercebidas pela falta de conhecimento, por não reconhecer *uma farmácia em cada esquina*. E tal elo de conhecimento estabelecido com outros produtores é o que permite o fortalecimento, crescimento e expansão do seu saber-fazer. Os produtores e pesquisadores citados nas suas narrativas, também residem no bairro do Pium, mas bem como Francisca não são nativos do local. Mas trabalham sob o mesmo ponto de vista, a partir da fitoterapia, utilizam métodos fisio-químicos de extração das propriedades medicinais das plantas, e assim como ela levam seus produtos para as feiras regulares que ocorrem no Pium. De certo, é nesse espaço de sociabilidade que ocorrem as trocas, que as relações são estabelecidas e saberes são afirmados.

Na etnografia Saber Local e Práticas Terapêuticas de uma Doutora Raiz (BEZERRA, 2016) foi detalhado esse *campo de possibilidades* (VELHO, 2003) que a rodeia. Abaixo um recorte fotográfico da Ferinha de Frutas do Pium, um dos pontos de referência do bairro:



Foto 10:Feira de frutas no Pium. Ao longo do dia reúne ciclistas, turistas e moradores locais. Acervo pessoal. Maio de 2016.

Processos de cura com ervas da terra:
Saberes de uma Doutora Raiz

Foto 11: Feira de frutas também comércio de mel, lambedores, ervas naturais e refeições. Acervo pessoal. Maio de 2016.

Por fim, se faz necessário pensar esse imbricamento entre o conhecimento, reconhecimento e empoderamento. Pois devido a esse *saber-fazer* (DE CERTAU, 1994) advindo de um sistema local de saber e do interesse contínuo por conhecer mais, ela estabeleceu uma rede de contatos com pessoas que compram seus produtos ou também são produtores e pesquisadores, e com isso fortalece sua atividade produtiva na prática cotidiana, havendo um empoderamento. No texto de Rhéaume (2009) podemos ver como as interações entre sujeitos podem colaborar com o empoderamento, termo interpretado e designado como *reapropriação de seu poder* (CESAF, 1999; GUITIERREZ, 1995; LE BOSSÉ et al., 1996; NINACS, 1996; WALLRSTEIN; BERNSTEIN, 1994 apud RHÉAUME, 2009), o autor explicita que este conceito é interligado com a atividade produtiva pois na medida em que há o empoderamento, há o reconhecimento, há o desenvolvimento de competências, da estima de si, de uma consciência social crítica, e de um quadro de relações igualitárias. Fazendo com que nesse processo haja a construção também de uma identidade e memória histórica, individual e coletiva (RHÉAUME, 2009, p. 170).



Foto 12: Francisca no evento Pium Artes que ocorre próximo à feira de frutas, ao lado da igreja católica do bairro. Acervo pessoal. Novembro de 2015

Assim a gratidão (termo utilizado por ela mas que pode ser lido sob a ótica de Mauss (2003) também como dádiva) que as pessoas demonstram devido a eficácia terapêutica de seu trabalho, e a interação com outros produtores colaboram para esse processo de *reapropriação de seu poder*, para o desenvolvimento de competências e construção de uma identidade e memória, como foi apontado por Rhéaume (2009). A inserção em uma rede de produtores colabora para a comprovação dessa eficácia terapêutica, e para a expansão desses saberes que emergem na interação com a comunidade local e científica.

Considerações Finais

Nesse ínterim, pensar sobre processos de cura com *ervas da terra* é levar em consideração um *campo de possibilidades* em expansão. Pois tendo em vista que executar as práticas de cuidado imbricadas no *habitus* (BOURDIEU, 2004) enquanto atividade produtiva a ponto de ser reconhecida como especialista terapêutica é recente. Há que se considerar que a apropriação desses saberes, lidos enquanto locais ou (que se pretendem enquanto) globais, populares ou científicos também é recente.

Com efeito, o contato com demais produtores e com as pessoas que a procuram enquanto uma *erveira* estimulam e alargam seu conhecimento. Quebrando com o primeiro plano da violência: a invisibilidade (SHIVA, 2003). Os produtos estão sendo testados (e aprovados) de tal forma ocorre um colapso com saber dominante. No qual as

capacidades latentes nos sistemas locais de saber, encontrados nessa pesquisa etnográfica excedem o que foi explanado neste artigo. A saber, a percepção da potencialidade medicinal das plantas é uma das capacidades que a constituem enquanto uma Doutora Raiz. Em outras palavras, perceber *uma farmácia em cada esquina*, é relacionar-se com o ambiente conhecendo as ervas que curam e não como ervas daninhas.

Portanto, o empoderamento desenvolvido a partir do uso desse conhecimento desse senso comum, atrelado à apropriação do saber médico-científico, pode ser observado como um dos fatores para a *eficácia terapêutica* (TAVARES; BASSI, 2012) da prática dessa Doutora Raiz. Haja vista que as pessoas que a procuram, por vezes, chegam a duvidar do efeito daquele produto, mas é também a partir da *intenção* terapêutica expressada pela especialista que se elaboram elementos para a eficácia do tratamento. Tais fatores abordados como crença e conhecimento, indicam que a apropriação desse saber passa pela percepção da agência do sujeito no processo de cura, a fé a que ela se refere é voltada tanto para a crença nas práticas tanto da medicina *popular* quanto *científica*, e as experiências da doença expressadas nas narrativas aqui abordadas mostram o imbricamento dessas as práticas nos âmbitos de cuidado em saúde com as *ervas da terra*.

Notas

1. Pesquisa etnográfica realizada sob a orientação do professor Dr. Carlos Guilherme do Valle, defendida em junho de 2016, no curso de ciências sociais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar: Textos em História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BARTH, Frederick. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BEZERRA, Cristina. **Saber local e práticas terapêuticas da Doutora Raiz: uma pesquisa antropológica sobre medicina popular e crença**. Trabalho de Conclusão de Curso, Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.

BOLTANSKI, Luc. **As classes sociais e o corpo**. São Paulo: Paz e Terra, 3a ed. 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004.

_____. **L'illusion biographique.** Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 1986.

BURY, Michael. Chronic illness as biographical disruption. In: **Sociology of Health and Illness.** Inglaterra: Vol. 4, N° 2, Julho, 1982.

DAS, Veena. **Critical events:** An anthropological perspective on contemporary India. Delhi: Oxford University Press, 1995.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. **Da vida nervosa das classes trabalhadoras urbanas.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.

EPSTEIN, Steven. "Patient groups and Health movements". In: Edward Hackett et alli. (eds.), **New Handbook of Science and Technology Studies.** Cambridge, MA: MIT Press. pp. 499-539. 2007.

GEERTZ, Clifford. **Saber Local:** novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2009.

HELMAN, Cecil G. **Cultura, saúde e doença.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo:** Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

LANGDON, Esther Jean. Os diálogos da antropologia com a saúde: contribuições para as políticas públicas. In: **Revista de Saúde Coletiva,** Rio de Janeiro, vol. 19, n°4, abril, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1413-81232014194.22302013>. Acesso em: 15 de dezembro de 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. In: _____. **A Ciência do Concreto.** São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

LOYOLA, Maria Andréa. **Médicos e Curandeiros:** Conflito social e saúde. São Paulo: DIFEL, 1984.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo, Cosac Naify, 2003.

NÓBREGA, Jociara. **Tecendo vivências e sentidos do câncer infantil:** Família,

Doença e Redes de Apoio Social em Natal-RN. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

PINA CABRAL, João de; LIMA, Antónia Pedroso de. **Como fazer uma história de família:** um exercício de contextualização social. *Etnográfica*, Vol. IX (2), 2005.

RHÉAUME, Jacques. Relato de vida coletivo e empoderamento. In: TAKEUTI, Norma; NIEWIADOMSKI, Christophe (orgs.). **Reinvenções do sujeito social:** teorias e práticas biográficas. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SCOTT, Parry; QUADROS, Marion (orgs.). **A diversidade no Ibura:** gênero, geração e saúde num bairro popular do Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da Mente:** perspectivas de biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

SPETHMANN, Carlos Nascimento. **Medicina Alternativa de A a Z.** Uberlândia: Editora Natureza, 2003.

TAVARES, Fátima; BASSI, Francesca. **Para além da eficácia simbólica:** estudos em ritual, religião e saúde. Salvador: EDUFBA, 2012.

TRUCOM, Conceição. **O Poder de Cura do Limão.** Alaúde, 2014.

TURNER, Victor. Floresta de Símbolos Aspectos do Ritual Ndembu. In: _____. **Muchona a vespa:** intérprete da religião. Niterói: Editora Universidade Federal Fluminense, 2005.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose:** antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

Tradução

Anseio de Reconhecimento

Longing for Recognition

Judith Butler

Professora no Departamento de Literatura Comparada e Retórica na Universidade da Califórnia, em Berkeley, EUA.
jb_crittheory@berkeley.edu

Tradução:

Jainara Gomes de Oliveira

Doutoranda em Antropologia Social -PPGAS/UFSC
gomes.jainara@gmail.com

Tarsila Chiara A. S. Santana

Mestranda em Antropologia Social -PPGAS/UFRN
tarsila.chiara@gmail.com

O recente trabalho de Jessica Benjamin procura estabelecer a possibilidade de reconhecimento intersubjetivo, estabelecendo assim uma norma filosófica para um discurso terapêutico. Seu trabalho sempre foi distintamente definido por sua fundamentação na teoria social crítica e prática clínica. Considerando que a Escola de Frankfurt manteve um forte interesse teórico na psicanálise e gerou o importante trabalho de Alexander e Margarete Mitscherlich, *The Inability to Mourn*, entre outros textos, tem sido raro desde aquele tempo encontrar um teórico crítico que pratique ativamente a psicanálise e cujas contribuições teóricas combinem a reflexão crítica e a percepção clínica da maneira que Benjamin faz. Central à sua herança filosófica é a noção de reconhecimento em si, um conceito-chave que foi desenvolvido em *Phenomenology of Spirit* de Hegel (p. 111-19) e que assumiu novos significados na obra de Jürgen Habermas e Axel Honneth¹. De certa forma, o trabalho de Benjamin está baseado na presunção de que o reconhecimento é possível e que esta é a condição sob a qual o ser humano alcança a compreensão psíquica de seu próprio eu e sua aceitação.

Existem várias passagens em quase todos os textos de Jessica Benjamin que dão uma noção do que é o reconhecimento. Não é a simples apresentação de um sujeito por outro que facilita o reconhecimento do sujeito que se apresenta a si mesmo pelo Outro. Trata-se, antes, de um processo que se inicia quando o sujeito e o Outro entendem que estão refletidos um no Outro, mas onde este reflexo não resulta em um colapso de um no Outro (através de uma identificação incorporativa, por exemplo) ou uma projeção que aniquila a alteridade do Outro. Na apropriação de Benjamin da noção hegeliana de reconhecimento, o reconhecimento é um ideal normativo, uma aspiração que orienta a prática clínica. O reconhecimento implica que vemos o Outro como separado, mas como estruturado psiquicamente em formas que são compartilhadas. De extrema importância para Benjamin, seguindo Habermas em alguns aspectos, é a noção de que a própria comunicação se torna veículo e exemplo de reconhecimento. O reconhecimento não é nem um ato que se performa nem pode ser literalizado como o evento no qual cada um “vê” um ao outro e é “visto”. Ele ocorre por meio da comunicação, principalmente, mas não exclusivamente verbal, na qual os sujeitos são transformados em virtude da prática comunicativa em que estão engajados. Pode-se ver como este modelo fornece uma norma tanto para a teoria social quanto para a prática terapêutica. Assim, devemos reconhecer o mérito de Benjamin para o desenvolvimento de uma teoria que abrange ambos os domínios tão produtivamente.

Uma das contribuições distintivas de sua teoria é insistir que a intersubjetividade não é o mesmo que as relações objetuais e que a “intersubjetividade” acrescenta às relações objetuais a noção de um Outro externo, um Outro que excede a construção psíquica do objeto em termos complementares. Isto significa que qualquer que seja a relação psíquica e fantasmática com o objeto, ela deve ser entendida em termos de maior dinâmica de reconhecimento. A relação com o objeto não é a mesma que a relação com o Outro, porém a relação com o Outro proporciona um marco para o entendimento da relação com o objeto. O sujeito não só forma certas relações psíquicas com os objetos, mas o sujeito é formado por e através dessas relações psíquicas. Além disso, essas várias formas estão implicitamente estruturadas por uma luta pelo reconhecimento em que o Outro se torna e não se torna dissociável do objeto pelo qual está psiquicamente representado. Esta luta é aquela que se caracteriza por um desejo de entrar em uma prática comunicativa com o Outro, em que o reconhecimento não ocorre nem como um acontecimento nem como um conjunto de acontecimentos, mas como um processo contínuo, que também coloca o risco psíquico de destruição. Enquanto Hegel se refere à “negação” como o risco que o reconhecimento sempre corre, Benjamin retém esse termo para descrever o aspecto diferenciado da relacionalidade: eu não sou o Outro e a partir dessa distinção, certas consequências psíquicas se seguem. Há maneiras problemáticas de lidar com o fato da negação e estas são é claro, explicadas em parte pelas concepções de Freud de agressão e pelas concepções kleinianas de destruição. Para Benjamin, os seres humanos formam relações psíquicas com os Outros com base em uma negação necessária, mas nem todas essas relações devem ser destrutivas. Considerando que a resposta psíquica que procura dominar e dissipar essa negação é destrutiva, essa destruição é precisamente o que necessita ser trabalhado por meio do processo de reconhecimento. Porque a vida psíquica humana é caracterizada por desejos tanto para a onipotência quanto para o contato, vacila entre “relacionar-se com o objeto e reconhecer o [O]utro externo”².

Em certo sentido, Benjamin nos diz que essa vacilação ou tensão é o que constitui a vida psíquica humana de uma forma fundamental ou inevitável. E, no entanto, parece que também devemos funcionar segundo uma norma que postula a transformação das relações com os objetos em modos de reconhecimento em que nossas relações com os objetos são subsumidas, por assim dizer, sob nossa relação com o Outro. Na medida em que conseguimos efetuar essa transformação parece que colocamos essa tensão em jogo no contexto de uma noção mais fluida da prática

comunicativa mencionada acima. Benjamin insiste na “composição inerentemente problemática e conflitiva na psique”³ e ela não volta atrás em sua palavra. Mas, o que se torna difícil de entender é o que o significado do reconhecimento pode e deve assumir dado o caráter conflitivo da psique. O reconhecimento é, ao mesmo tempo, a norma para a qual invariavelmente nos esforçamos; a norma que deve governar a prática terapêutica; e a forma ideal que a comunicação toma quando se torna um processo transformador. O reconhecimento é, no entanto, também o nome dado ao processo que arrisca constantemente a destruição e que, eu diria, não poderia se realizar sem um risco definido e constitutivo de destruição. Ainda que Benjamin claramente argumente que o reconhecimento corre o risco de cair em destruição, parece-me que ela ainda mantém um ideal de reconhecimento em que a destruição é um acontecimento ocasional e lamentável, que se inverte e se supera na situação terapêutica, e que não constitui, essencialmente, um reconhecimento.

Meu entendimento de seu projeto é que, enquanto a tensão entre onipotência e contato, como ela diz, é necessária na vida psíquica, existem maneiras de viver e lidar com essa tensão que não envolvem a “separação”, mas que mantêm a tensão tanto viva como produtiva. Em seu ponto de vista, devemos estar preparados para superar modos de separação que implicam desconsideração nas quais desacreditamos o objeto para nos fortalecermos ou projetar nossa própria agressão sobre o objeto para evitar as consequências psiquicamente inviáveis que se seguem quando essa agressão é reconhecida como nossa. A agressão constitui uma ruptura no processo de reconhecimento e devemos esperar tais “rupturas” para usar suas próprias palavras, porém a tarefa será trabalhar contra elas e lutar pelo triunfo do reconhecimento sobre a agressão. Mesmo nesta formulação esperançosa, no entanto, temos a sensação de que o reconhecimento é algo diferente da agressão ou que, minimamente, o reconhecimento pode se dar sem agressão. Isto significa que haverá momentos em que a relação com o Outro recai na relação com o objeto, mas que a relação com o Outro pode e deve ser restaurada. Significa também que o reconhecimento errôneo é ocasional, mas não é uma característica constitutiva ou insuperável da realidade psíquica, como argumentou Lacan, e que o reconhecimento, concebido como livre de erros, não só pode, mas deve triunfar.

No que se segue, espero esboçar o que considero ser algumas das consequências deste ponto de vista e das suas partes componentes. Pois se é o caso que a destrutividade

pode se transformar em reconhecimento, então segue-se que o reconhecimento pode deixar para trás a destrutividade. Isso é correto? Ademais, dado o requisito de que o processo de reconhecimento constitui agora o “terceiro” em si mesmo baseado em um repúdio de outras formas de triangulação, a relação que o reconhecimento assume é diádica? E há uma maneira de pensar a triangulação além da edipalização? O modelo diádico de reconhecimento, além disso, nos ajuda a entender as convergências particulares do desejo heterossexual, bissexual e gay que invariavelmente remetem o desejo ao exterior da díade na qual aparentemente ocorre? Queremos permanecer dentro da complementaridade de gênero à medida que procuramos entender, por exemplo, a interação particular de gênero e desejo no transgênero? Finalmente, retornarei a Hegel para ver o modo como ele nos oferece outra versão do eu que não a enfatizada por Benjamin para entender se uma certa divisão no sujeito pode se tornar a ocasião e o ímpeto para outra versão do reconhecimento.

Da triangularidade complementar à triangularidade pós-edipiana

Ao longo do tempo, o trabalho de Benjamin passou de uma ênfase na complementaridade, que assume uma relação diádica, a uma que acomoda uma relação triádica. Qual é o terceiro termo em relação à constituição da díade? Como se poderia esperar de suas contribuições anteriores, a tríade não se reduz a edipalização. Não será o caso que a díade seja tácita e finalmente estruturada em relação a um terceiro, o objeto de amor parental que proíbe o tabu. O terceiro emerge, no entanto, de uma maneira diferente para Benjamin, de fato, de uma forma que não se concentra na proibição e suas consequências, mas em “ambos os parceiros [em um] padrão de excitação”. Este padrão é o terceiro, e é “cocriado”: “fora do controle mental de cada um dos parceiros encontramos um lugar de mediação, a música do terceiro a que ambos se sintonizam”⁴. De fato, o terceiro constitui um ideal de transcendência para Benjamin, um ponto de referência para o desejo recíproco que excede a representação. O terceiro não é o Outro concreto que solicita o desejo, mas o Outro do Outro que (ou ao que) se envolve, motiva e excede em uma relação de desejo ao mesmo tempo que essencialmente a constitui.

Em *The Shadow of the Other*, Benjamin distingue cuidadosamente sua posição da de Drucilla Cornell ou qualquer outra posição inspirada pela noção levinasiana de que o Outro é transcendente ou inefável (p. 93). Mas, em seus escritos mais recentes, Benjamin admite este Outro como externo ao objeto psíquico, aproximando-se da posição

levinasiana e, assim, talvez nos apresentando as possibilidades expansivas do crítico que se identifica com as possibilidades que anteriormente repudiava.

Esta maneira de abordar a relação triádica é muito feliz e confesso que não tenho certeza de que seja finalmente credível ou, de fato, desejável. É, porém, incontestavelmente impressionante como um ato de fé nas relações e, especificamente, na própria relação terapêutica. Assim, o que espero fazer no que se segue é menos para contrariar este feliz exemplo do que oferecer algumas réplicas desde a ambivalência na qual alguns de nós continuamos vivendo. Além disso, penso que algumas reflexões menos jubilosas sobre a triangulação e a relação triádica (para distinguir uma da outra) podem ser possíveis e não nos devolverão à prisão de Édipo com suas implicações heterossexuais para o gênero. Finalmente, gostaria de sugerir que uma estrutura triádica para pensar sobre o desejo tem implicações para pensar o gênero além da complementaridade e para reduzir o risco de viés heterossexista implicado na doutrina da complementaridade.

Eu não sou grande fã do falo e já apresentei minhas próprias visões sobre este assunto anteriormente⁵, assim não proponho um retorno à noção do falo como o terceiro termo em todas e quaisquer relações de desejo. Também não aceito o ponto de vista que colocaria o falo como o momento primário ou originário do desejo, de modo que todo o desejo se estende através da identificação ou do reflexo mimético do significante paterno. Eu entendo que os progressistas lacanianos são rápidos em distinguir entre o falo e o pênis e afirmam que o “paternal” é apenas uma metáfora. O que eles não explicam é a forma pela qual a própria distinção que converte o “falo” e o “paternal” em algo seguro que se possa usar continua dependendo e reinstituindo as correspondências pênis/falo e paternal/maternal que as distinções dizem superar. Acredito no poder da ressignificação subversiva até certo ponto e aplaudo os esforços para difundir o falo e cultivar, por exemplo, os pais lésbicos e casos parecidos. Porém seria um erro, acredito, privilegiar o pênis ou a paternidade como os termos a serem mais amplamente e radicalmente ressignificados. Por que esses termos e não outros? O “outro” destes termos é, claro, a pergunta feita aqui, e Benjamin nos ajuda a imaginar, teoricamente, uma paisagem psíquica em que o falo não controla o circuito dos efeitos psíquicos. Mas, estamos equipados para repensar o problema da triangulação agora que compreendemos os riscos da redução fálica?

O retorno para o pré-edípico foi, necessário, para repensar o desejo em relação ao materno, mas esse retorno nos envolve, sem querer, na ressurreição da díade: não o falo, mas o materno, pois as duas opções disponíveis são “pai” e “mãe”. Mas, existem outros tipos de descrições que podem complicar o que acontece ao nível do desejo e, de fato, ao nível do gênero e do parentesco? Benjamin faz claramente estas perguntas e sua crítica da insistência feminista lacaniana na primazia do falo é, em grande parte, uma crítica tanto à sua heterossexualidade presumida quanto à lógica mutuamente exclusiva pela qual o gênero é pensado. O uso de Benjamin da noção de “superinclusividade” implica que pode haver uma recuperação pós-edípica de identificações superinclusivas características da fase pré-edípica, em que as identificações com um gênero não implicam repúdio de outro⁶. Neste contexto Benjamin é cuidadosa para permitir as coexistências de várias identificações e até mesmo para promover como um ideal de prática terapêutica a noção de que podemos viver tais identificações aparentemente inconsistentes em um estado de tensão criativa. Ela mostra também como o quadro edípiano não pode explicar o aparente paradoxo de um homem feminino que ama uma mulher ou um homem masculino que ama um homem. Na medida em que a identificação de gênero é sempre considerada como sendo às custas do desejo, os gêneros coerentes podem ser considerados correspondentes, sem falhas, às orientações heterossexuais.

Possuo grande simpatia por esses movimentos, especialmente pela forma como são discutidos no Capítulo 2, “*Constructions of Uncertain Content*”, de *Shadow of the Other*. Embora eu continue tendo algumas questões sobre a doutrina da “superinclusão”, apesar de gostar de suas consequências, acredito que Benjamin está trabalhando para uma psicanálise não heterossexista neste livro (p. 45-49). Penso, no entanto, que: (a) a triangulação poderia ser repensada de forma proveitosa para além da edipalização ou, na verdade, como parte do deslocamento pós-edípico do edípico; (b) certas suposições sobre o primado do dimorfismo de gênero limitam o radicalismo da crítica de Benjamin; e (c) que o modelo de superinclusão não pode se tornar completamente a condição para reconhecer a diferença, tal como Benjamin mantém porque resiste a noção de um eu que é ex-taticamente⁷ envolvido no Outro e descentrado através de suas identificações, as quais não excluem o Outro em questão.

Consideremos primeiro as possibilidades de triangulação pós-edípiana. Sugiro que tomemos como ponto de partida a formulação lacaniana segundo a qual o desejo

nunca é meramente diádico em sua estrutura. Gostaria de ver não só se essa formulação pode ser lida para além de qualquer referência ao falo, mas também se nos conduzirá em direções que excederão a esfera lacaniana. Quando Jean Hyppolite introduz a noção de “desejo de desejo” em seu comentário sobre a *Phenomenology of Spirit* de Hegel, ele quer sugerir não só que o desejo procura sua própria renovação (reivindicação spinozista), mas que também procura ser objeto de desejo para o Outro⁸. Quando Lacan reafirma essa formulação de Hyppolite, ele introduz o genitivo para produzir um equívoco: “o desejo é o desejo *do* Outro” (minha ênfase)⁹. O que o desejo deseja? Claramente continua a desejar-se; na verdade, não é claro que o desejo que deseja é diferente do desejo que se deseja. Estão homonimamente relacionados, no mínimo, porém o que isto significa é que o desejo se redobra a si mesmo; busca sua própria renovação, mas para consegui-la deve se duplicar a si mesmo e se tornar assim em algo mais do que havia sido. Não permanece em um lugar como um único desejo, mas se torna outro para si mesmo, tomando uma forma que está fora de si mesmo. Além disso, o que o desejo quer é o Outro, onde o Outro é entendido como seu objeto generalizado. O que o desejo também quer é o desejo do Outro, onde o Outro é concebido como um sujeito do desejo. Esta última formulação envolve a gramática do genitivo e sugere que o desejo do Outro se torna o modelo para o desejo do sujeito¹⁰. Não é que eu queira que o Outro me queira, mas que quero na medida que tenho aceitado o desejo do Outro e modelado meu desejo segundo o desejo do Outro. Esta é, naturalmente, apenas uma perspectiva dentro do que é, sem dúvida, um caleidoscópio de perspectivas. De fato, existem outras leituras desta formulação, incluindo a edípica: eu desejo o que o Outro deseja (um terceiro objeto), mas esse objeto pertence ao Outro, e não a mim; esta falta, instituída através da proibição, é o fundamento do meu desejo. Outra possível leitura edípica é a seguinte: eu quero que o Outro me queira, em vez do objeto sancionado de seu desejo; eu não quero mais ser o objeto proibido de seu desejo. O inverso dessa última formulação é: quero ser livre para desejar aquele que me é proibido e, assim, tirar o Outro do Outro e, nesse sentido, *ter* o desejo do Outro.

A maneira de Lacan de formular essa posição é, obviamente, derivada em parte da teoria de Lévi-Strauss sobre a troca de mulheres. Os membros masculinos do clã trocam mulheres para estabelecer uma relação simbólica com outros membros do clã masculino. As mulheres são “desejadas” precisamente porque são desejadas pelo Outro. Seu valor é assim constituído como um valor de troca, embora não seja redutível à compreensão de Marx desse termo. Em *Between Men* a teórica *queer* Eve Sedgwick

perguntou quem estava, de fato, desejando quem em tal cena. Seu ponto era mostrar que, o que primeiro parece ser uma relação de um homem que deseja uma mulher, acaba por ser implicitamente um vínculo homosocial entre dois homens. Seu argumento não era reivindicar, de acordo com os teóricos do “falo”, que o vínculo homosocial se dá às custas do heterossexual, mas que o homosocial (distinto do homossexual) é articulado precisamente através do heterossexual. Este argumento teve consequências de longo alcance, tanto para o pensamento da heterossexualidade quanto para a homossexualidade, bem como para pensar a natureza simbólica do vínculo homosocial (e, portanto, por implicação, todo o simbólico lacaniano). O ponto não é que o falo é tido por um e não por outro, mas que circula ao longo de um âmbito heterossexual e homossexual ao mesmo tempo confundindo assim as posições identificadoras de cada “ator” na cena. O homem que procura enviar a mulher a outro homem envia um aspecto de si mesmo e o homem que recebe, o recebe também. Ela circula, mas ela é finalmente desejada, ou ela meramente exemplifica um valor ao se tornar o representante do desejo dos homens, o lugar onde esses desejos se encontram e onde eles não conseguem se encontrar, um lugar onde esse encontro potencialmente homossexual é retransmitido, suspenso e contido?

Levanto esta questão porque me parece que não é possível ler as formas profundas e talvez inescapáveis nas quais a heterossexualidade e a homossexualidade são definidas umas pelas outras. Por exemplo, até que ponto o ciúme heterossexual é frequentemente agravado pela incapacidade de reconhecer o desejo entre pessoas do mesmo sexo?¹¹ A mulher amante de um homem quer outro homem e até mesmo o “tem”, o qual é vivenciado pelo primeiro homem às suas próprias custas. Qual é o preço que o primeiro homem tem que pagar? Quando, nesta cena, ele deseja o desejo do Outro, é o desejo de sua amante (vamos imaginar que é)? Ou é também a prerrogativa de que sua amante tem que tomar outro *homem* como amante (vamos imaginar que ele também é)? Quando ele se enfurece contra ela por sua infidelidade, ele se enfurece porque ela se recusa a fazer o sacrifício que ele já fez? E mesmo que tal leitura possa sugerir que ele se identifica com ela na cena, não está claro como ele identifica, ou se é, finalmente, uma identificação “feminina”. Ele pode querer a posição imaginada da mulher na cena, mas como ele imagina que é a posição dela? Não se pode presumir que ele toma a posição dela como feminina, mesmo que ele a imagine em uma resposta receptiva a outro homem. Se esta é a receptividade que ele encontra ali no coração de sua própria fantasia ciumenta, então talvez seja mais apropriado afirmar que ele a imagina

em uma posição de homossexualidade masculina passiva. É, finalmente, realmente possível distinguir, nesse caso, entre uma paixão heterossexual e uma paixão homossexual? Afinal, ele a perdeu e isso o enfurece, e ela realizou um objetivo que ele não pôde ou não quis realizar, e isso o enfurece.

A insistência de Benjamin de que não precisamos entender o desejo e a identificação em uma relação de exclusão mútua, claramente abre espaço para essas paixões simultâneas. Mas Benjamin nos oferece uma maneira de descrever como a heterossexualidade se torna um lugar para a paixão homossexual ou como a homossexualidade se torna o canal para a paixão heterossexual? Parece que a estrutura diádica, quando imposta sobre o gênero, passa a assumir uma complementaridade de gênero que não consegue ver os rigores em ação para manter a relação “diádica” entre os dois de forma tranquilizadora. Afirmar, como Benjamin, que o terceiro chega como o próprio processo intersubjetivo, como o “sobrevivente” da destruição, como uma “negação” mais viva e criativa, implica, já em sua definição, tornar a cena mais feliz do que se pode ser. É claro que ela nos deixa saber que a incorporação e a destruição são riscos que toda relação corre, mas que devem ser trabalhados para alcançar a possibilidade de um reconhecimento no qual os “dois” si mesmos que se relacionam são transformados em virtude da relação dinâmica entre eles.

Mas o que eles têm a ver com o outro terceiro? Observe aqui que a redescritção teórica *queer* da “troca de mulheres” não retorna à insistência feminista lacaniana sobre a primazia do falo. Não é que se queira o desejo do Outro, porque esse desejo refletirá mimeticamente a própria posição como tendo o falo: Nem se quer o que outros homens querem para se identificar mais plenamente como homem. De fato, a medida que a triangulação começa onde a heterossexualidade é transmutada em homosociabilidade, as identificações proliferam com precisão a complexidade que as posições lacanianas usuais descartam ou descrevem como patologia. Onde o desejo e a identificação são jogados como possibilidades mutuamente exclusivas contra o fundo inevitável de uma diferença sexual (presumidamente heterossexual), os atores na cena que descrevo podem ser entendidos apenas como tentando ocupar posições em vão, guerreando com um simbólico que já está arranjado previamente para sua derrota. Deste modo, o homem está tentando “recusar” a diferença sexual ao se imaginar na posição de sua amante com outro homem, e assim, a rejeição moralizante do desejo à patologia ocorre novamente no drama pré-orquestrado da diferença sexual. Creio que tanto Benjamin

quanto eu concordamos com a insustentabilidade de tal abordagem.

Mas, onde exatamente diferimos? Em primeiro lugar, como sugeri acima, a relação entre duas pessoas não pode ser entendida sem referência a um terceiro e o terceiro não pode ser facilmente descrito como o “processo” da própria relação. Eu não quero sugerir que o terceiro está “excluído” da díade ou que a díade deva excluir o terceiro para que a díade ocorra. O terceiro está tanto dentro da díade como uma paixão constitutiva, quanto no “exterior” como o objeto do desejo parcialmente não realizado e proibido.

Vamos complicar a cena novamente, repensando-a agora do ponto de vista da mulher. Imaginemos que ela é bissexual e tem procurado ter um relacionamento com o “homem número 1”, adiando por um tempo seus desejos por mulheres, que tendem a ser desejos de estar por baixo. Mas, em vez de encontrar uma mulher como o “terceiro”, ela encontra um homem (homem número 2), e ela se coloca “em cima” dele. Digamos, por causa dos argumentos, que o homem número 1 desejaria morrer do que permitir que sua namorada se coloque “por cima”, uma vez que isso seria muito “*queer*” para ele. Assim, ele sabe que ela está colocando-se em cima de outro homem, possivelmente penetrando-o analmente e ele está furioso por várias razões. Porém, o que ela está procurando? Se ela é bissexual, ela é uma bissexual que nestes momentos apenas mantém relações com homens. Mas, talvez ela também está representando uma cena em que o surto de ciúme coloca a relação em risco. Talvez ela faça isso a fim de quebrar a relação, a fim de ser livre para não prosseguir “nenhuma das anteriores”. Seria possível ver sua intensificação da atividade heterossexual neste momento como uma maneira de (a) ver o ciúme de seu primeiro amante e levá-lo a uma maior possessividade; (b) cobrindo seu segundo amante e gratificando o desejo que está fora dos limites para ela com o primeiro; e (c) colocando os dois homens um contra o outro, a fim de abrir espaço para a possibilidade de uma relação lésbica em que ela não se posicionaria em cima em absoluto; e (d) intensificar sua heterossexualidade a fim de afastar os perigos psíquicos que ela associa com ser uma lésbica que está por baixo? Observe que pode ser que um desejo não esteja ao serviço de outro, de modo que possamos dizer qual é o real e autêntico e que é simplesmente uma camuflagem ou deflexão. Na verdade, pode ser que esse caráter particular não possa encontrar um desejo “real” que substitua a sequência que ela sofre e que o que é real é a própria sequência. Mas, pode ser que o caso com o homem número 2 se torne, indiretamente, o lugar para a convergência dessas paixões,

sua constelação momentânea, e que para compreendê-la é preciso aceitar algo de suas afirmações simultâneas e dissonantes sobre a verdade. Certamente, o padrão no qual um homem e uma mulher heterossexualmente envolvidos rompem amigavelmente sua relação para perseguir desejos homossexuais não é incomum nos centros urbanos. Eu não pretendo saber o que acontece aqui ou o que acontece quando um gay e uma lésbica que são amigos começam a dormir um com o outro. Mas, parece justo supor que um certo cruzamento de paixões homossexuais e heterossexuais ocorra de forma que não sejam dois fios distintos de uma trança, mas veículos simultâneos um para o outro.

Eu penso que isto se expõe mais distintamente em discussões sobre transgênero. Torna-se difícil dizer se a sexualidade da pessoa transgênero é homossexual ou heterossexual. O termo “*queer*” se expandiu precisamente porque aborda tais momentos de indecidibilidade produtiva, mas ainda não vimos uma tentativa psicanalítica de levar em conta essas formações culturais nas quais certas noções vacilantes de orientação sexual são constitutivas. Isso fica mais claro quando pensamos em transexuais que estão em transição, onde a identidade está em processo de ser alcançada, mas ainda não está lá. Ou, enfaticamente, para aqueles transexuais que entendem a transição como um processo permanente. Se não podemos nos referir inequivocamente ao gênero nesses casos, temos o ponto de referência para fazer afirmações sobre a sexualidade? No caso do transgênero, onde o transexualismo não entra em jogo, existem várias formas de cruzamento que não podem ser entendidas como realizações estáveis, onde o cruzamento de gênero constitui, em parte, a condição da erotização em si. No filme *Boys Don't Cry*¹², parece que transgênero é tanto sobre identificar-se como um menino e querendo uma menina, por isso é uma passagem de ser uma menina para ser um menino heterossexual. Brandon Teena identifica-se como um menino heterossexual, mas vemos vários momentos de desidentificação também, onde a fantasia quebra e um tampão tem que ser localizado, usado e, em seguida, descartado sem rastro. Sua identificação, assim, recomeça, tem de ser reorquestrada de uma forma diária como uma fantasia credível, que obriga crença. A amante parece não saber, mas este é o não-saber do fetichismo, um terreno incerto de erotização. Ainda não está claro se a namorada não sabe, mesmo quando ela afirma que não, e não está claro se ela sabe, mesmo quando ela afirma saber. De fato, um dos momentos mais emocionantes do filme é quando a namorada, sabendo, reengata totalmente a fantasia. E um dos momentos mais frágeis ocorre quando a namorada, sabendo, parece não mais ser capaz de entrar na fantasia completamente. A recusa não só torna possível a fantasia, mas a fortalece e, em ocasiões, a fortalece até o

ponto de poder sobreviver ao reconhecimento.

Da mesma forma, não seria possível dizer que o corpo de Brandon permanece fora da situação e que essa oclusão torna possível a fantasia, uma vez que ela entra na situação, mas apenas através dos termos que a fantasia instala. Não se trata de uma simples “negação” da anatomia, mas da implantação erótica do corpo, de sua cobertura, de sua extensão protética para fins de uma fantasia erótica recíproca. Há lábios, mãos e olhos; a força do corpo de Brandon sobre e em Lana, sua namorada; braços, peso e impulso. Assim, dificilmente é um simples retrato de “desincorporação”, e quase “triste”. Quando ele/ela deseja o desejo de sua namorada, o que ele/ela quer? Brandon ocupa o lugar do sujeito do desejo, mas ele/ela não vira de costas na luz e pede a sua menina para chupar o seu dildo. Talvez isso fosse muito “*queer*”, mas talvez também matasse as condições que tornam a fantasia possível para ambos. Ela/ele manipula o vibrador no escuro de modo que a fantasia possa emergir cheia de força, de modo que sua condição de negação seja cumprida. Ela/ele ocupa esse lugar, para ter certeza, e sofre a perseguição e a violação dos meninos no filme precisamente porque ele/ela tem o ocupado muito bem. Brandon é lésbica ou garoto? Certamente, a própria questão define a situação de Brandon de alguma forma, mesmo quando Brandon responde consistentemente ao predicamento se fazendo como um menino. Não se poderia dizer que Brandon é lésbica porque, sem dúvida, os meninos se fazem a si mesmos como meninos e nenhuma anatomia entra no gênero sem ter sido “feita” de alguma maneira.

Seria mais fácil para nós perguntar se a lésbica que só faz amor usando seu vibrador para penetrar em sua namorada, cuja sexualidade está tão inteiramente roteirizada pela aparente heterossexualidade que nenhuma outra relação é possível, é um menino ou o “menino”? Se ela diz que só pode fazer amor como um “menino”, ela é, poderíamos dizer, transgênero na cama, porém não na rua. A travessia de Brandon envolve um desafio constante às normas públicas da cultura e assim ocupa um lugar mais público no contínuo do transgênero. Não se trata apenas de ser capaz de ter relações sexuais de uma certa maneira, mas também de aparecer como um gênero masculino. Então, nesse sentido, Brandon não é lésbica, apesar do fato de que o filme ceda e pretenda devolvê-lo a esse estatuto depois do estupro, implicando, assim, que o retorno (realização de?) ao lesbianismo é de alguma forma facilitado por esse estupro, retornando Brandon, como os estupradores procuraram fazer, a uma “verdadeira” identidade feminina que “chega a um acordo” com a anatomia. Este “chegar a um

acordo” significa apenas que a anatomia é instrumentalizada de acordo com normas culturais aceitáveis, produzindo uma “mulher” como efeito dessa instrumentalização e normalizando o gênero, mesmo quando permite o desejo de ser *queer*. Poder-se-ia conjecturar que Brandon só quer ser um garoto em público a fim de ganhar o legítimo direito de ter relações sexuais como ele faz, mas tal explicação assume que o gênero é meramente instrumental para a sexualidade. Mas, o gênero tem seus próprios prazeres para Brandon e serve seus próprios propósitos. Estes prazeres de identificação excedem os do desejo, e, nesse sentido, Brandon não é só ou facilmente uma lésbica.

Reconhecimento e Limites da Complementaridade

A complementaridade de gênero pode nos ajudar neste tema? Benjamin escreve: “A crítica da complementaridade de gênero resulta em um paradoxo necessário: perturba as categorias oposicionistas de feminilidade e masculinidade ao mesmo tempo em que reconhece que essas posições inescapavelmente organizam a experiência”¹³. E mesmo antes dessa afirmação, ela pergunta: “se não começarmos com a oposição entre mulher e homem, com a posição negativa da mulher nesse binário, parece que dissolvemos a própria base de nosso questionamento das categorias de gênero”. Mas, quais eram essas perguntas e elas eram realmente colocadas no caminho certo? Teríamos razão em presumir o binário do homem e da mulher quando tantas vidas de gênero não podem assumir esse binário? Teríamos razão em ver a relação como um binário quando a referência ao terceiro é o que nos permitiu ver os objetivos homossexuais que correm através da relacionalidade heterossexual? Deveríamos ter formulado estas perguntas sobre o gênero? A que preço psíquico se estabelece o gênero normativo? Como é que a complementaridade de gênero presume um heterossexual autorreferente que não é definido por objetivos homossexuais? Se não pudéssemos fazer essas perguntas no passado, elas não fazem agora parte do desafio teórico para uma psicanálise preocupada com as políticas de gênero e da sexualidade, ao mesmo tempo feminista e *queer*?

É importante fazer estas perguntas dessa forma se o que queremos fazer é oferecer reconhecimento, se acreditarmos que o reconhecimento é um processo recíproco que se move, além de suas disposições incorporativas e destrutivas para a compreensão de outro eu cuja diferença entre nós deve ser marcada por imperativo ético. Como espero ter deixado claro, não tenho problema com a norma do reconhecimento tal como funciona no trabalho de Benjamin, e penso, de fato, que é uma

norma apropriada para a psicanálise. Porém me pergunto se, sob a rubrica de reconhecimento, uma esperança insustentável não foi introduzida em suas descrições sobre o que é possível. Além disso, como indiquei anteriormente, questiono especificamente a superinclusão que Benjamin descreve como a condição que permite o reconhecimento de um Outro separado, que não é nem repudiado nem incorporado.

Em primeiro lugar, devemos voltar para a questão de saber se a negação pode ser claramente separada da destruição, como Benjamin sugere. E logo reconsiderar a noção hegeliana de reconhecimento enfatizando sua estrutura ex-stática e perguntar se é compatível com o modelo de superinclusão. De que modo se diferenciam esses modelos quanto à questão ética de facilitar o reconhecimento e de que forma? Finalmente, quais são as implicações dessas diferentes noções de reconhecimento para pensar sobre o eu em relação à identidade?

Benjamin afirma claramente que, desde a publicação de *The Bonds of Love*, tem defendido que “a negação é um momento igualmente vital no movimento de reconhecimento. Tampouco qualquer apelo à aceitação da alteridade pode deixar de lado a ruptura inevitável do reconhecimento na dominação”¹⁴. Isso representa sua posição publicada em 1998. E, no entanto, desde então ela se afastou desta “ruptura inevitável”. Embora a posição anterior parecesse afirmar que o reconhecimento pressupõe a negatividade, sua posição atual parece implicar que a negatividade é um evento ocasional e contingente que acontece ao reconhecimento, mas que em nenhum sentido o define. Ela escreve, por exemplo, que “devemos esperar rupturas no reconhecimento”, mas que a “destruição” pode ser superada: “A destruição continua até que a sobrevivência se torne possível a um nível mais autêntico”. O reconhecimento é o nome que se dá a este nível autêntico, definido como a transcendência do próprio destrutivo. É posteriormente descrito como um “processo dialógico” no qual a externalidade é reconhecida. O analista em tal situação não é uma idealização, pois é um fracasso liberar o analista da internalização. É o Outro que rompe com a imagem ideal ou persecutória que marca o surgimento “autêntico” de um encontro dialógico e a criação do que Benjamin se refere como “espaço intersubjetivo”.

Minha pergunta é: o espaço intersubjetivo, em seu modo “autêntico”, está realmente livre da destruição? E se está completamente livre da destruição, está também além da psique de forma que já não é mais útil para a psicanálise? Se o “terceiro” é

redefinido como a música ou a harmonia de um encontro dialógico, o que acontece aos outros “terceiros?”: a criança que interrompe o encontro, o antigo amante à porta ou ao telefone, o passado que não pode ser revertido, o futuro que não pode ser contido, o inconsciente em si como ele encara a emergência de uma circunstância imprevista? Certamente, essas são todas negatividades, até mesmo fontes de “destruição” que não podem ser totalmente superadas, suprimidas, resolvidas na música harmoniosa do diálogo. Que dissonância essa música afoga? O que ela rejeita para ser? E se a música acabar por ser Mahler? Se aceitarmos que o problema da relação não é apenas uma função de complementaridade de projetar no outro o que pertence ao eu, nem de incorporar outro que deveria ser considerado como separado, será difícil sustentar o modelo de reconhecimento, que finalmente permanece diádico em sua estrutura. Porém, se aceitarmos que o desejo pelo Outro pode ser desejo pelo desejo do Outro e se aceitarmos também a miríade de formulações equívocas dessa posição, então me parece que reconhecer o Outro requer assumir que a díade raramente é, se alguma vez foi, o que parece ser. Se as relações são principalmente diádicas, então permaneço no centro do desejo do Outro e o narcisismo é, por definição, satisfeito. Mas, se o desejo trabalha através de interruptores cujas pegadas nem sempre são fáceis de traçar, então quem sou para o Outro estará, por definição, em risco de deslocamento. Pode-se encontrar o Outro que se ama além de todos os Outros que habitaram alguma vez o lugar desse Outro? Pode-se libertar o Outro, por assim dizer, de toda a história da condensação psíquica e do deslocamento ou, de fato, do precipitado das relações de objeto abandonadas que formam o próprio ego? Ou faz parte do que significa “reconhecer” o Outro reconhecer que ele ou ela chega, por necessidade, com uma história que não tem a si mesmo como seu centro? Isso não faz parte da humildade necessária em todo reconhecimento e também parte do reconhecimento que está envolvido no amor?

Acredito que Benjamin poderia dizer que quando se reconhece que não estamos no centro da história do Outro, reconhecemos a diferença. E se não se responde a esse reconhecimento com agressividade, com destruição onipotente, então alguém está em posição de reconhecer a diferença como tal e de compreender esta característica distintiva do Outro como uma relação de “negação” (não-eu) que não se resolve mediante a destruição. A negação é a destruição que sobreviveu. Mas, se esta é a sua resposta, parece-me implicar um novo reconhecimento da necessária ruptura do diádico em algo que não pode ser contido ou suprimido dentro dessa estrutura limitada. A díade é uma conquista, não um pressuposto. Parte da dificuldade de fazê-la funcionar é

precisamente causada pelo fato de que ela é alcançada dentro de um horizonte psíquico que é fundamentalmente indiferente a ela. Se a negação é a destruição que sobrevive, em que consiste esta “supervivência”? Certamente, tal formulação implica que a “destruição” é de alguma forma superada, até mesmo superada de uma vez por todas. Mas, isso é realmente possível para os humanos? Confiaríamos naqueles que afirmam ter superado a destrutividade e alcançado de uma vez por todas a díade harmoniosa? Eu, por exemplo, seria cautelosa.

Não precisamos aceitar uma teoria da pulsão que afirma que a agressão existe para todos os tempos, que é constitutiva de quem somos, para aceitar que a destrutividade se apresenta continuamente como um risco. Esse risco é um aspecto perene e irresolúvel da vida psíquica humana. Como resultado, qualquer norma terapêutica que procure superar a destrutividade se baseará em uma premissa impossível. Agora, pode ser que o imperativo ético que Benjamin desejaria derivar de sua distinção entre destruição e negação é que a primeira deve continuamente sobreviver como negação, mediante uma tarefa incessante. Porém, o dinamismo temporal que ela invoca não é o de uma luta que se repete a si mesma, um trabalho de destruição que continuamente deve ser colocado outra vez em cena, uma relação na qual as formas de ruptura são esperadas e inevitáveis; é, antes, um diálogo que sustenta a tensão como um “objetivo em si mesmo”, um movimento teleológico, ou seja, onde a superação da destruição é o fim.

Quando Hegel introduz a noção de reconhecimento na seção sobre dominação e servidão em *Phenomenology of Spirit*, ele narra o encontro primário com o Outro em termos de perda de si mesmo. “A autoconsciência [...] *Sain de si mesma* [...]. Perdeu-se, pois se encontra como *outro ser*” (parte III). Pode-se entender que Hegel descreve meramente um estado patológico no qual uma fantasia de absorção pelo Outro constitui uma experiência precoce ou primitiva. Mas, ele está dizendo algo mais. Ele está sugerindo que qualquer que seja a consciência, qualquer que seja o eu, só se encontrará por si mesmo através de uma reflexão de si mesmo em outro. Para ser ele mesmo, ele deve passar pela perda de si mesmo e, quando passa, nunca será “devolvido” ao que era. Ser refletido em ou através do outro terá um duplo significado para a consciência, no entanto, uma vez que a consciência, através da reflexão, recuperar-se de alguma forma. Mas, em virtude do estatuto externo da reflexão, ela se recuperará como externa a si mesma e, portanto, continuará a se perder. Assim, a relação com o Outro será, invariavelmente, ambivalente.

O preço do autoconhecimento será a perda de si mesmo e o Outro propõe a possibilidade de proteger e minar o autoconhecimento. O que se torna claro, entretanto, é que o eu nunca retorna a si mesmo livre do Outro, que sua “relacionalidade” se torna constitutiva de quem é o eu.

Sobre este último ponto, Benjamin e eu concordamos. Creio que somos diferentes, é como entendemos essa relacionalidade. Em meu ponto de vista, Hegel nos deu uma noção ex-stática do eu, que está, necessariamente, fora de si, não autoidêntico, diferenciado desde o início. É o eu aqui que considera sua reflexão ali, mas é igualmente lá, refletido e refletindo. Sua ontologia deve ser precisamente dividida e expandida em formas irrecuperáveis. De fato, qualquer que seja o eu que emerge no curso da *Phenomenology of the Spirit* está sempre em uma remoção temporal de sua aparência anterior; transforma-se por seu encontro com a alteridade, não para retornar a si mesmo, mas para se tornar um eu que nunca foi. A diferença o lança em um futuro irreversível. Ser um eu é, nesses termos, estar distante do que é, não gozar da prerrogativa de autoidentidade (o que Hegel chama de autocerteza), mas ser lançado, sempre fora de si mesmo, como outro de um mesmo. Creio que esta concepção do eu enfatiza um Hegel diferente do encontrado na obra de Benjamin. Certamente é uma interpretação na qual a metáfora da “inclusão”, como no “eu inclusivo”, não funcionaria. Vou tentar explicar o porquê.

No capítulo intitulado “*The Shadow of the Other Subject*”, Benjamin oferece uma discussão sustentada, possivelmente a discussão publicada mais importante que existe, sobre o volume *Feminist Contentions*, que eu coescrevi com outras quatro filólogas feministas. Benjamin se preocupa com minha adesão a uma noção de eu que requer exclusão (102), e com a falta de um termo complementar para “inclusão” em meu trabalho. Ela sugere que se eu me oponho a certas formas nas quais o sujeito se forma por meio da exclusão, faria sentido que eu abraçasse um ideal normativo no qual a exclusão seria superada: “somente a inclusão, o reconhecimento do que foi rejeitado, em suma, poderia permitir que a alteridade fosse um lugar fora do eu no reino da exterioridade, poderia conceder-lhe o reconhecimento separado do eu” (103). Um problema metafórico surge, é claro, na medida em que a “inclusão” designa o processo pelo qual o “externo” é reconhecido. Mas, isso é mais do que uma dificuldade metafórica, ou melhor, a dificuldade metafórica traça os contornos de uma questão teórica mais problemática? Benjamin oferece “inclusão” como o complemento oposto à

forma negativa de exclusão ou abjeção que discuto em *Bodies that Matter*, mas também reserva o termo “externo” para o aspecto do Outro que aparece sob condições de diálogo autêntico. Assim, a exclusão, no sentido de expulsão ou abjeção ou repúdio, permanece dentro da órbita de uma forma complementar de divisão, na sua visão, uma que eclipsa completamente o Outro com uma projeção repudiada. O Outro emerge como “externo”, então, somente quando não está mais “excluído”. Mas, o Outro é “possuído” em tal momento, ou existe uma certa despossessão que permite ao Outro aparecer? Este seria o ponto de Laplanche e certamente seria também o de Levinas e Drucilla Cornell¹⁵. É precisamente o movimento além da lógica de possuir e despossuir que tira o Outro do circuito narcísico do sujeito. De fato, para Laplanche, a alteridade emerge, poderíamos dizer, além de qualquer questão de propriedade¹⁶.

Eu sugeriria que a noção ek-stática do eu em Hegel ressoa em alguns aspectos com esta noção do eu que invariavelmente se perde no Outro que assegura a existência desse eu. O “eu” aqui não é o mesmo que o sujeito, que é uma presunção de autodeterminação autônoma. O eu em Hegel é marcado por um encantamento primário com o Outro, em que esse eu é posto em risco. O momento em “dominação e servidão”, quando as duas autoconsciências vêm a reconhecer-se mutuamente, é, portanto, na “luta pela vida e pela morte”, o momento em que cada um vê o poder compartilhado que eles têm para aniquilar o Outro e, assim, destruir a condição de sua própria autorreflexão. Assim, é num momento de vulnerabilidade fundamental que o reconhecimento se torna possível e a necessidade torna-se autoconsciente. O que o reconhecimento faz em tal momento é, com certeza, manter a destruição sob controle. Mas, o que também significa é que o eu não se possui a si mesmo, que é entregue ao Outro antes de qualquer outra relação, mas de tal maneira que o Outro também não o possui. E o conteúdo ético de sua relação com o Outro deve ser encontrado neste estado fundamental e recíproco de ser “entregue”. Em Hegel, seria apenas parcialmente verdadeiro dizer que o eu chega a “incluir” o Outro. (Benjamin distingue aqui entre “inclusão” e “incorporação” e, de fato, coloca-os como opostos). Pois, o eu é sempre outro para si mesmo e, portanto, não um “recipiente” ou unidade que possa “incluir” outros dentro de seu escopo. Pelo contrário, o eu encontra-se sempre como o Outro, tornando-se Outro para si mesmo, e esta é outra maneira de marcar o oposto da “incorporação”. O eu não toma o Outro; o eu se vê transportado para fora de si mesmo em uma relação irreversível de alteridade. Em certo sentido, o eu “é” essa relação com a alteridade.

Embora Benjamin às vezes se refira às concepções “pós-modernas” do eu que presumem seu caráter “dividido” e “descentrado”, não chegamos a saber o que exatamente se entende por esses termos. Isso não significa dizer que há um primeiro eu e, em seguida, ele se envolve na divisão, uma vez que o eu, tal como o esboço aqui, está além de si desde o início e definido por essa estética ontológica, essa relação fundamental com o Outro em que se encontra ambigualmente instalado fora de si. Esse modelo é, sugiro, uma forma de contestar qualquer alegação relativa à autossuficiência do sujeito ou, de fato, ao caráter incorporativo de toda identificação. E nesse sentido, não está tão longe da posição de Benjamin. Isso pode não ser “divisão” no sentido psicanalítico preciso, mas pode ser uma divisão ontológica que a noção psicanalítica de divisão confia e elabora. Se assumimos que o eu existe e então ele se divide, assumimos que o status ontológico do eu é autossuficiente antes de sofrer sua divisão (um mito aristofônico, poderíamos dizer, ressuscitado dentro da metapsicologia da psicologia do ego). Mas, isso não é compreender o primado ontológico da relacionalidade em si e suas consequências para pensar o eu em sua necessária (e conseqüentemente ética) desunião.

Uma vez que pensamos o eu deste modo, podemos começar a observar como as formas verbais são as que mais se aproximam da expressão dessa relacionalidade fundamental. Embora o sentido comum nos impulsione a perguntar: não existe um eu que se identifique? Um eu que lamenta o luto? Não sabemos todos nós que um tal eu existe? Mas aqui parece que as necessidades convencionais e pré-críticas da gramática superam as exigências da reflexão crítica. Pois, faz sentido falar sobre um eu, mas temos certeza de que ele está intacto antes do ato de divisão, e o que significa insistir em um sujeito que “performa” sua própria divisão? Não há nada do qual um sujeito é dividido no início que ocasiona a formação do próprio sujeito? Não uma há produção do inconsciente que ocorra concomitantemente com a formação do sujeito, entendida como atividade autodeterminante? E se o eu que se divide já está a uma distância, como devemos entender o que a divisão implica para um tal eu? Sim, é possível e necessário dizer que o sujeito se divide, mas não resulta dessa formulação que o sujeito fosse um todo ou autônomo. Pois, se o sujeito é dividido e está dividindo, será necessário saber que tipo de divisão foi inaugurante, que tipo de divisão sofre enquanto um acontecimento psíquico contingente e como esses diferentes níveis de divisão se relacionam entre si, se é que fazem.

É, então, uma perspectiva da relacionalidade derivada de Hegel que afirma que o

eu procura e oferece reconhecimento a outro, mas é outro que afirma que o próprio processo de reconhecimento revela que o eu está sempre posicionado fora de si mesmo. Esta não é uma ideia particularmente “pós-moderna”, uma vez que é derivada do idealismo alemão e das tradições de extáticas medievais anteriores. Ela simplesmente reconhece que o “nós” que somos relacionais não nos separamos dessas relações e que não podemos pensar em nós mesmos separadamente dos efeitos descentradores que essa relacionalidade implica. Além disso, quando consideramos que as relações mediante as quais estamos definidos não são diádicas, porém sempre se referem a um legado histórico e horizonte de futuro que não está contido no Outro, mas que constitui algo como o Outro do Outro, então parece deduzir-se que quem “somos” é, fundamentalmente, um sujeito em uma cadeia temporal de desejo que só ocasionalmente e provisoriamente assume a forma da díade. Quero reiterar que deslocar o modelo binário para pensar sobre a relacionalidade também nos ajudará a apreciar os ecos triangulares no desejo heterossexual, homossexual e bissexual, e a compreender melhor a relação entre a sexualidade e o gênero.

À Jessica Benjamin agradeço por ter iniciado o mais importante diálogo sobre gênero e sexualidade que temos nos interstícios da filosofia e da psicanálise. Começemos agora a pensar novamente no que pode significar reconhecer um ao outro quando se trata de muito mais do que de dois.

Notas

*Tradução realizada a partir do artigo original publicado em língua inglesa: BUTLER, Judith. Longing for Recognition. In: _____. **Undoing gender**. Routledge: New York, 2004, pp. 131-151.

**As tradutoras agradecem à Judith Butler a autorização da tradução (Our sincere gratitude to Professor Judith Butler) e aos editores Taylor and Francis Group LLC Books, a aprovação do pedido de tradução e publicação do artigo. Também agradecemos ao/à revisor/a, Sávio de Freitas (Dr. em Letras) e Andréia Martins (PhD Student in Sociology), as imprescindíveis revisões e ao Jefferson Virgílio, a preciosa colaboração. Agradecemos ainda ao Comitê Editorial da Revista Equatorial o aceite da tradução para publicação.

1. Axel Honneth, *The Struggle for Recognition*; Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action*.
2. Jessica Benjamin, Afterword to “Recognition and Destruction.”
3. Benjamin, *The Shadow of the Other*, 2–3.
4. Benjamin, “How was It for You?” 28.
5. Judith Butler, “The Lesbian Phallus” in *Bodies that Matter*, 57–92.
6. Benjamin, *Like Subjects, Love Objects*, 54.

7. Eu ofereço a versão etimológica do êxtase como *ek-stasis* para apontar, como Heidegger fez, o significado original do termo, pois implica uma posição fora de si mesmo.
8. Jean Hyppolite, *Genesis and Structure of Hegel's "Phenomenology of Spirit,"* 66.
9. Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, 58.
10. Para uma crítica e radicalização da formulação lacaniana desse relato da formação mimética do desejo, ver Mikkel Borch-Jacobsen, *The Freudian Subject*.
11. Sobre o ciúme e o deslocamento do desejo homossexual, ver Freud's "Certain Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality."
12. *Boys Don't Cry* (1999, Twentieth Century Fox, Director, Kimberley Peirce).
13. Benjamin, *The Shadow of the Other*, 37.
14. *Ibid.*, 83–84.
15. Ver Drucilla Cornell, *The Philosophy of the Limit; Emanuel Levinas, Otherwise Than Being*.
16. Ver Jean Laplanche, *Essays on Otherness*.

Referências bibliográficas

BENHABIB, Seyla; BUTLER, Judith Butler; CORNELL, Drucilla; NANCY, Fraser. **Feminist Contentions: A Philosophical Exchange.** New York: Routledge, 1997.

BENJAMIN, Jessica. **Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference.** New Haven: Yale University Press, 1995.

———. **The Shadow of the Other: Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis.** New York: Routledge, 1998.

———. *Bonds of Love.* New York: Random House, 1988.

———. "How Was It For You? How Intersubjective is Sex?" Division 39 Keynote Address, American Psychological Association. Boston, April 1998. On file with author.

———. Afterword to "Recognition and Destruction: An Outline of Intersubjectivity." In **Relational Psychoanalysis: The Emergence of a Tradition.** Hillsdale, N.J.: Analytic Press, 1999.

BUTLER, Judith. The Lesbian Phallus. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."** New York: Routledge, 1998, p. 57–92.

CORNELL, Drucilla. **The Philosophy of the Limit.** New York: Routledge, 1992.

FREUD, Sigmund. Certain Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia, and Homosexuality. **The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud.** Vol. 18, edited by James Strachey et al. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953–1974.

HABERMAS, Jürgen. **The Theory of Communicative Action**. 2 vols. Translated by Thomas McCarthy. Boston: Beacon Press, 1982.

HEGEL, G. W. F. **The Phenomenology of Spirit**. Translated by A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1977.

HONNETH, Axel. **The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts**. Translated by Joel Anderson. Cambridge, MA: Polity Press, 1995.

HYPPOLITE, Jean. **Genesis and Structure of Hegel's "Phenomenology of Spirit."** Translated by Samuel Cherniaak and John Heckman. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1974.

LACAN, Jacques. **Écrits: A Selection**. Translated by Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

LAPLANCHE, Jean. **Essays On Otherness**. Translated by John Fletcher. London: Routledge, 1999.

LEVINAS, Emmanuel. **Otherwise Than Being**. Translated by Alphonso Lingis. Boston: M. Nijhoff, 1981.

MITSCHERLICH, Alexander; MITSCHERLICH, Margarete. **The Inability to Mourn**. Translated by Beverley Placzek. New York: Grove Press, 1975.

Entrevista

**Entrevista com
Maria Elvira Diaz Benitez**

**Interview with
Maria Elvira Diaz Benitez**

Jainara Gomes de Oliveira

Doutoranda em Antropologia Social - PPGAS/UFSC
gomes.jainara@gmail.com

Milton Ribeiro

Doutorando em Sociologia e Antropologia - PPGSA/UFGA
millor_ufpa@hotmail.com

Tarsila Chiara A. S. Santana

Mestranda em Antropologia Social - PPGAS/UFRN
tarsila.chiara@gmail.com

Apresentação

Entrevista¹ realizada no Hall do Hotel União, no dia 28 de outubro de 2015, durante o 39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, na cidade de Caxambu, Minas Gerais. A antropóloga Maria Elvira Diaz Benitez possui graduação em Antropologia - Universidad Nacional de Colombia (1998), mestrado (2005) e doutorado (2009) em Antropologia Social - Museu Nacional/UFRJ. Entre 2010 e 2013 realizou pós-doutorado no Núcleo de Estudos de Gênero PAGU, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É organizadora da Coletânea Prazeres Dissidentes (Garamond/CLAM, 2009), autora do livro *Nas Redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro* (Zahar, 2010), e co-organizadora do Dossiê *Pornô* (Cadernos Pagu, 2012). Atualmente é professora adjunta no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ), co-coordenadora do NuSEX (Núcleo de Estudos em Corpos, Gêneros e Sexualidade) da mesma instituição e diretora da Coleção *Kalela* de Antropologia da Papéis Selvagens Edições.

Equatorial: Conte-nos sobre sua formação na Colômbia, seus primeiros interesses de pesquisa.

Maria Elvira Diaz Benitez: Eu me formei na Universidade Nacional da Colômbia, em 1998. Eu entrei à carreira com 16 anos, em janeiro de 1993. O curso durava quatro anos e meio e tínhamos mais um semestre para fazer a tese, tempo que podia se prorrogar por outros seis meses. Nesse quinto ano a gente cursava o Laboratório de Investigação Social em que recebíamos orientação específica sobre a pesquisa e tinha como objetivo nos encaminhar para a escrita da monografia que lá chamamos de tese, mesmo se tratando de trabalho final da graduação. Quando entrei na universidade, me interessei primeiro pela etnologia, essa era uma temática que me interessou profundamente. Fui aluna de um dos melhores etnólogos da Colômbia, o professor Luis Guillermo Vasco e suas aulas eram muito inspiradoras, depois disso tive aulas de etnohistória com a professora Marta Zambrano, maravilhosas também, com ela vimos Estruturalismo e com François Correa vimos Parentesco, eram aulas realmente muito inspiradoras. A minha sensação é que tudo estava muito voltado para o universo indígena e meio que eu aprendi que a antropologia era isso. Somente no final da carreira tive aulas de antropologia urbana e de antropologia simbólica. O único professor do Departamento

que era especialista em sociedades afro-americanas, o professor Jaime Arocha, estava de professor convidado na Columbia University, então não consegui ser sua aluna nos primeiros anos. De modo que para mim antropologia era etnologia indígena. Um dia, em uma aula de Antropologia Latino-americana precisávamos falar do tema do trabalho final. Eu disse ao professor Carlos Wladimir Zambrano que iria fazer uma análise sobre alguns povos indígenas do Pacífico colombiano, pois estava indo visitar Orpua, que é um pequeno povoado do Chocó onde moram índios Embera, eu estava por volta do quarto semestre. Foi quando ele me disse: “mas os Emberas moram num território completamente afro, por que você não faz um trabalho sobre as comunidades afro?”. Eu me lembro que fiquei em silêncio e me dei conta que para mim não era claro pensar que os afrodescendentes pudessem ser objetos de pesquisa, e isso me tomou absolutamente. Fui para Orpua e encontrei os Emberá, mas também encontrei comunidades negras de pescadores e caçadores, de mulheres que cultivavam a terra e de seus filhos que os ajudavam. Era um momento, em 1994, em que ainda não tinha chegado lá a luz elétrica, em que era raro ver alguém de fora da comunidade visitando o local. Às noites as pessoas jogavam cartas, tocavam tambor, as crianças brincavam cirandas infantis e cantavam arrullos (música tradicional). Nos dias de minha estadia acompanhei o velório de uma senhora de uma vereda vizinha e as festas do santo. Essa reunião entre música e religiosidade me impactou de um modo absurdo e foi o que passei a pesquisar. Eu tinha 18 anos, para mim essa era minha primeira experiência como antropóloga. Lembro que estando lá, uma noite à luz de velas, escrevi uma carta para Luis Guillermo Vasco agradecendo tudo que tinha me ensinado, era uma carta brega, não me lembro se alguma vez lhe entreguei. Há professores que marcam muito nossas trajetórias. Bom, então daí para frente eu comecei a me interessar basicamente pelos estudos afro-colombianos e ingressei em alguns coletivos de juventude negra em Bogotá. Com uns colegas da Sociologia e do Direito, também negros, formamos a Revista Afroamérica que lográvamos editar com o apoio da secretaria do Bem-estar Universitário. Havia uma conjuntura política de fundo que veio apoiar o adensamento desses estudos: a Constituição Política de 1991 que deu origem à Lei 70 de 1993, sobre as comunidades étnicas. E 93 foi justamente o ano em que eu entrei na universidade. Então, a partir da Constituição e da Lei 70, as comunidades afro-colombianas passaram a ter estatuto de etnicidade e a poder reclamar legalmente os direitos sobre seus territórios, que previamente eram vistos como baldios. Tudo isso me interessou academicamente, mas não só. Eu percebi que embora eu fosse uma menina negra que tinha nascido e crescido em uma cidade negra, eu não necessariamente me percebia como negra. Sentir-

me negra foi algo que somente percebi quando fui morar em Bogotá, cidade tradicionalmente branca ou branca/mestiça. Foi assim que eu me interessei por tradições afro-colombianas, por pensar a discriminação racial, pensar na invisibilidade do povo negro na história e na educação, sua pobreza e precariedade social em territórios diversos do país e na própria Bogotá: enormes taxas de analfabetismo, abandono pelo Estado, uma história de colonização e de apropriação de seus bens que não parava de se repetir. Então, na Universidade minhas pesquisas tinham um enorme interesse político e foi assim que escrevi minha tese, que na verdade é o que no Brasil se chama de monografia. O que passa é que para nós, naquela época, as monografias eram encaradas como teses, eram enormes, as pessoas faziam pesquisas muito prolongadas, todo mundo fazia meses de campo. Eu tive colegas que demoraram até cinco anos para defender, outros que fizeram teses de dois tomos. Era um grande investimento porque, de alguma forma, essa podia ser a nossa única pesquisa e não tínhamos prazos da Capes nem nada parecido. Digo “última pesquisa” porque naquele momento haviam pouquíssimas pós-graduações de antropologia no país e todas eram caras, não era viável para muita gente fazer pós na Colômbia, por sorte isso tem mudado na última década. Bom, então, eu fiz minha monografia que tinha um pouco menos de 400 páginas.

E: E qual era o tema?

MEDB: Chamou-se *Dançando comigo mesma: Identidade, música e irmandade afro-colombiana*. Eu tentei demonstrar como a música era um fator identitário muito forte entre a população negra na Colômbia. Estou falando de várias músicas: por um lado, a tradicional que se fazia presente em todo tipo de ritos e festas dos santos padroeiros, nos nascimentos, nas mortes, nos momentos de trabalho, e outras músicas transnacionais que eram grandes fontes de aglutinamento de jovens negros em seus povos e nas cidades: especialmente o hip hop e o reggae. Então, em função desse argumento, fiz uma viagem por diferentes pesquisas que realizei como trabalhos finais de curso e juntei com o campo em Orpua, em Buenaventura e em Bogotá: falei dos jovens polizontes que embarcavam nos grandes navios que vão para os Estados Unidos em busca de melhores oportunidades, dos jovens rastafáris negros de Bogotá e suas músicas de protesto racial, dos grupos de hip hop, das *cantaoras* tradicionais de *jugas* e *alabaos*, das músicas para abençoar as ervas, das músicas de ninar, das canções para despedir aos mortos e por aí vai. No último capítulo, o mais ingênuo da tese (risos) tentei demonstrar as afinidades musicais de ritmos como o blues com o currulao² e as “pegadas de africania” presentes

neles, que era um paradigma teórico que eu segui em minha tese, acompanhando o pensamento de Jaime Arocha, que foi meu orientador. Enfim, eu queria falar como música e religião eram forjadores de identidade afrocolombiana, inclusive em situações de diáspora, em Bogotá ou outras cidades, para meus conterrâneos que tinham sido deslocados de seus territórios pela guerra no país ou na procura de melhores oportunidades. Essa foi uma oportunidade para falar de migração forçada, invisibilização, discriminação racial e formação de colônias urbanas.

Hoje eu diria que minha tese ficou interessante, mas pouco amarrada. Mas, enfim, os caminhos de procura de identidade não são necessariamente coerentes e gosto de pensar que esse foi o motivo dela ser tão diversa em temáticas (risos). Mas é um texto que me dá orgulho de ter feito porque foi a través dessa procura pelo afro que eu me encontrei na antropologia, me encontrei como jovem negra politicamente falando e cresci como sujeito. Defendi em outubro de 1998 e fiquei dois anos afastada da antropologia porque fui estudar música na Escola Colombiana de Jazz.

No ano 2000 voltei por um convite de meu professor Arocha para trabalhar em uma pesquisa sobre a situação socioeconômica dos afro-bogotanos. Foi quando comecei a acompanhar uma quantidade variada de lugares de sociabilidade de *paisanos*³ meus: comércio informal, camelôs de vendas de frutas e doces tradicionais, ruas, praças, shoppings centers, salões de cabeleireiro, bairros, igrejas, boates. Foi minha primeira experiência na antropologia urbana.

E: Em que momento você se interessou pelos estudos de gênero e sexualidade?

MEDB: Foi na época em que acompanhava as comunidades negras em Bogotá, tudo vem daí. Nesse transito por Bogotá, conheci um grupo de jovens negros homossexuais que vinham de diferentes lugares do Pacífico, entre eles havia duas travestis. Eu percebi que eles tinham uma participação social, entre seus conterrâneos, que me pareceu bastante bem aceita. E percebi que por meio da sua homossexualidade eles conseguiam fazer reivindicações étnico-raciais fortes, tipo, promovendo desfiles de moda e passarela, de penteados afro, de danças folclóricas e modernas, de artesanato tradicional. Eles trabalhavam como cabeleireiros e instrutores de dança e canto, e também vários deles eram universitários, de carreiras diversas. Por meio da música e de suas artes eles representavam aos afro-colombianos em diversos espaços de Bogotá e isso era bem visto na colônia, pois tinham uma importante participação política. O que me surpreendeu disso tudo foi constatar os modos como eles negociavam sua aceitação em

meio a um grupo que exclui tradicionalmente manifestações de homossexualidade. Eu cresci em uma cidade onde escutei desde criança que os negros não poderiam ser gays, onde havia uma exaltação da masculinidade negra, onde a masculinidade e os mitos da virilidade eram também uma forma de negociar um desequilíbrio em relação aos homens brancos e sua suposta superioridade social. A partir de minha aproximação com esses rapazes eu comecei a me interessar pelos estudos de gênero e sexualidade e por uma literatura que eu mal conhecia. O fato de eles serem bem quistos no contexto urbano me fez pensar em mudanças sociais e nos espaços possíveis de existência para os sujeitos.

Bom, em 2002 eu fiz esse trabalho de campo e apresentei um projeto para o Programa de Jovens Pesquisadores de Colciências, que é nossa agência financiadora de pesquisas na Colômbia, e fui favorecida. Foi nessa época também que eu estava apresentando minhas provas para ingressar no mestrado, no Brasil. Pensei que esse seria um ótimo tema para continuar no mestrado, e mais ainda se eu pudesse fazer uma análise comparativa.

E: E esse contato inicial como foi? Foi a partir de quem? Por que você escolheu o Brasil? Você tentou logo o Museu Nacional? Como se deu essa escolha?

MEDB: Olha, vocês decidem se vão colocar isso na entrevista (risos). Eu vim para o Brasil pela primeira vez em 2001, para o Rock in Rio. Foi uma viagem que eu fiz de ônibus desde a Colômbia e que me levou a conhecer Equador, Peru, Bolívia e parte do Brasil, porque entrei pelo Mato Grosso. Mas foi uma correria, pois fiz quase sem parar para poder chegar ao show do Sting no primeiro dia. Fiquei no Rio um mês, amei a cidade, amei a língua, decidi que era o lugar onde queria morar. Essa é a verdade. Eu poderia inventar uma história mais “intelectual” de meus motivos para ter vindo estudar no Brasil, mas na verdade esse foi o principal. Quando voltei à Colômbia entrei em aulas de português e comecei a procurar programas em antropologia. Eu já estava fazendo averiguações para fazer mestrado no Colégio do México, mas mudei meu rumo. Foi assim que conheci o Museu Nacional e sua proposta acadêmica.

E: Você tinha lido antropologia brasileira na graduação?

MEDB: Algumas coisas: Otávio Velho, Roberto Da Matta, Roberto Cardoso de Oliveira e José Jorge de Carvalho. E algumas pesquisas feitas no Brasil, Roger Bastide, especialmente. Em 2002 quando ainda morava em Bogotá, participei da Fábrica de

Ideias que é um curso de relações raciais em Salvador, Bahia, ali tive aulas com Lívio Sansone, Giralda Seyferth, Osmundo Pinho e Achille Mbembe.

E: Então você se apresentou no Museu Nacional e passou a prova...

MEDB: Apesar de querer morar no Rio, eu me apresentei em vários departamentos: na Federal de Pernambuco, na Unicamp, pois queria entrar no PAGU, no Museu, no IFCS e na UNB, tudo pelo Programa PEC-PG. A primeira resposta que recebi foi da Unicamp, onde não fui aceita. Tristeza total. Mas logo na sequência recebi aceitação no Museu Nacional e foi assim que entrei no lugar que virou minha casa-instituição, mas naquele momento eu não sabia claramente a importância do Museu para a antropologia brasileira. E tive a enorme fortuna de conseguir a bolsa PEC-PG, a única que nesse ano foi dada para antropologia, e o bonito é que consegui com um projeto de pesquisa sobre homossexualidade e raça no Brasil e na Colômbia. Enfim, posso dizer que entrei no Museu um pouco ajudada pelo acaso, e vieram depois uma série de outros acasos, daqueles que constroem uma trajetória que no final nunca é completamente planejada.

No Museu fiz todas as aulas que pude com Giralda Seyferth que desde que a conheci se tornou uma referência de enorme importância para mim e como estava muito interessada pela questão urbana, pedi orientação ao professor Gilberto Velho. Para resumir, como meu interesse era estabelecer uma comparação, acompanhei jovens homossexuais negros por diversos lugares de sociabilidade. Retomei o contato com Osmundo Pinho que me permitiu acompanhá-lo a reuniões de ong's de jovens homossexuais na Baixada Fluminense, e nessas reuniões foi perceptível o quanto eles falavam sobre discriminação racial nos universos homossexuais. Com alguns desses meninos acompanhei várias boates do subúrbio carioca e da Baixada, mas me concentrei em uma boate do centro da cidade, o Buraco da Lacreia.

E: Por que você nunca divulgou sua dissertação? Eu mesmo para ler tive que te pedir pessoalmente

MEDB: Porque eu acho que minha dissertação é cheia de problemas e eu sou exageradamente autocrítica, é por isso que eu publico pouco. Depois que defendi eu senti que ela precisava de muito trabalho e para mim ela não merecia ficar online. Agora que o SIGA nos obriga a ter todas as teses e dissertações online, vou ser obrigada a entregá-la (risos).

E: Agora eu entendi, porque eu nunca achei (risos). Lembra que o meu primeiro contato foi eu pedindo a tua dissertação? Eu mandei um e-mail gigantesco

MEDB: E eu te mandei, mas assim, muito pontualmente, com vergonha

E: Por que você não gostou?

MEDB: Eu gostei de alguns trechos e foram esses trechos que publiquei. Mas eu acho que na tentativa de fazer comparação, no mestrado, eu me perdi. Porque eu não estava comparando universos comparáveis, entendeu? Em Bogotá, que é uma cidade predominantemente branca, eu pesquisava um coletivo de pessoas negras, em situação de diáspora, que tinha fortes vínculos de conterraneidade. O que a pesquisa me mostrava era como esses jovens negros negociavam seu pertencimento e aceitação como homossexuais nesse grupo a partir de símbolos de etnicidade e de um trabalho político em função desses símbolos. Outras perguntas como sociabilidades nos universos gay, namoros e relacionamentos raramente apareciam, ou apareciam apenas quando eles manifestavam que se sentiam hipersexualizados por homens não-negros com os quais eventualmente se relacionavam. Foram alguns de seus depoimentos sobre o quanto era difícil estabelecer namoros sérios com esses homens que os desejavam basicamente para fazerem sexo, o que me permitiu fazer alguns links. Já no Rio de Janeiro as questões eram outras, mais voltadas para sociabilidades inter-raciais nos mundos gays. Então quando você faz pesquisas distintas, chega a resultados distintos e não adianta querer comparar situações tão diversas. As próprias características étnico-raciais da cidade já são em si muito diferentes. Na final ficaram dois grandes capítulos: um dedicado à etnografia em Bogotá e outro dedicado à etnografia no Rio. Se uma coisa boa ela teve é que eu fiz muito muito trabalho de campo e isso aparece em cada página. As considerações finais foram um tratado antirracista e anticlassista que discutia também as hierarquias de gênero e os valores estéticos dentro das sociabilidades de homens homossexuais.

Hoje em dia, olhando para trás, eu acho que minha dissertação teve uma contribuição ao campo de estudos, especialmente na Colômbia. Estudos que levassem em conta a imbricação entre gênero, raça, classe e sexualidade já eram feitos lá, especialmente pela professora Mara Viveiros e pelo professor Fernando Urrea, mas naquele momento nenhum dos dois pesquisava homossexualidade. Eram estudos sobre masculinidade,

sobre relacionamentos inter-raciais, sobre mulheres negras, mas não sobre homossexualidade, tema que o próprio professor Urrea levou a cabo posteriormente. Eu acho que desde esse ponto de vista minha pesquisa foi pioneira, só que como eu nunca mostrei nada, nunca ninguém soube (risos).

Bom, dali eu publiquei alguns artigos.⁴ Mas estando aqui, não consegui dialogar muito com as pessoas dessa área de estudos na Colômbia, e acontece que tampouco consegui dialogar nem mesmo com as pessoas que trabalhavam esse campo aqui no Brasil, por volta de 2004. Essa foi minha primeira aproximação aos estudos de interseccionalidade que hoje tem ganhado tanta importância no cenário acadêmico e político.

E: Você mudou de tema para o doutorado, quais foram os motivos?

MEDB: Eu desejava continuar no campo dos estudos de gênero e sexualidade. Para aquele momento, 2005/2006, eu já era uma boa leitora de teoria *queer* e começava a me adentrar com força na literatura feminista, especialmente a pós-estruturalista. Mas o tema em si foi um presente que o campo da dissertação me deu. Um dia dançando e pesquisando, no Buraco da Lacreia, conheci um rapaz que me disse que era ator pornô. Vemo-nos duas vezes mais depois daquele primeiro encontro e da última vez ele me disse que pretendia parar de gravar pornô porque sua mãe estava muito triste com esse fato e ele teria lhe prometido. Tivemos conversas não muito longas, mas muito marcantes.

Eu precisava fazer um projeto para o doutorado e comentei a Gilberto Velho que eu tinha duas ideias de tema: fazer uma etnografia da prostituição noturna de travestis na Avenida Dutra – pois naquela época houve diversas notícias de assassinatos de travestis que até renderam um documentário feito por Wagner de Almeida e eu me interessava pela questão da violência de gênero e homofóbica – ou fazer uma etnografia do universo de produção de filmes pornô no Brasil. Gilberto ficou preocupado com o primeiro tema, imaginando que eu poderia sofrer perigos ou mesmo ser morta fazendo campo à noite, circulando na Avenida: “você nem é da região, nem é brasileira, é menina, tem sotaque, de jeito nenhum”. Sem dúvida ele tinha razão em que se tratava de um campo arriscado, pelo menos para uma observação participante *in locus* que era o modo como eu queria fazer. Já o segundo tema ele achou muito apropriado, ele adorou, na verdade. Ele deu um sorriso e disse: “ótimo”. Não sei se vocês chegaram a conhecer Gilberto Velho, ele tinha um humor incrível, uma maneira de falar, uma corporeidade que era muito solene e muito engraçado.

Estudar o universo de produção de pornografia me permitiria adentrar em um tema caro para ele que é o estigma social e as carreiras desviantes. Foi assim que comecei a ler estudos sobre pornografia, alguns feitos no Brasil, fiz as disciplinas e corria atrás da possibilidade de conhecer as pessoas e entrar no campo.

E: E não foi fácil

MEDB: Não foi nada fácil, especialmente no começo. Eu comecei correndo atrás por meio do Orkut que era o que tínhamos nesse momento. Eu escrevia para tudo que era gente e se dizia associada a esse meio. Vários atores e atrizes tinham sua própria página, mas nunca nenhum deles me respondeu, quem me respondia eram geralmente garotos que queriam fazer pornô. Demorei muito para entrar e o Gilberto já estava começando a ficar impaciente: “Elvira, mas é difícil chegar nesse universo, qual é o seu plano B?”. Eu disse: “não tem plano B, eu vou chegar lá, pode crer”. O plano B que ele me propôs foi fazer uma análise dos filmes através de seus enredos e de suas estéticas tentando identificar o que eles teriam a dizer sobre gênero, sexualidade ou, inclusive, sobre brasilidade. Eu achava isso muito interessante e eram temas que certamente eu pretendia discutir, mas não queria que minha tese fosse basicamente sobre representações. Então continuei tentando. Naquele momento o comércio era de DVD’s e os DVD’s na parte de atrás tinham o endereço da caixa postal das empresas, eu escrevi para todas, inúmeras vezes, mas tampouco me responderam.

Eu ligava para as produtoras, mas descobri que muitas não eram produtoras senão distribuidoras e por tal não tinham conhecimento nem autorização para me permitir uma maior proximidade. Eu me tornei uma grande consumidora de pornografia brasileira alugando filmes ou comprando nos camelôs. Então fiz uma lista dos elencos dos filmes, dos diretores, das modalidades, de todas as pessoas que apareciam nos créditos. Percebi que algumas pessoas mudavam de nome de um filme para outro, eu já conseguia identificar coisas como essa.

O milagre da entrada no campo se deu por uma amiga cujo marido era jornalista que acabava de conhecer a Rita Cadillac. Meu primeiro contato foi recebido por seu agente que me pediu enviar o projeto de pesquisa. Enviei junto de uma carta do Gilberto assinando como orientador e Decano do PPGAS/Museu Nacional. Dias depois, ao telefone, o agente negou a possibilidade. Mas eu consegui um número de telefone e foi ali que a magia aconteceu. Eu liguei imaginando que falaria com outro agente, mas quem atendeu foi a própria Rita. Emocionada, tremendo e gaguejando expliquei o motivo de

eu procurá-la. Era domingo. Ela amavelmente me convidou a visitá-la em sua casa no dia seguinte. Essa mesma noite tomei um ônibus para São Paulo. Sem conhecer a cidade cheguei a sua casa às 10h como ela tinha sugerido e lá fiquei o dia todo. Durante o dia, ela tomou seu celular e ligou para todo mundo, para todos aqueles que eu tinha tentado aproximação sem sorte: atrizes, atores, diretores, produtores. “Oi, aqui a Rita, vou dar teu telefone para uma menina colombiana que faz pesquisa e quero que você dê entrevista para ela, ok? ”. Eu saí dali com meu diário cheio de números e, ainda, saí com um convite para assistir ao lançamento do filme de Mateus Carrieri que seria ao dia seguinte em um bar em São Paulo.

Foi assim que eu fiquei uma semana em São Paulo, tinha levado roupa para dois dias, mas fiquei uma semana. Fiz algumas entrevistas com pessoas que eu sentia que já conhecia de tanto que havia pesquisado sobre elas. Continuei indo duas vezes por mês. Cada vez que podia, me hospedava num flat no centro da cidade no qual morava um número grande de pessoas do pornô, ali passei grande parte de meu campo. Depois de vários meses indo e vindo decidi que precisava morar em São Paulo. Os últimos meses, morei na casa de três antropólogas e pesquisadoras de gênero e sexualidade: Isadora França, Ana Paula Vencato e Regina Facchini, ganhei três ótimas amigas e três ótimas interlocutoras.

E: Eu acho você ou Ana Paula citam no agradecimento a história de quando tomavam café da manhã...

MEDB: Eu (risos). O fato é que no café da manhã nós quatro falávamos de nossos temas, falávamos disso o tempo todo, desde que acordávamos. Isadora, Ana Paula e eu estávamos fazendo campo e a Regina já estava escrevendo a tese e tinha um prazo para defender. Eu gosto de dizer que a Regina me co-orientou, nós discutíamos muito, ela me co-orientou no café da manhã, estar com elas foi uma experiência maravilhosa. Elas me apresentaram Jorge Leite Jr., cujos trabalhos sobre pornografia eu já tinha lido, e ele se tornou outro importantíssimo interlocutor e amigo.

E: Quais você acha que foram as principais contribuições de sua tese para o campo de estudos em pornografia, e em gênero e sexualidade

MEDB: É difícil responder, pois a ideia de contribuição não é algo do qual a gente possa ter uma clara percepção. De repente um trabalho contribui de forma distinta para cada leitor, cada pessoa se inspira em um ponto, ou inclusive em insights que aparecem dos

quais o autor nem tinha plena consciência. Então, é difícil, mas se tiver que responder algo, diria que minha contribuição é de caráter etnográfico. Eu consegui fazer um estudo sobre pornografia não através da análise dos filmes, mas através do acompanhamento dos sujeitos, de conhecer seus discursos, de observar seu trabalho, de conhecer as ideias e valores que eles mesmos possuem a respeito desse labor. Fiquei tão próxima de algumas pessoas que posso dizer que consegui conhecer suas emoções, entender seus aprendizados para o exercício da carreira, os efeitos dessa escolha no âmbito familiar, social, amoroso e subjetivo. Também percebi como nessa rede existiam cadeias de afeto, amizade e cuidado para dar suporte a quem precisasse, mesmo quando esses afetos – algumas vezes – estavam mediados simultaneamente por relações comerciais.

Eu tentei transmitir essas emoções no texto. Uma coisa importante foi perceber que esse universo, como qualquer outro, está repleto de modos de hierarquização dos indivíduos e vários dos motivos pelos quais os sujeitos eram submetidos a avaliação moral pejorativa tinha a ver com o tipo de sexo que faziam dentro e fora do mercado pornô. Quer dizer, do elenco se exigia que fossem pessoas que gostassem muito de sexo e fizessem com prazer e com ousadia, “não tendo frescuras” para certas práticas. Ao mesmo tempo se exigia uma certa “pureza”, um controle a respeito de gostos para que fossem o mais heteronormativos possível (para os homens apenas) e o menos “bizarros” em geral.

Finalmente, eu destacaria duas coisas importantes: por um lado, perceber que a rede do pornô vai para além do pornô mesmo e envolve uma série de outros tentáculos do mercado do sexo e perceber que eu não poderia analisar o primeiro sem entender as características das relações com esses tentáculos. Por outro, o campo me permitiu discutir práticas sexuais a partir da observação direta das mesmas e desse modo analisar os enunciados de gênero e sexualidade presentes nelas, assim como os modos como a partir do sexo é possível falar de classe e de raça. Uma pergunta que me acompanhou no campo foi o que essas práticas teriam a dizer sobre normatividade e sobre transgressão? O sexo no pornô é tão transgressor assim? Eu consegui concluir várias coisas a esse respeito, por exemplo, aquilo de que norma e transgressão sempre estão da mão, sendo possível ser transgressor no âmbito da sexualidade e simultaneamente, com a mesma prática, reiterar normativas de gênero, ou exacerbar estereótipos regionais, raciais ou nacionais. O pornô é um dos territórios mais criativos para brincar com a ideia de diferença, e se isso pode ser até certo ponto bem subversivo, quando essa diferença se traduz em desigualdade, ele cai novamente na normatividade.

Na verdade, eu acho que a gente é muito político e exige muito do pornô. E aquele mais

mainstream que eu acompanhei não está pensando em fazer política, ele se vê a si mesmo como um produto de consumo e sua finalidade é vender-se como um material para o entretenimento.

E: Como se deu essa passagem de terminar o doutorado para a seleção como professora?

MEDB: Após defender o doutorado eu trabalhei no CLAM (Centro Latino-americano em Sexualidade e Direitos Humanos) da UERJ e um ano depois entrei no pós-doutorado no Pagu, sob a supervisão da professora Maria Filomena Gregori e com apoio da Fapesp – eu sempre digo que sempre quis voltar ao Pagu porque em 2002 não consegui (risos).

A ideia era fazer uma pesquisa sobre uma temática da pornografia que acompanhei tangencialmente no campo de doutorado, mas que não pude aprofundar: produções consideradas de fetiche e bizarra, as pessoas e as ações em torno delas. Eu achava que iria poder retomar meus contatos e fazer um campo tranquilo, mas na verdade, novamente tive dificuldades para me inserir. Isso porque naquele momento houve uma queda na indústria pornô, várias empresas fecharam, muita gente que eu conheci tinha saído desse mundo. Enfim, houve uma reconfiguração enorme do mercado que alguns atribuem à pirataria e à efervescência do pornô na Internet. Outros pensavam que esse era o fim do pornô no Brasil, mas isso obviamente não aconteceu, como diz o ditado: nada morre, tudo se transforma. Minha dificuldade foi acessar as redes de produção de filmes de fetiche que eu não conhecia previamente e que, ainda, trabalhavam de modo sigiloso, especialmente os que produziam filmes com animais.

Bom, sobre essas pesquisas eu tenho escrito apenas dois artigos e estou preparando um livro sobre a ideia da humilhação nessas produções que espero terminar o mais breve possível. O primeiro artigo se chamou “sexo com animais como prática extrema no pornô bizarro” e o segundo “O espetáculo da humilhação, fissuras e limites da sexualidade”. Eu fui muito inspirada pela noção de “Limites da Sexualidade” da Maria Filomena Gregori e nesse último artigo consegui condensar as ideias, a meu ver, mais bacanas que já tive ao pensar as questões da violência na sexualidade, dentro da discussão sobre consentimento e abuso, que é a ideia de *fissura* como aquele momento em que é possível transpassar as fronteiras da representação do ato ao ato mesmo.

Quando estava no segundo ano de pós-doutorado saiu a possibilidade de fazer o concurso para docente no PPGAS/Museu Nacional. Gilberto velho acabava de morrer

e abriram uma vaga logo depois.

E: Você imaginou que seria professora do lugar em que estudou?

MEDB: Nunca, juro por Deus, e digo isso sem falsa humildade. Quando era aluna, eu nunca imaginei que poderia ser professora do lugar que me formou, pois não sentia que estava à altura de mulheres como Olívia Gomes da Cunha ou de Giralda Seyferth. E quando me inscrevi no concurso eu tinha o intuito de fazer meu melhor esforço, mas no começo achava pouco provável “subir ao pódio”. Mas a verdade é que desde que me inscrevi até o dia da prova escrita eu estudei como nunca imaginei que poderia estudar, quatro meses de muita leitura, e enquanto mais estudava e preparava profundamente ponto por ponto, como obsessiva que sou, comecei a achar que minha candidatura podia ser competitiva, eu não tinha um grande currículo, mas estudei feito maluca.

E: Fale um pouco dessa sua atuação em sala de aula. Como é isso? A gente pensa o Museu como um campo que não era dominado pelo tema de gênero/sexualidade e vemos a possibilidade agora de uma abertura pela sua presença lá, com vários alunos pesquisando a esse respeito. Essa expansão maior para o Museu que é muito conhecido por outros temas, mas que não era reconhecido nitidamente por esse campo ou que na verdade não discutia gênero e sexualidade.

MEDB: Olha, sim e não. Eu não posso dizer que abri um campo no Museu Nacional, porque isso seria muito injusto, sinceramente. Na verdade, mesmo sem ser um especialista em gênero, Gilberto Velho orientou várias teses sobre gênero e homossexualidade: Carmem Dora Guimarães, Maria Luiza Heilborn, o próprio Luiz Fernando Dias Duarte que não defendeu tese sobre o tema, mas que é uma referência e que por sua vez, foi orientador do Sergio Carrara. Gilberto orientou também Maria Dulce Gaspar que pesquisou prostituição em Copacabana, orientou Jane Russo, Andrea Moraes.

Luiz Fernando Dias Duarte foi o primeiro professor que no Museu Nacional levou mais a sério os estudos da sexualidade em interfaces muito interessantes como ciência, saúde, psicanálise, geração, ele é uma pessoa que tem tido uma inserção enorme no campo da sexualidade ao longo de seu percurso. Temos também Adriana Vianna que entrou ao PPGAS/MN quando eu estava na metade de meu doutorado. Adriana dava aulas de gênero, tem orientado várias teses e dissertações nessa área em interface com a temática

da violência e da antropologia do Estado. Desde os anos oitenta a professora Bruna Franchetto publicou artigos sobre gênero e feminismo. Ela é uma linguista importante no país e tem orientado várias teses sobre gênero no mundo ameríndio. Nos últimos anos entrou a professora Luisa Elvira Belaunde, uma etnóloga peruana que tem trabalhando sobre gênero na Amazônia e tem coisas ótimas publicadas a esse respeito, um dos seus trabalhos que eu mais gosto dela é sobre menstruação.

Então são várias entradas ali se somando. Eu acho que o que eu tenho conseguido fazer no Museu é afiançar algo que já existia. Junto do Luiz e da Adriana conformamos o *Nusex* (Núcleo de Estudos em Corpos, Gênero e Sexualidade) e começamos uma dinâmica intensa de palestras, seminários e discussões as mais diversas e que já tem rendido várias defesas de dissertações e teses maravilhosas.

Eu acho que minha contribuição tem sido essa e aprofundar nas aulas os estudos sobre interseccionalidade. Essa temática me acompanha desde o mestrado e consegui aprender mais a esse respeito quando estive no Pagu, pois a interseccionalidade é fundamental, por exemplo, nas pesquisas de Adriana Piscitelli, Isadora França, Regina Facchini, Mariza Correia.

E: Como foi seu processo de se aprofundar nesse paradigma?

MEDB: Olha, eu tenho a sensação – e posso estar errada – mas eu tenho a sensação de que até poucos anos atrás, no Brasil, quando se falava de interseccionalidade as referências eram especialmente Avtar Brah e Anne McClintock. Das autoras nacionais, as mais relevantes e sempre citadas eram Adriana Piscitelli e Laura Moutinho. Também sempre fazíamos referência à contribuição imensurável de Néstor Perlongher em *O negócio do Miché*, e aos trabalhos de Mariza Correia, sobre as mulatas, e de Peter Fry.

Mas raramente ou talvez nunca eu vi citadas a rigor as feministas negras, pós-coloniais, chicanas, islâmicas e as decoloniais. Eu me propus conhecer essa literatura mais a fundo e comeci a oferecer em minhas aulas as discussões de todos esses feminismos, entendendo suas propostas, suas críticas ao feminismo central, suas contribuições, seus pontos de inflexão. Eu acho que depois de ler mulheres como Angela Davis, Gloria Anzaldúa ou Saba Mahmood, só para mencionar algumas, minha cabeça nunca mais foi a mesma. De Anzaldúa e Mahmood encontrei algumas traduções ao português em revistas importantes de antropologia e de gênero, mas ainda assim eu não percebia que elas fossem grandemente influentes nos estudos sobre interseccionalidade nacionais.

Esse primeiro curso que ofereci sobre interseccionalidade, juntava essas leituras com

outras sobre *queer latino* e migração em autores como Lionel Cantu, e, finalmente, com bibliografia sobre teoria *crip*, que pensa a deficiência física como marcador social da diferença.

Além disso, eu estou muito na procura de interpretar as emoções na mão da interseccionalidade. Para mim sempre tem sido fundamental procurar diversas perspectivas para a análise de qualquer fenômeno, nunca estou cômoda quando passo muito tempo em um lugar só. Isso pode ser ruim e bom. Ruim porque se corre o risco de ser diletante e de nunca se especializar realmente em nada, e bom porque você consegue ter outras perspectivas. Então a fenomenologia está me ajudando muito para pensar questões como o nojo e o desprezo, e atos como a humilhação, pensando-os como emoções que organizam social e moralmente nossos valores, e pensando que é possível pensar que são emoções a partir das quais é possível fazer leituras de raça, gênero e sexualidade.

E: Qual é a principal marca do seu trabalho? E que correntes, disciplinas, autores/as e professores/as influenciaram sua formação e seus trabalhos?

MEDB: Sobre os professores que me influenciaram, eu acho que já respondi ao longo da entrevista, destacando novamente meus três orientadores: Jaime Arocha, Gilberto Velho e Maria Filomena Gregori. A eles devo somar outros docentes que, embora não foram meus professores diretamente, sempre têm sido muito influentes nesse campo do gênero e sexualidade. Eu trabalhei no CLAM e lá aprendi com cada um dos pesquisadores, Malu Heilborn, Sergio Carrara, Jane Russo, Horacio Sívori. Na USP está Julio Simões de quem sempre temos muita coisa para aprender. Leio o que produzem na UFSC, o ensino do gênero lá é de ponta e acho que todos nós seguimos a Revista de Estudos Feministas.

Também tenho sido influenciada por professores de outras áreas do conhecimento, não só de gênero e sexualidade, pessoas que estudam relações raciais como Kabengele Munanga, pesquisadoras Jurema Werneck e Sueli Carneiro, professores de teoria antropológica que tive no meu percurso como Otávio Velho, Marcio Goldman, Antonadia Borges e Eduardo Viveiros de Castro ou de Pensamento Social Brasileiro, como Moacir Palmeira.

Sobre a principal marca de meu trabalho eu teria que dizer que até agora tenho me interessado intelectualmente apenas por temáticas que me movimentam politicamente, talvez esse seja o motivo de meu engajamento: raça, racismo, gênero, desigualdades de

gênero, orientação sexual, violências por homofobia. Meus últimos anos estudando prazeres e perigos na sexualidade, para utilizar um termo da Maria Filomena, passam muito por aí. A isso se soma um interesse muito grande por conhecer os mundos e imaginários de pessoas que se engajam em formas de vida vistas como *outsiders*, nisso aparece a marca do Gilberto em mim e se mistura com minhas tentativas de analisar academicamente e simultaneamente apoiar politicamente as reivindicações de sujeitos que transitam na abjeção, como diria Butler.

Outra coisa que eu acho que tenho procurado ao longo de minha carreira que nem é tão longa assim, é perseguir um certo nomadismo teórico, tentar não ficar cômoda nos mesmos autores, por mais que eles sejam adequados ou incríveis e por mais que eu goste. Tipo, eu fiz um artigo sobre o dark room do Buraco da Lacreia e estava interessada em analisar o tipo de interações que acontecia naquele lugar, mas não queria partir de uma descrição rasa sobre as práticas sexuais. Então corri atrás da literatura da antropologia ritual, alguns autores como Tambiah, Paul Stoller e Herzfeld me ajudaram na interpretação, e especialmente ler Austin e sua teoria sobre os *atos da fala* e os modos como diversos acadêmicos tem utilizado suas ideias para as análises do ritual. Eu acho que minha procura nesse artigo foi submeter uma “baixa temática” – chamemos assim, porque ainda há quem acredita que a sexualidade é um tema pouco legítimo para a pesquisa séria – a um exame a partir da antropologia mainstream.

A ideia sobre as *fissuras* em meu campo sobre fetiches de humilhação também veio de uma série de leituras que não apenas as de gênero e sexualidade. Se por um lado, as ideias de Anne McClintock, mas, sobretudo as noções da Maria Filomena sobre “Limites da Sexualidade” e “Empreendimentos de Risco” foram fundamentais, eu acho que só consegui formular a ideia sobre as fissuras quando misturei isso com a leitura de Roland Barthes e de Richard Schechner. Ou seja, foram fundamentais as ideias de Schechner sobre a “segunda realidade” ou a “realidade de modo diferente” que acontece nas encenações, assim como as ideias sobre a eficácia da performance. Schechner diz que existem momentos de máxima eficácia e isso me ajudou a pensar que na humilhação, a máxima eficácia se atingia a través das fissuras. Mas isso foi porque li “O mundo do catch” de Roland Barthes onde ele diz que esse esporte se baseia em uma estética exterior da tortura, onde o importante é o que se vê e não o que se crê. Na humilhação seria o contrário: o espectador precisa acreditar no que vê, mesmo que saiba que está consumindo, de fato, uma encenação. E é nesse “fazer crer” que acontecem as fissuras. É mais ou menos isso. Eu gosto muito da literatura *queer*, por exemplo, mas de um momento para outro comecei a sentir que ela sozinha não dava conta de coisas que me

interessavam, e assim por diante.

E: O que você percebe de positivo na nova geração de pesquisador_s?

MEDB: Olha, eu acho que vocês estão em um momento maravilhoso em relação à expansão dos estudos de gênero e sexualidade nas universidades ao longo do país. Há núcleos fundamentais pelo Brasil todo, que têm conseguido que nossa área se afiance para além do circuito sul-sudeste: Leandro Collins em Salvador, Camilo Braz e Luiz Mello em Goiás, Fabiano Gontijo no Pará, Sandra Sousa no Maranhão, Elisete Schwade, Carlos Guilherme do Vale, Roseli Porto e Berenice Bento em Natal, entre outras pessoas que agora escapam de minha memória.

Então eu acho que o primeiro aspecto positivo é que vocês têm muitos mais espaços de interlocução: o ENUDS, GT's na Anpocs, o Fazendo Gênero, o Desfazendo Gênero.

Para além disso, eu vejo uma proliferação de temáticas que são também muito interessantes e a prova disso são os diversos GT's, seminários e simpósios em cada um de nossos eventos. Não só na antropologia e sociologia, também na educação, na psicologia, filosofia e linguística, vemos uma onda de pesquisas enormemente interessantes. As interfaces também são algo a destacar: à literatura mais central do gênero e da sexualidade devemos somar os links que vocês vêm fazendo com a antropologia da saúde, do Estado, das emoções, da interseccionalidade, da antropologia urbana, da migração, do mercado, da pobreza, da violência. Eu acho que vocês mais do que nunca têm um enorme leque de questões, legitimadas pelos pares antropólogos, para pensar as sociedades.

E: A partir da sua experiência, quais são os dilemas atuais dessa nova geração de pesquisador_s?

MEDB: Eu acho que o dilema mais preocupante é o florescimento de um conservadorismo que pode vir a ter muita mais força política e tentar atrapalhar nosso trabalho de pesquisadores. Eu não quero ser apocalíptica, mas tenho muito medo do que possa passar se todos esses bolsonaros, malafaias, cunhas e felicianos da vida se tomam o poder mais um pouco. Temo que o dinheiro das entidades financeiras decida ir basicamente para as ciências exatas. Se eles quiserem cortar orçamentos, como já começou a acontecer, o farão nas ciências humanas e sociais, e dentro delas, os estudos de gênero e sexualidade não serão prioridade.

Temo que estejamos nas mãos do Estado, e o que estamos assistindo é uma investida das igrejas pentecostais, evangélicas, neopentecostais se tomando o poder. Já barraram muita coisa: o kit homofobia, as leis sobre o aborto, já empreenderam cruzadas morais como a cura gay. O país está muito torto e inclinado para a direita e gênero e sexualidade são dois dispositivos onde muito se concentram os embates dos poderes e dos conservadorismos. Cada vez que uma mulher é estuprada, as mídias e grande parte do povo acreditam que ela está mentindo; cada vez que uma pessoa negra denuncia uma experiência de racismo, é desacreditada ou tratada como ressentida.

Eu acho que o que vem para todos nós como desafio é lidar com esse panorama nojento conservador. Já dois alunos muito próximos foram acusados nas mídias sociais de gastar o dinheiro dos impostos e da nação fazendo pesquisas de “putaria”, se perguntavam como a capes tinha financiado isso? Não está fácil.

Por outro lado, eu acho que um assunto que tem me parecido muito frequente em todas as novas gerações de antropólogos, mas que eu vejo em primeira mão na gente de nossa área é uma certa pressa por publicar. Eu sei que isso é resultado do produtivismo ao qual somos submetidos pelas avaliações da capes, e no desespero de construir umattes para a hora de fazer concursos. Há dúzias de professores também nesse pique do produtivismo publicando como coautores os trabalhos de pesquisa de seus alunos, o que eu não consigo ver com bons olhos. No caso dos alunos, eu não posso criticar isso, à final, todos queremos garantir para nós uma boa inserção acadêmica e umas boas possibilidades de trabalho. Devemos apenas estar atentos a que esse produtivismo não nos leve a acreditar que qualquer ideia é digna de publicação, que a pressa não nos tire a responsabilidade com o trabalho de campo e com a profundidade das análises.

Notas

1. O comitê editorial da Revista Equatorial agradece à entrevistada a autorização para publicar esta entrevista e ao/às entrevistador/as a realização da entrevista.
2. Jugas, alabaos, arrullos e currulao são ritmos musicais tradicionais do Pacífico colombiano.
3. Conterrâneos, pessoas da mesma região.
4. “Buraco da Lacraia: Interações de raça, classe e gênero”; “Jerarquias y Resistencias: raza, género y clase en universos homosexuales” e “Além de preto, veado! Etiquetando experiências e sujeitos nos mundos homossexuais”.

Resenha

**Prazer e risco, medo e aventura,
vergonha e luta por reconhecimento:
Uma etnografia da formação
tensional do self dissidente no
urbano contemporâneo Brasileiro**

Resenha do livro: OLIVEIRA, Jainara
Gomes de. *Prazer e Risco nas práticas
homoeróticas entre mulheres*. Curitiba:
Appris, 2016.

Raoni Borges Barbosa

Doutorando em Antropologia -PPGA/UFPE
Pesquisador do GREM - Grupo de Pesquisa em
Antropologia e Sociologia das Emoções
raoniorgesb@gmail.com

Oliveira apresenta em sua recente obra *Prazer e risco nas práticas homoeróticas entre mulheres* uma etnografia da formação tensional do *self* dissidente no urbano contemporâneo brasileiro a partir da cidade de João Pessoa, capital do Estado da Paraíba. A autora, nesse sentido, oferece ao leitor uma descrição densa (GEERTZ, 1978) dos circuitos de lazer, dos lugares de militância política e cultural e das sociabilidades íntimas e privadas de mulheres em busca de uma auto-definição e, também, de uma autoafirmação a partir de práticas homoeróticas.

A obra conjuga, ainda, uma análise crítica e reflexiva sobre o estatuto político e médico da luta por reconhecimento social que os atores sociais observados cotidianamente organizam em suas trajetórias e projetos individuais e coletivos (VELHO, 1987). Daí o compromisso de Oliveira em desenvolver e comunicar uma objetificação participante (BOURDIEU, 2002) da sua experiência de campo, discorrendo sobre os gradientes de tensão e conflito que influenciam o mundo emocional-moral e cognitivo-comportamental de mulheres reais em situações de *prazer e risco, medo e aventura, vergonha e luta por reconhecimento*.

As emoções medo e vergonha são categorias centrais na análise dos prazeres e riscos constituintes do processo de formação do *self* dissidente em um contexto urbano de relações individualistas. O medo do outro e a vergonha de si enquanto indivíduo relacional que desafia a visão hegemônica de sexualidade são emoções que organizam e tensionam a imagem e a fachada que a mulher com práticas homoeróticas articula para poder deslocar-se em situações de quase clandestinidade e invisibilidade.

A *vergonha*, nesse sentido, é discutida como uma *dor social* profunda e que conduz a individualidade a processos lentos de reflexão sobre o fazer-se em uma sexualidade dissidente e, portanto, moralmente classificada como abjeta e ameaçadora. Dor esta vivenciada cotidianamente por uma individualidade confrontada com experiências de constrangimentos, exclusão social e humilhação, configurando, destarte, uma *carreira moral de estigma*, mas, também de aventura pelo novo e de luta pelo reconhecimento, pelo autorrespeito e pela aceitação social.

Em seus percursos etnográficos pela cidade de João Pessoa, Oliveira logrou construir uma cartografia dos desejos homoeróticos, localizando, no espaço urbano, circuitos de bares, ONGs, praças, bordéis, clínicas e outros pontos conectados em uma

Prazer e risco, medo e aventura,
vergonha e luta por reconhecimento:

rede de acomodação e de encontro de saberes e práticas dissidentes. A autora faz um recorte a partir da categoria de gênero para integrar memórias, trajetórias e projetos de mulheres de classes, idades e padrões educacionais e laborais variados.

Oliveira implode e amplia intencionalmente a noção epidemiológica de *risco*, - tão cara à epidemiologia e à antropologia da saúde da qual é egressa, - e assume, no argumento da sua etnografia, a perspectiva, o olhar e os significados íntimos que verifica como centrais na cultura emotiva (KOURY, 2009) de sociabilidades urbanas homoeróticas. Sociabilidades estas que se organizam na marginalidade envergonhada e amedrontada do *armário* enquanto estratégia de evitação de constrangimentos cotidianos (GOFFMAN, 2010 e 2012); de proteção de identidades tidas como moralmente poluentes e deterioradas; de segregação de plateias e de papéis; mas, também, como organização de intimidades, compromissos, projetos e memórias pautadas na *amizade*, na *confiança* e no cuidado recíproco.

A noção de *risco*, portanto, para Oliveira, vai além da discussão epidemiológica de controle social mediante políticas públicas para casais sorodiscordantes e que tem como centro gravitacional o serviço médico-hospitalar, o serviço social e outras agências estatais ou para-estatais de imposição pública (GUSFIELD, 2014) de comportamentos e condutas. Para a autora, com efeito, importa analisar o *risco* enquanto noção íntima e nativa, real e mundana, assim como este acontece nos modos de ação e de realidade de mulheres com práticas homoeróticas.

Nas palavras de Oliveira (2016, p. 150):

As noções de risco e prazer perpassam, a título de conclusão, não apenas as percepções de risco epidemiológico relacionados às possibilidades de infecção por DST e HIV/Aids entre mulheres sorodiscordantes ou não. Bem mais abrangente, o risco entendido em seu aspecto relacional amplo também se configura como um elemento central desse processo social de construção de intimidades e compartilhamentos.

Tal implica, igualmente, perceber o risco de uma perspectiva mais relacional e simbólico-interacionista do social e da cultura, atentando para a formação tensional, ambígua, transintencional e não-linear das montagens morais, das emoções, das narrativas e discursos de justificação e desculpa de si e do outro que caracterizam o viver

clandestinamente ou à margem as práticas homoeróticas no armário. Com efeito, a etnografia de Oliveira preocupa-se com as micro-políticas das emoções produzidas em situações de *segredos de polichinelo* (BOLTANSKI, 2012), de escandalização de ações tidas como moralmente ilegítimas e de consequentes rupturas de vínculos fortes.

Nas palavras de Boltanski (2012, p. 212-213):

Uma compilação de dados etnográficos permite extrair um outro traço intrigante, congruente com o par indignação-tolerância. Quando praticado, o aborto em geral é feito secretamente ou, ao menos, ao abrigo dos olhares. Porém, na maioria das vezes, é que se chama popularmente de “segredo de polichinelo”. Esse tipo de figura deve atrair nossa atenção para uma oposição que exerce um papel importante em relação a nosso objeto: trata-se da oposição – cuja análise foi particularmente desenvolvida na obra etnológica de Pierre Bourdieu, principalmente nos textos consagrados ao parentesco– entre o que concerne ao oficial, dotado de um caráter “público, solene, coletivo”, e o que, tangendo ao oficioso, é condenado a um modo de existência “vergonhoso”, até mesmo “clandestino”. Essa oposição pode dizer respeito à distribuição de diferentes tipos de ação ou diferentes formas de poder.

A experiência de quebras de vínculos familiares e vicinais, tão logo situações acidentais vexatórias ou de empoderamento mínimo das mulheres são produzidas, aparecem reiteradamente nas narrativas de fazer-se mulher com práticas homoeróticas. O indivíduo que se lança publicamente em um projeto de experimentação da diferença e de construção de si enquanto *self* dissidente vê-se confrontado com as sanções negativas, oficiais e oficiosas, da normalidade normativa brasileira calcada nos modelos e padrões heterossexuais de expressão do desejo pelo outro e de organização do próprio corpo.

Oliveira, nesse diapasão, analisa a construção de trajetórias de mulheres que romperam total ou parcialmente com suas famílias, pequenas cidades e mundos de trabalho, de modo a poderem se afirmar como individualidades e *selves* dissidentes. O prazer das práticas homoeróticas, entendidas e sentidas tensional e intensamente como elemento instituinte da diferença do *estilo de vida* abordado, assim, aparece não somente como aventura e luta por reconhecimento, mas também como *medo e vergonha* de si e do outro.

Trata-se, em resumo, de um importante trabalho de pesquisa, agora lançado em

Prazer e risco, medo e aventura,
vergonha e luta por reconhecimento:

formato de livro. Com sua obra, Oliveira presenteia o leitor com uma cuidadosa reflexão etnográfica sobre um modo e estilo de vida ainda envergonhado, amedrontado e constrangido nas gramáticas do armário, mas, também, em luta por visibilidade, aceitabilidade e reconhecimento social.

Referências bibliográficas

BOLTANSKI, Luc. As dimensões antropológicas do aborto. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº7, 2012, p. 205-245.

BOURDIEU, Pierre. Participant Objectification. **Journal of Royal Anthropology Institute**, 9 (2): 281-294, 2002.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GOFFMAN, Erving. **Comportamento em lugares públicos**: Notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Petrópolis: Vozes, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação**: ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2012.

GUSFIELD, Joseph R. **La cultura de los problemas públicos**: el mito del conductor alcoholizado versus la sociedad inocente. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2014.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Emoções, Sociedade e Cultura**: A categoria de análise Emoções como objeto de investigação na sociologia. Curitiba: Ed. CRV, 2009.

VELHO, Gilberto. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas. In: Gilberto Velho. **Individualismo e Cultura**, 2ª. Edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 13-37, 1987.

Ensaio fotografico

**A Marujada de São Benedito de
Bragança-PA: cores e sonoridades
de uma tradição ancestral**

The Marujada of São Benedito in
Bragança-PA: colors and sonorities
of an ancestral tradition

Ronney Alano Pinto dos Reis
Mestrando em Filosofia - PPGFIL/UFPA
ronneyalano@hotmail.com

Desde a primeira vez que visitei Bragança-PA, a pérola do Caeté¹, no início de 2014, me parecera claro, como em qualquer outra época, que a atmosfera local girava em torno de uma antiga tradição², cujo ponto alto ocorre nos dias 25 e 26 de dezembro³ de cada ano. É a Marujada de São Benedito – “o santo preto”⁴! Pelas ruas, casas, janelas e também envoltos nos corpos dos convivas dessa grande celebração, que tem suas raízes na religiosidade ancestral do povo negro bragantino, os traços de um tempo festivo e vibrante de cores e sonoridades modificam a paisagem cotidiana por meio de práticas sociais e culturais de homens, mulheres e crianças, que, com suas vestes marujas, dão continuidade ao legado da Irmandade de São Benedito de Bragança⁵, seguindo a imagem do santo em procissão pelas ruas da cidade.



Efígie de São Benedito na janela: signo de devoção e de antigas marcas de distinção social⁶. **Foto:** Ronney Alano.

A Marujada de São Benedito de Bragança-PA:
cores e sonoridades de uma tradição ancestral



Marujas com seus chapéus e adereços de cabeça. Foto: Ronney Alano.



Marujos são o mar de São Benedito em procissão pelas ruas de Bragança⁷. Foto: Ronney Alano.



São Benedito e sua escolta. **Foto:** Ronney Alano.



Nos rostos, uma tradição atravessa gerações. **Foto:** Ronney Alano.

A Marujada de São Benedito de Bragança-PA:
cores e sonoridades de uma tradição ancestral



Em seu andor, o santo parece flutuar sobre os chapéus dos devotos. **Foto:** Ronney Alano.



Marujas, descontraídas, esperam a passagem da procissão. **Foto:** Ronney Alano.



O coreto iluminado: música e dança na noite da cidade. **Foto:** Ronney Alano.

Notas:

1. Situada no nordeste paraense, a pouco mais de 200 km de Belém, Bragança possui população estimada em 122881 pessoas, com uma densidade demográfica de 54.13 hab/km² e está localizada à margem esquerda do rio Caeté, daí o porquê do título de “Pérola do Caeté”, fonte: <http://www.cidades.ibge.gov.br/v3/cidades/municipio/1501709>. (consulta em 20.01.2017). Deve-se notar ainda que a cidade é bastante conhecida do povo paraense, sobretudo na chamada Região do Salgado, não apenas pela expressiva manifestação cultural em torno da Marujada, mas também pela herança arquitetônica de origem colonial parcialmente preservada, bem como pela memória da extinta estrada de ferro Belém-Bragança, inaugurada por volta de 1908 e desativada no final da primeira metade do século XX. Fonte para a história da ferrovia: http://www.correiobragantino.com.br/arq_trem/trem.html, (consulta em 22.01.2017).
2. Segundo pesquisadores da cultura local, como o linguista José Guilherme Fernandes e o historiador Dário Benedito Rodrigues, a tradição de cultuar São Benedito, em Bragança, surgiu de um acordo entre negros escravizados e seus senhores, no final do século XVIII. Deste modo, aos negros ficava licenciada a prática de culto religioso e a construção de uma igreja, desde que dedicada a um santo católico de sua devoção, ao que estes últimos, não por acaso, elegeram “o santo preto”. Para compreender melhor as implicações e desdobramentos políticos e sociais desse acordo, assim como os aspectos ritualísticos e musicais da Marujada, ver o documentário *Beneditos*, fonte: <https://youtu.be/wxvvyEYIKqI>, (consulta em 14.01.2017).
3. Todo material fotográfico deste ensaio, capturado em 2016, concentra-se na programação do dia 26 de dezembro, quando ocorre a grande procissão. Mas, todos os anos, a Marujada começa bem antes. Já por volta do mês de março tem início a chamada “esmolação”, momento em que as três imagens auxiliares de São Benedito percorrem três diferentes direções das cercanias: os Campos, as Praias e as Colônias – em busca de donativos. O alcance dessa peregrinação chega até as fronteiras com o estado do Maranhão, cf. Dário Bendito Rodrigues, em seu artigo *História da Igreja de São Benedito em Bragança*, fonte: <http://profdariobenedito.blogspot.com.br/search?q=Hist%C3%B3ria+da+Igreja+de+S%C3%A3o+Benedito+em+Bragan%C3%A7a>, (consulta em 14.01.2017). Para um

A Marujada de São Benedito de Bragança-PA: cores e sonoridades de uma tradição ancestral

enfoque antropológico do fluxo migratório de bragantinos que mantiveram consigo a tradição de cultuar São Benedito na região metropolitana de Belém, ver a dissertação de mestrado de Sônia Cristina de Albuquerque Vieira, intitulada “É um pessoal lá de Bragança...!: Um estudo antropológico acerca de identidades de migrantes em uma festa para São Benedito em A n a n i n d e u a / P A ” , f o n t e :

<http://www.ppgcs.ufpa.br/arquivos/dissertacoes/dissertacaoTurma2006-SoniaVieira.pdf>, (consulta em 22.01.2017).

4. Este, entre todos, é o mais popular epíteto de São Benedito, o que parece facilitar os mecanismos de identificação com a gente mais humilde e sofrida e com o povo negro em geral. A esse propósito, no entanto, é curioso notar, na atual tradição religiosa de Bragança, um certo apagamento das demais nuances da herança cultural dos negros, como bem observa José Guilherme Fernandes: "O próprio discurso religioso tenta fazer aquilo que Darcy Ribeiro chama de assimilação, ou seja, tratar todo mundo como igual. Então, você inclui a história [do negro], mas não dá visibilidade para esse elemento. Todos falam que a manifestação veio dos negros, mas não aceitam que haja uma ligação entre a umbanda, a pajelança e a devoção ao Santo, p o r e x e m p l o " , f o n t e : <http://www.jornalbeiradorio.ufpa.br/novo/index.php/2011/132-edicao-100--dezembro/1285-as-vozes-da-devocao-em-braganca>, (consulta em 23.01.2017).
5. Esta Irmandade foi criada em 1798, resultante do acordo descrito na nota 2, vindo a ser extinta quase duzentos anos depois. Entretanto, o termo permanece bastante vivo na memória coletiva do povo de Bragança, sendo ainda muito frequentemente mencionado. Ainda de acordo com Dário Benedito Rodrigues, em entrevista realizada via rede social (chat do Facebook, no dia 14.01.2017: “A Irmandade de 1798 foi extinta em 1988 após o processo na Justiça. Na década de 1980, fundaram outra associação que chamaram erradamente de irmandade (termo canônico) e que tomou conta e reponsabilidade da parte cultural que é a Marujada. Assim, ficou a nova associação com a palavra irmandade em sua denominação, mas não é aquela que foi criada no século 18”.
6. No dia 26 de dezembro, por ocasião da grande procissão, é comum ver nas janelas de alguns antigos casarões coloniais – ainda bem conservados em suas estruturas e na riqueza de detalhes dos objetos de época, como brasões de família –, pomposas imagens de São Benedito; provável resquício da interação cultural entre os senhores de origem europeia e os negros, por conta do culto ao santo.
7. À primeira vista, uma curiosidade quase pueril chamou minha atenção para a figura do marujo. Apenas a mais imediata relação me parecia óbvia: a do marujo com o mar. Mas qual seria a conexão com São Benedito? José Guilherme Fernandes, em entrevista concedida via e-mail no dia 16.01.17, responde: “Não vejo ligação direta com a possibilidade de remeter ao mar, no caso a prática pesqueira imediata de Bragança. O que se intitula marujada tem ligação mais direta com a nau catarineta, ritual de tradição portuguesa, que é representada por marujos e faz relação direta com o mar (...), talvez alusão ao movimento das grandes navegações de Portugal. Também existe marujada no sul do Brasil com o nome de fandango (...), ou seja, vem de uma tradição lusitana, mas que incorporou elementos fortes da tradição afrobrasileira”. Fernandes é autor do livro *Pés que andam, pés que dançam: memória, identidade e região cultural na esmolação e marujada de São Benedito em Bragança (PA)*.

**Vivências da bola: carreiras de
futebolistas mulheres numa equipe
do interior de São Paulo**

**Female Football Experiences:
careers of professional players in the
State of São Paulo**

Caroline Soares de Almeida

Doutoranda em Antropologia Social - PPGAS/UFSC
Pesquisadora do NAVI - Núcleo de Antropologia Visual da

UFSC

almeidacarol82@gmail.com

Vivências da bola: carreiras de futebolistas
mulheres numa equipe do interior de São Paulo

Proibido por décadas no Brasil, o Futebol Feminino¹ só teve sua regulamentação em 1983. De lá pra cá, a modalidade tornou-se bastante praticada por mulheres no país. Surgiram clubes, campeonatos, mas o fantasma da proibição ainda permanece travestido na ideia de rejeição, sendo necessário grande empenho dessas atletas para que a categoria não permaneça invisibilizada. Esta série de fotografias tenta captar um pouco do cotidiano de futebolistas mulheres numa equipe de futebol do interior do estado de São Paulo chamada Associação Ferroviária de Esportes (AFE). O trabalho de campo foi realizado em 2016: um ano bastante conturbado também no Futebol Feminino, tendo como principal destaque, a realização dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro e o destaque das jogadoras da Seleção.



FUTEBOLISTAS - Embora a ideia de profissionalização no Futebol Feminino seja bastante discutida, existem mulheres que vivem e se dedicam exclusivamente ao futebol.
Foto: Caroline Almeida.



CHUTEIRA - A chuteira é o acessório mais importante para a/o futebolista. Deve ser confortável, ter boa durabilidade e ser bonita. **Foto:** Caroline Almeida.



CAMPO - A equipe recebe as bolas que serão utilizadas no campeonato disputado - neste caso, pelo Campeonato Paulista de Futebol Feminino. **Foto:** Caroline Almeida.

Vivências da bola: carreiras de futebolistas
mulheres numa equipe do interior de São Paulo



TREINO COLETIVO - Jogadoras trabalham com alinhamentos para o treino tático
Foto: Caroline Almeida.



REUNIÃO - Momento em que a/o técnico/a aproveita para conversar com toda a
equipe. Em geral, acontecem no início ou fim do treino coletivo. **Foto:** Caroline Almeida.



DESCANSO - Durante o treino tático, é feito um rodízio de jogadoras de forma a trabalhar individualmente as qualidades das *peças* (como são chamadas as futebolistas que compõem uma equipe). Esse é o momento para o descanso. **Foto:** Caroline Almeida.



DEPOIS DO TREINO - A equipe de Futebol Feminino da Ferroviária é administrada e mantida pela Prefeitura de Araraquara (PMA/FUNDESPORT) e convênios com empresas privadas. Os ônibus que realizam o transporte das jogadoras pertencem à frota do município. **Foto:** Caroline Almeida.

Vivências da bola: carreiras de futebolistas
mulheres numa equipe do interior de São Paulo



A CASA - Foto da antiga moradia da equipe, dividida entre, aproximadamente, vinte jogadoras. O clube foi campeão da Copa Libertadores Feminina 2015, realizada em Medellín. **Foto:** Caroline Almeida.

Notas

1. Futebol Feminino aparece aqui em maiúsculo dentro de uma ideia mais institucional de modalidade esportiva.