

Cultura Popular

Organizador:

Luiz Assunção é Doutor em Antropologia (PUC/SP). Professor do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN. Coordenador do Grupo de Estudos sobre Cultura Popular-UFRN. Membro do Comitê de Extensão da UFRN, do Conselho Consultivo da Fundação José Augusto e da Comissão Estadual de Folclore. Consultor do periódico Galante (Projeto Nação Potiguar). Fez pesquisa de campo entre grupos rurais descendentes de escravos no sertão potiguar e nos terreiros de umbanda da cidade de Natal e sertão nordestino. Publicou *Os negros do Riacho* (UFRN/CCHLA, 1994) e *O reino dos encantados* (Ed. Pallas, 2004), além de artigos sobre etnologia das populações afro-brasileiras, religiosidade e cultura popular. Organizou o Projeto Cultura Afro-brasileira nas escolas (2001) e o Ciclo de Estudos sobre Cultura Popular: Produção Acadêmica e Reflexão (2002).

Catálogo da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Setorial do CCHLA
Divisão de Serviços Técnicos

Vivência. UFRN/CCHLA. v. I., n.1 (jan./jun.1983) -.- Natal: UFRN.1983 -

Semestral.

Descrição baseada em: n. 27, 2004.

A partir de 1990 publicada pela UFRN/CCHLA

Em 2004 a revista passa a ter outra numeração de periodicidade.

Este número em parceria com a EDUFRN e a A.S. EDITORES.

ISSN 0104-3064

1 Humanismo – periódico. 2 Ciências Humanas – periódico. 3 Ciências Sociais – periódico.

RN/UF/BSCH

CDU 130.2:3(05)

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Reitor: José Ivonildo do Rêgo

Vice-Reitor: Nilsen de Carvalho Filho

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Diretor: Márcio Moraes Valença

Vice-Diretora: Ângela Maria Paiva Cruz

Editor

Márcio Moraes Valença

Assistente Editorial

Sara Raquel Fernandes Queiroz de Medeiros

vivencia@cchla.ufrn.br

Conselho Consultivo

Antônio Eduardo de Oliveira (Letras)

Clara Maria Melo dos Santos (Psicologia)

Denise Mattos Monteiro (História)

Glenn Walter Erickson (Filosofia)

José Wellington Germano (Ciências Sociais)

Lisabete Coradini (Antropologia)

Márcio Moraes Valença (Geografia) (EDITOR)

Maria Helena Braga e Vaz da Costa (Artes)

Olga Maria Tavares da Silva (Comunicação Social)

Consultoria Editorial

Ana Cláudia Cardoso (UFPA)

Ana Cristina Fernandes (UFPE)

Ana Lêda de Araújo (UFPB)

Ana Teresa Jardim Reynaud (UNIRIO)

Ângela Maria Paiva Cruz (UFRN)

César González Ochoa (Universidad Nacional Autónoma de México)

Comelia Eckert (UFRGS)

Daniel Lins (UFC)

Danielle Perin Rocha Pitta (UFPE)

Edésio Fernandes (University College London – Development Planning Unit)

Eduardo de Assis Duarte (UFMG)

Eustógio Wanderley Correia Dantas (UFC)

Evaldo Amaro Vieira (USP)

Fernanda Delgado Cravidão (Universidade de Coimbra, Portugal)

Fernando Raul Neto (UFPE)

Humberto Hermenegildo de Araújo (UFRN)

Itala Maria Loffredo D'Ottaviano (UNICAMP)

João Vassalo Cabral (Universidade Técnica de Lisboa, Portugal)

José Eduardo de Almeida Moura (UFRN)

José Júlio Ferreira Lima (UFPA)

Maria Angélica da Silva (UFAL)

Maria Cristina Dal Pian (Instituto de Pesquisas e Inovações Educacionais)

Maria Encarnação Beltrão Sposito (UNESP)

Maria Geralda de Almeida (UFG)

Marlice Nazareth Soares de Azevedo (UFF)

Mauro Guilherme Pinheiro Koury (UFPB)

Mirian de Albuquerque Aquino (UFPB)

Mirian Grossi (UFSC)

Nelson Gonçalves Gomes (UNB)

Norberto Nuno Pinto dos Santos (Universidade de Coimbra, Portugal)

Pedro de Almeida Vasconcelos (UFBA)

Regina Dulce Barbosa Lins (UFAL)

Rubenilson B. Teixeira (UFRN)

Saint-Clair Cordeiro da Trindade Júnior (UFPA)

Sebastião Josué Votre (UFRJ)

Selma Leitão (UFPE)

Sérgio Figueiredo Ferretti (UFMA)

Normalização

Jocelania Marinho Maia (Bibliotecária CRB-4 1303)

Revisão de Texto

Edileusa Gonçalves de Araújo

Projeto Gráfico / Edição Eletrônica

Janilson José da Costa Torres

Figura da Capa

Tambores do Coco de Zambê - Tibau do Sul / RN

Foto: Candinha Bezerra

Parcerias

Editora Universitária da UFRN - EDUFRN

A. S. EDITORES

VIVÊNCIA é a revista das bases de pesquisa do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

A revista tem registro nos seguintes indexadores internacionais:

Sociological Abstracts

Social Services Abstracts

World Political Science Abstracts

Linguistics and Language Behavior Abstracts

Endereço para correspondência:

VIVÊNCIA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Campus Universitário - Lagoa Nova

59.078-970

Natal - RN

Email: vivencia@cchla.ufrn.br

www.cchla.ufrn.br

- 7 **APRESENTAÇÃO**
PRESENTATION
Luiz Assunção
- 9 **ARTIGOS**
PAPERS
- 9 Cultura popular e multiculturalismo
Popular culture and multiculturalism
Beliza Áurea de Arruda Mello
- 15 O espetáculo das festas juninas no espaço urbano
O caso do “Maior São João do Mundo” em Campina Grande/PB
The spectacle of Saint John's Celebrations in the urban space
The case of “the Greatest Saint John's Party in the World” in Campina Grande-PB
Elizabeth Christina de Andrade Lima
- 27 E viva o Cordel do Fogo Encantado
Viva the Cordel do Fogo Encantado!
Maria Aparecida Lopes Nogueira
- 33 As fugas musicais: a movimentação das bandas do Alto José do Pinho
The musical escapes: The Alto José do Pinho bands movement
Ana Maria Escurra
- 55 Samba esquema noise: a brincadeira como alquimia de criação no mangueBit
Samba like noise: having fun as alchemy in the creation of mangueBit
Paula de Vasconcelos Lira
- 67 Imagem fotográfica e memória social: o Templo de Angola Xangô
Catulho Onicá no Zambe através de um acervo particular de fotografias
Photographic image and social memory: The temple of Angola Xangô
Catulho Onicá no Zambe seen through a personal photo book
Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia
- 79 Tempo e espaço na construção da identidade cigana
Time and space in the construction of the gypsy identity
Maria Patrícia Lopes Goldfarb
- 87 As músicas de rabeca no Brasil
Rabeca music (rustic violin) in Brazil
Agostinho Jorge de Lima
- 99 Coco de zambê: ritualização, batuque e música
Coco de zambê: Ritual, drums and music
Dácio Galvão
- 105 A “brincadeira” de cavalo-marinho em Pernambuco
The Cavalo Marinho “play” in Pernambuco
Gustavo Vilar
- 111 Literatura e cultura: lapinha em cena na circundante poética do popular
Literature and culture: Lapinha in scene in the poetics of the popular
Marinaldo José da Silva

- 129 Observações sobre cultura popular e suas relações com a economia local:
o turismo e a carcinicultura em Nísia Floresta-RN
*Observations about popular culture and its relationship with the local economy:
Tourism and shrimp farming in Nísia Floresta-RN*
Ana Cláudia Mafra da Fonseca
- 135 **RESENHAS**
BOOK REVIEWS
- 135 Contadores: entre tradição e renovação
Storytellers: Between tradition and renovation
(por Maria Emília Monteiro Porto)
- 138 As percepções sensoriais na literatura
The sensorial perception in literature
(por Maria de Lourdes Patrini)
- 141 Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé
Xirê! A way of believing and living in candomblé
(por Mundicarmo Ferretti)
- 143 Reis negros no Brasil escravista
Black kings in slavocrat Brazil
(por Sérgio F. Ferretti)
- 149 **ENSAIO EM IMAGEM**
A PHOTOGRAPHIC ESSAY
- 149 Um olhar sobre a cultura popular potiguar
A look at popular culture in Rio Grande do Norte State
Candinha Bezerra
- 161 **RESUMOS**
SUMMARY
- 169 **NORMAS**
NOTES FOR CONTRIBUTORS

APRESENTAÇÃO

A rabeca é fonte de inspiração para alguns artistas em seu sonho de criação. A rabeca é nossa fonte de lembranças de Luismário Rocha, músico que cultivava amor pela rabeca e pela arte de fazer arte. Ao instigante membro do nosso Grupo de Estudos que deixou saudades, dedicamos o Ciclo de Estudos sobre Cultura Popular e o presente Dossiê.

No período de janeiro a dezembro de 2002, o Grupo de Estudos sobre Cultura Popular, base de pesquisa do Departamento de Antropologia da UFRN, realizou o Ciclo de Estudos sobre Cultura Popular: Produção Acadêmica e Reflexão, resultando no Dossiê Cultura Popular, que apresentamos à comunidade universitária e demais interessados pela temática.

A idéia de fazer um Ciclo de Estudos partiu da descoberta sobre a existência de uma produção acadêmica, principalmente nos cursos de pós-graduação, tendo como objeto de estudo a cultura popular e seu patrimônio imaterial: as crenças e práticas de vida, a religiosidade, o fazer artesanal, a música e a dança, as festas, o lúdico e as celebrações, a sociabilidade e as organizações sociais. A construção desse acervo compõe um rico universo simbólico em que as pessoas se expressam e se relacionam com o mundo.

Observamos que o conhecimento dessa produção acadêmica torna-se fundamental para a compreensão da dinâmica da cultura popular na contemporaneidade, das formas de produção e circulação dessa cultura. Mais que isso, vislumbrava-nos a possibilidade de constatação de que as culturas populares têm resistido frente à presença hegemônica dos meios de comunicação de massa e das indústrias culturais (e a proposta destes de produzir uma cultura urbana padronizada, destinada ao consumo). Vimos, então, que as culturas populares têm mostrado, no dia-a-dia, capacidade de organização, de reivindicação de direitos e de sobrevivência, aspectos presentes no caminho historiográfico de uma cultura acostumada a resistir e a renascer, diante das adversidades que enfrenta. Nesse processo, as pessoas seguem construindo suas concepções sobre o mundo, sobre si mesmas e sobre a vida, elaborando modos de viver e de propiciar a permanência de sua cultura.

Desde o surgimento de interesses por certas manifestações culturais que se apresentavam como antigas, conservadas, partilhadas pela gente comum, na Europa da era moderna, século XVIII até os dias atuais, a construção de um pensamento voltado para os saberes tradicionais do povo tem sido problemático, não se formulando uma teoria que consiga dar conta da totalidade da questão da cultura popular, que ora é apreendida como um sistema simbólico coerente e autônomo, ora percebida em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Todavia, mais recentemente, notadamente no âmbito das ciências sociais, alguns autores apresentam um referencial conceitual que concebe a tradição como um processo dinâmico, no qual o caráter de permanência da tradição jamais alcança o desejo de absoluto por que existe a história e sua possibilidade de manifestar transformações. Nessa perspectiva, a tradição é vista como um processo de reelaboração e ressignificação, contemplando a mobilidade dos elementos da cultura popular.

O Ciclo de Estudos sobre Cultura Popular procurou privilegiar pesquisas que contemplassem, em suas propostas, a possibilidade de demonstrar e refletir sobre a dinâmica da cultura e suas “artes de fazer”, em um processo de construção do conhecimento que propicie a abertura para novos olhares conceituais, na busca da compreensão dos universos das culturas. Nos trabalhos apresentados, vimos como diferentes pensadores, entre eles Michel Foucault, Félix Guattari, Edgar Morin, Gaston Bachelard, Michel de Certeau, Paul Zumthor, Maurice Halbwachs, Roger Chartier, têm nos ajudado na tarefa de instaurar reflexões construídas em processos mais dialógicos, criando outros caminhos para captar as subjetividades e os impoderáveis do mundo produzido pelo homem em sociedade.

Os trabalhos apresentados e suas reflexões nos levam ao universo multifacetado da cultura popular. Festas, folguedos, brincadeiras e brincantes. A tradição da festa junina é reinventada em um grande espetáculo – o do maior São João do mundo, de Campina Grande, promovendo a construção de novas imagens sobre um povo e uma cidade. Os folguedos também têm passado por consideráveis mudanças, a partir de uma relação mais intensa com o mercado. Cavalinho Marinho, Coco de Zambê, Lapinha. Apesar das dificuldades materiais de existência dos grupos brincantes, tem-se percebido o interesse por esses grupos e, principalmente, pela possibilidade de reafirmação de valores identitários.

De um sertão seco, sofrido, explodem rimas e expressões “em um cordel” para falar de suas tristezas e belezas, de suas histórias e de suas vidas. Do mangue brota vida, sonhos, anseios. Do mangue brota arte, linguagens e símbolos para pensar e expressar o mundo e o cotidiano, subterrâneo e lamacento. A música pode ser também o refúgio, a fuga para jovens em bairros populares – Alto José do Pinho ou qualquer outro –, criando organizações, redes de comunicações na metrópole e uma maneira muito própria para falar de suas comunidades.

Tradição e memória são elementos indissociáveis no universo da cultura popular. A memória social de um terreiro de cultos afro-brasileiros é reconstruída através das fotografias dos principais momentos vividos pelo povo-de-santo. A história compartilhada pela comunidade religiosa é revisitada, possibilitando a compreensão do fazer religioso e o viver social marcado por estigmas, discriminação e marginalização.

O processo de construção da identidade cigana é analisado, buscando compreender como essas pessoas se pensam e como tematizam o “ser cigano” em oposição aos não-ciganos. Uma outra comunidade – a de Papary, e seus moradores, pescadores artesanais, é objeto de reflexão, pondo em evidência a relação do grupo com a sociedade envolvente, a produção econômica local e a indústria do turismo.

A música deu o tom, e a rabeca o ritmo na condução desse Ciclo de Estudos. A rabeca e seu mundo heterogêneo esteve presente por intermédio dos seus diferentes agentes, gêneros, estilos, práticas e concepções. Ela nos mostrou não apenas a existência de uma cena musical urbana, mas a reafirmação de que vivemos em um mundo culturalmente diverso, multicultural, onde elementos culturais circulam, se entrecruzam.

Completa o presente Dossiê o ensaio fotográfico de Candinha Bezerra, as resenhas de livros recentemente publicados e o resumo das comunicações apresentadas pelos alunos da Base de Pesquisa. As fotografias registram no plano imagético a tradição da cultura popular potiguar. As resenhas comprovam o interesse em torno da temática e a seriedade na condução da pesquisa e reflexão acadêmica em torno dos múltiplos campos da cultura popular. As comunicações oportunizam traçar um perfil da produção acadêmica levada adiante em nosso Grupo de Estudos sobre Cultura Popular.

Agradecemos a todos que possibilitaram a realização do Ciclo de Estudos sobre Cultura Popular, especialmente aos pesquisadores que apresentaram suas reflexões. Também aos nossos parceiros: Núcleo de Etnomusicologia da UFPE e o Laboratório de Estudos da Oralidade da UFPB, pelo estímulo e envolvimento de seus membros em nossa programação; ao Departamento de Antropologia da UFRN e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN, pelo apoio institucional, imprescindível para a execução do Ciclo de Estudos. Finalmente, a todos que participam deste projeto editorial: os autores, a direção do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFRN e, à equipe editorial, pelo enorme interesse pela sua concretização e pelo empenho ao longo do processo de feita desta revista.

Luiz Assunção

CULTURA POPULAR E MULTICULTURALISMO

Beliza Áurea de Arruda Mello

*Doutora em Letras (UFPB). Professora do Departamento de Letras e do
Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Pesquisadora do
Grupo Interdisciplinar de Estudos em Religiosidade (UFPB).*

Resumo

O texto procura apresentar as principais relações entre as noções de cultura popular e multiculturalismo. Enfoca, ainda, questões como diferenças culturais, identidade e globalização.

Palavras-chave: Cultura popular; Multiculturalismo; Identidade.

Abstract

This paper aims at discussing the main existing relationships between the ideas of popular culture and multiculturalism. Its focus is on questions of cultural differentiation, identity and globalization.

Key words: Popular Culture; multiculturalism; Identity.

Qualquer pessoa familiarizada com a cultura popular poderá perguntar-se como associar a noção de cultura popular à de multiculturalismo. Discussões sobre esses conceitos não são novas. Análises clássicas sobre cultura popular, como a de Câmara Cascudo (1973, p. 429), mostram a impossibilidade de uma cultura ser ontologicamente independente, livre de uma mistura cultural: “*não existe civilização original e isenta de interdependência, distante ou próxima (...)*”.

Por isso, inexistem textos limpos, autênticos. Folcloristas, etnólogos, antropólogos, chamam atenção para essas constantes modificações na cultura popular. Conseqüentemente, essa mutação faz o cânone popular bastante diferente do direito da autoria das instituições literárias pertencentes ao primeiro. Finnegan, em seu livro *Literature in Africa*, observa que, na África, as canções de dança e trabalho são testemunho de uma grande estabilidade de padrões, com pequenas modificações textuais e melódicas. Essa estabilidade ele atribui ao aspecto da identificação cultural e do isolamento dessas comunidades. Paul Zumthor (1993), em seus estudos sobre a oralidade e a cultura popular, lembra que a movência do texto oral é criação contínua. Reconhece a importância da intervocalidade, como ela se desdobra e se amplia instaurando um dialogismo duplo: no interior do texto e na relação com outros textos. Nesse sentido, a voz é um espelho mágico, por ser simultaneamente memória e Lei: tanto ela tem uma função coesiva e estabilizante no grupo social, como fonte de saber para o coletivo, como é através dela que o grupo responde às demandas sociais, à ordem do chefe, ao sermão do padre/pastor, ao ensino dos mestres. Veja-se, por exemplo, como a memória do romancista medieval *Nau Catarineta* está presente no imaginário de vários estados nordestinos e é retomada nos trabalhos de Antônio Madureira e de Antônio Nóbrega. Pesquisas realizadas pela professora Maria Del Rosário Suárez, do PELP - *Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da Universidade Federal da Bahia*, mostram a extratemporalidade na memória do romancista medieval: há uma encruzilhada de vozes em que se misturam memória e tradição, imagens antigas do romancista medieval, em variantes recolhidas nos anos finais do século XX, na Galícia e na Bahia. A voz torna-se um arquétipo, o eixo vertical da memória, corroborando a tendência da funcionalidade e movência da cultura popular como desígnio coletivo ancorada na experiência cotidiana, mas inserindo-se na esfera do *além*, a qual, para Bhabha (1998), não é um novo horizonte, em um abandono do passado, mas um momento de trânsito em que o espaço e o tempo se cruzam.

Esse embate cultural provoca uma transformação histórica: emerge o reconhecimento da necessidade de a tradição reinscrever-se sobre a vida dos que estão “na minoria”. Refletindo a necessidade da produção de identidades minoritárias. Os anos 60 revelam, em todo o mundo, uma revitalização da cultura popular como fonte matriz de identidade nacional. Isto acontece em Québec, no Chile, que redescobre ritmos de *cachimbo*; na Argentina, redescobindo Atahualpa Yupanqui; nos Estados Unidos, valorizando as tradições populares anglo-saxônicas, irlandesas, mediterrâneas e africanas. Se, por um lado, esse “ressurgimento” pode parecer um contradiscurso em relação à ordem ideológica vigente e, por isso, pode ter um tom saudosista de um mundo ultrapassado, por outro lado, essa busca ilusória de um paraíso perdido reencontra na voz o valor social da poesia oral, que, durante séculos, foi anulada pelos estudos “clássicos”. Apreendem-se “vozes” de uma sociedade mais tolerante com as diferenças culturais. Afinal, mudanças paradigmáticas exigem mudanças conceituais. Vive-se em uma época em que predomina um caleidoscópio cultural e étnico acelerando a epifania de uma cultura afetada pelo processo de globalização.

A cultura popular passa a interessar muito mais do que simplesmente como fator de identidade nacional. Revela um semi-reconhecimento de uma alteridade, reivindicando e denunciando, sinuosamente, as discriminações e cidadanias de “segunda classe”. Dentro dessa perspectiva, a cultura popular faz emergir também a dignidade e o re-conhecimento. Alguns teóricos conservadores usam como argumento a necessidade de raízes. Sabe-se que ter nação não é atributo inerente à humanidade, mas facilita o “resgate da perda da aura”. O perigo

dessa via é a cultura popular, simbolicamente, readquirir um contorno racista, aproximando-se do discurso paradigmático do século XIX, representado no Brasil por Sívio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, influenciados pelo positivismo de Comte, em que se mostrava indiretamente a superioridade da raça branca. Sabe-se que, do ponto de vista político, esse discurso, no século XIX, possibilitou à elite europeia a expansão e a afirmação do capitalismo. Aceitar tal evolucionismo é problemático: pode levar à emergência de *pré*-conceitos para justificar aquilo que é identificado como “atraso” do Brasil.

Para essa ideologia, incorporar a cultura popular ao seu programa de limpeza étnica passa a ser um grande achado. Nela o “*establishment*” pode encontrar uma maneira de construir uma identidade esgarçada pelo capitalismo, empurrando para o que Homi Bhabha (1998) classifica como “ambivalência particular que assombra a idéia da nação”. Nessa concepção, a cultura popular passa a ser símbolo da “tolerância”, produzindo uma comunidade imaginada utopicamente que vem preencher o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e de parentesco e, às vezes, até de língua. As nações, ao perderem sua origem, passam a produzir o mito do paraíso perdido: uma comunidade utopicamente imaginada. Em todo o mundo, e especificamente nos países arrolados como terceiro mundo, começa a despertar o choque da globalização na construção de uma identidade cultural. Ao se definir a “cultura erudita” ou a “cultura popular”, não se estabelece uma metáfora ou uma classificação, mas se começa a buscar um fundamento objetivo para eliminar intercâmbios culturais mais intensos, provocando o recrudescimento de uma “pureza cultural”, questionada por diversos teóricos.

Mas, como viver juntos, em um mundo globalizado, em culturas tão diferentes?

Exibindo, como diz Caetano Veloso, em *Rock'n' Raul*, “*uma vontade fela-da-puta de ser americano*” ou defender o charme dessa nação, a alma brasileira, como divisa nacional e propor misturar-se quando houver trocas do outro, como defende Lenine em *JackSou Brasileiro*:

“Eu só ponho bebop no meu samba
Quando o Tio Sam pegar no meu tamborim
Quando ele pegar no pandeiro e na zabumba
Quando ele entender que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar Miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com bacana
E o meu samba, e o meu samba vai ficar assim”.

Sabe-se que um dos pontos-chave do multiculturalismo é a questão da diferença como parte de uma linguagem crítica. É ponto primordial denunciar e contrapor-se ao “monocultural”, buscando contrapor-se à dominação de uma única cultura. Andréa Semprini, em seu livro *Multiculturalismo* (1999), afirma ser impossível solidificar uma cultura sem a “retórica do cadinho de raças”, pois é a cultura que introduz a identidade nacional, a imagem de um país aberto.

Desse modo, o multiculturalismo está intimamente relacionado ao combate de “*pré*-conceitos” culturais.

Nas democracias pluralistas, assistimos a um movimento de incremento das identidades particulares. Minorias, populações autóctones, grupos de migrantes e imigrantes manifestam seu desejo de reconhecimento cultural.

“Viver junto” não é só preciso; é vital!

A cultura que a pós-modernidade classifica como *melting pot* não traz novidade histórica. A África, considerada o berço da cultura do homem ocidental, registra essa tendência há quatro mil anos. Estando os homens dispersos em constantes diásporas, fica impossível defender uma “preservação” em qualquer

uniformidade sociocultural. A Idade Média, berço dos novos paradigmas do homem ocidental, aponta esse hibridismo cultural, ou *múltiplas oralidades*, como exigência da busca de autenticidade.

Há uma situação anunciadora do processo de globalização, diferente do círculo desenfreado e repulsivo da globalização atual, determinada pelo Fundo Monetário Internacional e pelo Banco Mundial, que reproduzem constantemente o poder invisível do *panopticon*: a necessidade de um olhar eternamente vigilante. Grosseiramente, isso está encenado no horário nobre da televisão, transfigurado em *reality shows* – espaços sem lugares, tempo sem duração. São metáforas reveladoras do triunfo da teia invisível de vigilância em nome de uma pseudo ordem global ou falta de fronteiras.

A integração é possível, como política de preservação e continuidade de tarefa, com um propósito atingível através de uma ação consciente da sua meta, diferente dessa globalização exposta na tv ou nas programações culturais patrocinadas por multinacionais, a qual, segundo Ariano Suassuna (O Norte, 2002), “é uma tentativa de adormecer a resistência de nosso povo e aviltar a cultura brasileira pelo suborno dos intelectuais”. Essa globalização está mais próxima do efeito do *super-homem*; afinal, tem poderes extraordinários, que estão a *serviço* de “uma preservação intacta da ordem das coisas”. Como o super-homem, jamais ela transgride uma lei. Sua proposta ideológica é manter o *status quo* do mundo.

Não se está desejando priorizar aspectos apocalípticos na cultura popular ou lamentar a decadência cultural anunciando e/ou pensando a cultura com idéia preconcebida, nem fazê-la relicário de exotismo para se vender para turismo. A cultura popular não pode ficar solitária e zelosa como uma prática do monacato medieval, ou seja, como um monge penetraria em alguma prática apenas para participar de uma experiência de mistério. Essa pureza não proclama uma defesa de raízes; muito pelo contrário, aproxima-se de um discurso ideológico da noção aristocrática.

O termo multiculturalismo designa tanto um fato (sociedades são compostas de grupos culturalmente distintos) como uma política (colocada em funcionamento em níveis diferentes) visando à coexistência pacífica entre grupos étnicos e culturalmente diferentes. Em todas as épocas, sociedades pluriculturais coexistiram e hoje menos de 10% dos países do planeta podem ser considerados como culturalmente homogêneos. Por outro lado, o tratamento político da diversidade cultural é um fenômeno relativamente recente. Há menos de trinta anos, as primeiras medidas políticas de inspiração multiculturalista foram colocadas em ação no Canadá e nos Estados Unidos. Nesses países, a indiferença frente à cor da pele foi substituída pelo princípio de consciência de cor. O debate sobre multiculturalismo foi crescendo de intensidade e, a partir dos anos 90, difundiu-se na Europa e na América do Sul. A doutrina multiculturalista amplia essencialmente a idéia de que as culturas minoritárias são discriminadas e devem merecer reconhecimento público. Para se realizarem ou consolidarem, singularidades culturais devem ser amparadas e protegidas pela lei.

Mas, de que diferenças culturais se pode falar na cultura popular?

É visível, por exemplo, o crescimento da aceitação do forró no sudeste do Brasil. Aquilo que antes era conhecido pejorativamente como música de “*Paraíba*” passa a ser “*cult*” nas Usp(s) da vida. Vê-se esse crescimento como um combate à visão dominante da cultura do sudeste sobre a cultura do nordeste. A política multiculturalista visa, com efeito, resistir à homogeneidade cultural, sobretudo quando essa homogeneidade afirma-se como única e legítima, reduzindo outras culturas a particularismo e dependência.

Um detalhe importante nessa discussão é salientar que, em nossos dias, um cidadão raramente “esquece” sua condição particular para encarnar um pretense universalismo.

Se o multiculturalismo pode acentuar as rivalidades étnicas, impondo nas relações sociais uma nova dimensão, pode também redimensionar uma liberdade individual.

A quem cabe, portanto, a legitimidade de atribuir uma identidade cultural popular?

A denúncia das discriminações e as reivindicações do reconhecimento cultural parecem ter-se sobreposto à luta de classes e à denúncia da exploração socioeconômica que caracterizaram a segunda metade do século XX, no Brasil.

Mas, na luta contra as discriminações, o esquema dominados /dominantes não é mais possível. Os conflitos sociais são cada vez mais óbvios, menos maniqueístas. Cada um de nós pode ser ao mesmo tempo discriminado e discriminador. Um brincante do cavalo marinho pode ser discriminado socialmente como canavieiro, mas também pode discriminar o Outro, imbuído da autoridade de brincante.

Existe, hoje, uma oposição entre as políticas sociais e as políticas multiculturais. Os que são objeto de discriminação cultural são também os que mais sofrem as desigualdades socioeconômicas. Para trás da tensão entre brancos e negros ou entre cidadãos sujeitos da cultura popular, há, antes de qualquer coisa, a tensão entre ricos e pobres.

Pesquisadores de todas as áreas insistem sobre a necessidade de se construir uma verdadeira cultura intercultural. Foi apoiando-se nas raízes culturais que a ação dos negros brasileiros tomou a dimensão de um movimento social de massas. Nas ruas das grandes cidades brasileiras, já é possível ler em muitas camisetas: 100% negro. A maior parte dessa diversidade cultural ascendeu a consciência negra pela brecha da cultura popular: a música afro-brasileira e as escolas de samba tiveram aí um importante papel mobilizador. A "busca da pureza africana" acompanhou-se também de uma crítica feroz ao sincretismo. Finalmente, a aprovação de cotas para os afro-brasileiros na universidade e no funcionalismo público acabou por negar a fábula do encontro harmonioso entre as três raças. Durante muitos anos, os negros aceitaram a ilusão de que a mestiçagem poderia ser a solução para a discriminação racial, diluindo a cor em casamentos mistos.

Processo semelhante acontece com o nordestino e a cultura popular. Em recente entrevista ao canal GNT, o poeta popular J. Borges falava com orgulho que seus folhetos recebiam agora os olhares aguçados de turistas, estudantes e professores/pesquisadores universitários, em oposição ao que ocorrera no passado. Enfatizava, ainda na mesma entrevista, que não mais precisava de intermediários para falar sobre sua obra; ele próprio falava para numerosas platéias de universidades estrangeiras.

No cavalo-marinho do mestre Salustiano, em Tabajara, bairro de Olinda, a arena fica lotada por um público basicamente de "brancos" da elite cultural de Recife, Rio, São Paulo, e de estrangeiros. Mestre Salustiano é agora freqüentemente requisitado para fazer comerciais, inclusive de supermercados, que, por sinal, também aderiram à questão étnica como carro-chefe de identidade. Se antes era pejorativo mostrar a origem nordestina, hoje a rede *Bompreço* de supermercado, pertencente a um grupo holandês, tem como marketing o *slogan* "100% nordestino", revelando essencialmente o orgulho da identidade, mesmo camuflada. Frase semelhante – *Orgulho de ser nordestino* – é exibida nos pábrisa de carros em todo o Nordeste.

Em São Paulo, o SESC Pompéia tem na programação temas da cultura popular. Não se pode esquecer o papel simbólico que tem o memorial à América Latina, em São Paulo: ele corrobora a idéia da necessidade do viver junto. A feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, deixa de ser reduto apartado dos *paus-de-arara* nordestinos: as barracas são freqüentadas pela pequena burguesia carioca à

procura da diversidade cultural. Os nordestinos são requisitados para ensinar forró pé-de-serra à juventude dourada de Ipanema e adjacências e a feira passou a ser cenário de mega-artistas como Gilberto Gil, antes de ser ministro da Cultura.

Shows de Antônio Nóbrega superlotam teatros do eixo Rio-São Paulo. Até o compositor e intérprete paraibano Flávio José, confinado antes aos limites paraibanos, interessa ao público carioca.

Se a grande imprensa não dava destaque a eventos da cultura popular, hoje grandes jornais do Sudeste, como *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de São Paulo*, abrem espaços maiores para matérias sobre cultura popular. Antes, timidamente, essas matérias se restringiam aos eventos do samba durante o carnaval. No ano de 2002, o Centro Cultural Casa Franco-Brasil, no Rio, promoveu uma exposição e instalação sobre a cultura popular do Rio de Janeiro. No último Natal, o do ano 2002, o Centro Cultural do Banco do Brasil, no centro do Rio, usou a cultura popular como tema da sua decoração natalina externa. Esse fato simbólico instaura o reconhecimento da emergência da cultura popular como autoridade representativa de uma visão de país associada com a idéia de nação ligada ao povo. Essa decoração tem um enunciado simbólico: o reconhecimento da interpelação interrompida da nação, a ressignificação da arte e das manifestações culturais do povo como signos do nacional. No lugar da exclusão, a ideologia dos mentores culturais introduz a cultura popular no lugar do entre-lugar, ou seja, cai a fronteira da cisão do sujeito social. O simbólico outorga a tradição do povo como definição ideológica de identidade nacional, articulando-a como emergência de diversidade cultural. Afinal, só depois das discussões sobre diversidade cultural é que Lula é, finalmente, eleito presidente do país.

É nesse clima de *fuá na casa do Cabral* que se pode compreender a diversidade cultural brasileira. O Brasil “usa” a cultura popular não apenas como rótulo de exotismo. Mesmo que pareça um tanto exagerado, vale lembrar Michel Maffesoli quando afirma ser essa sociedade um dos únicos lugares possíveis para uma transcendência imanente, impulsionado pelo aspecto hedonista da cultura popular. Isso parece fazer renascer o mito de ser o Brasil o *quinto império* – a prova evidente da sobrevivência ideológica e da necessidade do imaginário de construir a diversidade cultural como identidade nacional.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CÂMARA CASCUDO, Luís. *Civilização e cultura*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

SEMPRINI, Andréa. *Multiculturalismo*. Bauru: EDUSC, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *Entrevista*. João Pessoa: Jornal O Norte, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

O ESPETÁCULO DAS FESTAS JUNINAS NO ESPAÇO URBANO

O caso do “Maior São João do Mundo” em Campina Grande-PB¹

Elizabeth Christina de Andrade Lima

*Doutora em Sociologia (UFC). Professora de Antropologia do
Departamento de Sociologia e Antropologia da UFCG e do Programa de Pós-Graduação
em Sociologia da UFPB/UFCG.*

Resumo

Este artigo apresenta uma análise dos principais resultados de uma pesquisa desenvolvida sobre a instituição da festa junina na cidade de Campina Grande, no Estado da Paraíba, conhecida com o hiperbólico título de “o Maior São João do Mundo”. O intento é destacar a importância das práticas e dos discursos que tornaram possível a existência dessa festa no espaço urbano e que construíram imagens de um povo e de uma cidade mediadas por todo um processo de reinvenção, apropriação e conservação da “tradição junina” em um novo espaço e uma nova temporalidade. A idéia de “festa da tradição”, unida à construção do povo como “forrozeiro nato” e de Campina Grande como o lugar privilegiado do evento junino, permite a invenção da festa do “Maior São João do Mundo” como um acontecimento que promove, entre outras coisas, a recriação das figuras do cidadão e da cidade como cartão postal.

Palavras-chave: Festas populares; Cultura popular; Invenção da tradição; Festas juninas

Abstract

This paper analyses the main results of a research about the institution of Saint John's Celebrations (so-called June's Feast) in Campina Grande city in Paraíba State, self-defined as “the Greatest Saint John's Party in the World”. The idea is to highlight the importance of practices and discourses that made this party possible and that constructed images of a people and of a city. This was mediated by a process of reinvention, appropriation and conservation of the June's Feast tradition in a new space and a new temporality. The idea of “party of the tradition”, together with the construction of the idea of a people “born to do the Forró” and of Campina Grande as a privileged place for the Saint John's Celebrations allow the invention of “the Greatest Saint John's Party in the World” as a happening that promotes, amongst other things, the recreation of the figure of the city and of its citizens as a post card.

Key words: Popular Celebrations; Popular Culture; Invention of Tradition; Saint John's Party.

Introdução

Em minha tese, cujo título é *A fábrica dos sonhos – A festa do Maior São João do Mundo em Campina Grande no Estado da Paraíba*, analiso a criação, a apropriação e a conservação da tradição da festa junina, tendo como ponto principal de investigação as práticas e os discursos que paulatinamente legitimaram esse evento como um acontecimento importante para Campina Grande, para os seus habitantes, para a economia e a cultura locais, para as práticas políticas etc.

Em outras palavras, busco analisar as práticas, as experiências e os discursos que tornaram possível uma determinada visão do evento junino em sua versão urbanizada, atentando para as categorias e enunciados que o objetivaram como um fenômeno que *sempre existiu*, arraigado na idéia de continuidade da tradição e experiência coletiva.

Trabalho com a hipótese de que a festa junina no espaço urbano, particularmente na cidade de Campina Grande, institui-se, principalmente a partir de uma invenção imagética e discursiva produzida pelas práticas e pelos discursos que buscaram objetivar, como um fenômeno cultural a ocupar os espaços e a transformar essa cidade, durante o mês de junho, em um imagético *arraial junino*. Nesse sentido, busco compreender os múltiplos significados dessa festa, não somente a partir das circunstâncias sociais e históricas que a condicionaram, mas sobretudo a partir do significado simbólico dos discursos e das práticas criadas para apresentá-la e legitimá-la no momento mesmo de sua construção.

As festas juninas no espaço urbano

A festa de São João foi e tem sido exaustivamente pesquisada, principalmente pelos folcloristas, cujo eixo de interpretação elege a noção de tradição e o processo identitário de um povo ou região como focos privilegiados de análise. O festejo que marca o chamado ciclo junino – Santo Antônio, São João e São Pedro – e todos os elementos ligados a tal ciclo, como a fogueira, os fogos de artifício, as quadrilhas, as danças, o forró e as comidas típicas da época, podem ser encontrados na produção folclórica; no entanto a tônica que reveste a análise é a descrição desse ciclo como uma manifestação da cultura popular, comumente classificada como nordestina, sob o auspício da tradição.

Basicamente interpretada como uma festa de origem rural ou camponesa própria do interior nordestino, esse evento assume a asserção de uma festa da colheita; particularmente, representa a mudança de estação climática e o início do ciclo da colheita do milho e do feijão, além de marcar a crença no santo o qual simboliza a purificação e a regeneração da vegetação e das estações².

Por sua vez, no campo das superstições, São João é simbolizado como uma espécie de santo do amor, além de apreciador da festa; destacam-se, ainda, os seus dotes para as adivinhações e superstições e, nesse sentido, as práticas oraculares preenchem a tônica da festa e o seu aspecto lúdico³.

Penso que essa visão tão propalada pelo discurso folclórico detém-se a descrever, principalmente, os elementos constitutivos da festa e o seu cenário, muitas vezes utilizando-se de uma abordagem na qual as idéias de origem, continuidade e peculiaridade propiciam a construção de uma visão romântica, estática, homogênea e unitária para o fenômeno junino.

No entanto, ao observar a criação da festa junina na cidade de Campina Grande, particularmente a partir da década de 80, e os discursos de seus idealizadores e prepostos, insistindo na idéia do evento como uma *reminiscência rural*, uma *tradição que veio da roça*, um *apego às origens* e à *nordestinidade*, alguns questionamentos se impuseram: o principal deles seria entender o sentido que é dado à própria festa: teria sido ela construída nos parques, nos arraiais, nas

praças urbanas com os mesmos elementos simbólicos, rituais e intenções que, supostamente, segundo a versão folclórica, a constituíram no espaço rural?

Parece-me que não. Atualmente a festa junina, no espaço urbano, é algo diferente: ela se redefine, extrapola o localismo e utiliza os elementos da tradição junina para ser reinventada, apropriada e conservada como um espetáculo de cenários, cores, luzes e sons; como uma festa comercializada, que significa marketing turístico, econômico, social, cultural e político.

É nesse sentido que a festa junina, no espaço urbano, tal como acontece todos os anos na cidade de Campina Grande, pode vir a servir como um exemplo paradigmático e modelo de expressão, na busca de um novo entendimento dos processos culturais e das manifestações populares não mais arraigadas a uma suposta unidade e homogeneidade, mas como uma multiplicidade de discursos e de práticas, enquanto instrumento de poder na e para a instituição da festa.

Ao ser reinventada, apropriada e conservada no espaço urbano, a tradição da festa junina adquire novos e múltiplos sentidos, que não dizem respeito apenas a uma suposta perda de sua autenticidade, de um lado, ou uma visão romântica de permanência e imutabilidade, de outro lado. O que parece estar em jogo na construção desse evento urbano não é mais a defesa da *pureza* ou da *contaminação* dessa festa secular, que remonta ao período do Brasil Colônia, mas a necessidade de desvendar toda uma trama discursiva que permite a invenção e a recriação de um povo e de uma cidade, os quais passam a ser simbolizados de maneira hiperbólica e metafórica e transformados em cartões postais como *legítimos* representantes e detentores da festa junina.

Por ser um fenômeno diferente e, ao mesmo tempo, importante na cidade, faz-se necessário investigar a montagem da festa como uma produção cultural que também merece ser elucidada e considerada como uma contribuição e um exercício de relativização para certas categorias até certo ponto naturalizadas pelas Ciências Sociais, tais como: cultura popular, manifestação popular e tradição.

Um fato a ser observado é que o estudo das Ciências Sociais sobre a festa junina é ainda bastante escasso: rápidas são as menções feitas a essa festa popular, não tendo ainda merecido o tema uma reflexão analítica mais exaustiva⁴.

Com uma maior ênfase para os estudos ligados às manifestações de religiosidade popular,⁵ esses trabalhos enfatizam a relação entre o catolicismo popular e os festejos religiosos. Tentam inserir, portanto, a discussão em torno da oposição entre os espaços sagrado e profano, e buscam, sobretudo, analisar esses eventos festivos como produtores de significação simbólica bem como de construção de processos identitários a partir da noção de pertencimento a um grupo, a uma comunidade, a um sistema de crenças etc.

Outras festas que têm merecido a atenção de alguns antropólogos brasileiros, além das de santo, são as chamadas festas cívicas e os carnavais⁶; atualmente, há uma certa ênfase em se observar alguns movimentos que eclodem no espaço urbano, como o movimento *funk* e o lazer nas cidades⁷.

Desse ponto de vista, a festa junina poderia até vir a ser interpretada como uma passagem da seriedade à transgressão, do cotidiano ordinário ao extraordinário, ou seja, um momento em que a sociedade sai de si mesma para viver o tempo do extraordinário. Essa análise, mesmo correta, me parece incompleta para se pensar o fenômeno da festa junina no espaço urbano. Creio ser necessário um novo olhar para a investigação de tal fenômeno.

Antes de indagar sobre a festa como manifestação regional, de um povo ou de uma tradição, bem como antes de naturalizá-la e dualizá-la como passagem de um momento ordinário para um momento extraordinário, seria conveniente

buscar investigar os vários discursos e práticas que tornaram possível a instituição da festa junina no espaço urbano. Pois é necessário atentar para o fato de que atualmente ela é redefinida e recriada pela inclusão não só de novos elementos, mas de significados e intenções que podem ser de conteúdo político, econômico, cultural etc.

Nesse sentido, o festejo junino na cidade perde o seu referencial concreto de festa rural, de exemplo de manifestação da cultura popular, de festa da tradição e religiosidade popular, para se instituir como uma tradição inventada⁸, um espetáculo⁹, passando a existir como uma festa comercializada por meio de um *marketing* turístico, econômico, social, cultural e político. A festa junina, tal como é construída no espaço urbano, é uma fabricação, uma produção prática e discursiva, imagética e cênica, a qual toma a idéia de tradição como principal e fundamental enunciado e elemento definidor do evento junino.

A idéia de tradição da festa junina, ao ser inventada na cidade, não só serve de instrumento de legitimação e instituição do evento, como se sustenta e se reproduz por uma articulada tríade que denomino de criação, apropriação e conservação da tradição, na qual discursos e práticas revivem na cidade a *festa junina dos antepassados*, ao mesmo tempo que inserem a figura do *novo* nas imagens da festa, mas conservam e cartografam os elementos do *antigo* convivendo de maneira harmônica com os fantasmas e as fantasias que a festa promete. Esse exercício paradoxal e paradigmático na instituição da festa do *Maior São João do Mundo* no espaço urbano de Campina Grande torna-se possível pela forma como a idéia de tradição é gestada e utilizada nos discursos e na prática da festa.

É, enfim, a partir desse viés de raciocínio, que analiso a construção da festa junina na cidade de Campina Grande: parto dos múltiplos discursos, mensagens, códigos simbólicos e rituais que a constituem sob a égide da noção de tradição.

Ao conceber a cultura da festa junina no espaço urbano como um constante movimento de criação, recriação, apropriação e conservação da tradição, averiguo como essa festa foi instituída em Campina Grande e como aparece na condição de um projeto *vencedor*, possibilitando a existência de todo um discurso de permanência e imutabilidade que serve, entre outros fatores, para mascarar a fabricação e, sobretudo, as múltiplas intencionalidades do evento. Sob a armadura e a proteção do conceito de tradição, criam-se e inventam-se as figuras de *uma festa*, de *um povo* e de *uma cidade* como um fenômeno *sui generis*, ao mesmo tempo que preso a todo um ideário de continuidade das origens, como um evento que se pretende particular, localizado e construtor de identidades e que passa a ser, em sua versão urbanizada, não apenas para ser vivido, mas sobretudo para ser visto.

Caminhos da pesquisa sobre a festa do “maior São João do mundo”

Para dar conta do objeto proposto, a principal fonte de pesquisa foi bibliográfica e documental. Para investigar a construção da festa junina na cidade de Campina Grande, consultei os arquivos do Jornal da Paraíba, relativos às décadas de 70, 80 e 90, detendo-me nas edições dos meses de maio, junho e julho, fase em que a cobertura sobre a realização do chamado *Maior São João do Mundo* era quase que diária. Complementei os dados com a consulta aos arquivos de outro jornal local, Diário da Borborema, nos anos de 1998 e 1999, nos meses mencionados. Além desses jornais diários, consultei ainda os arquivos do Jornal Folha Junina, que circulava semanalmente ou com uma única tiragem, sempre durante o mês de junho, sendo a sua distribuição gratuita nos espaços da festa junina na cidade, durante os anos de 1989 a 1999.

Concomitante ao citado processo, realizei exaustivo trabalho de campo nos mais diversos espaços da festa, como no Parque do Povo, na Estação

Ferroviária – para conhecer e participar do passeio no *trem ferroviário* –, nas exposições sobre a *feira do Maior São João do Mundo*, de *gastronomia junina*, de *arte popular*, na apresentação de diversas *quadrilhas juninas*, do *quadrilhão* e concursos de *Rainha do Maior São João do Mundo*, no *casamento coletivo*, no *momento religioso*, nas *corridas da fogueira* e do *jegue*, fazendo anotações e observações, bem como registrando os cenários com fotografias. A aquisição de vídeos e reportagens televisivas sobre a *Festa do Maior São João do Mundo* também se mostrou como um importante recurso para a análise do tema em questão.

Todo um outro conjunto de dados sobre a festa junina em outros Estados do Nordeste – tais como em Estância e Areia Branca, no Estado de Sergipe, e em São Luís, no Estado do Maranhão – e no Brasil, de forma geral, foi coletado na internet ou nas bancas de jornais, possibilitando a reunião de um inestimável material discursivo sobre a importância do evento para a região Nordeste como atração turística, sob o auspício da concepção de tradição.

Como forma de complementar os dados, conheci e observei a festa junina na cidade de Caruaru, no Estado de Pernambuco. Essa cidade também, ao modo de Campina Grande, constrói todos os anos o seu São João na *capital do forró*, o qual ambiciona, como o de Campina Grande, o título de melhor e maior festividade junina do país.

As festas juninas construídas anualmente em diversas localidades do Nordeste criam o que denomino de um *circuito de turismo junino*. Cada cidade busca chamar a atenção do turista para o seu *arraial* e ganha a disputa a cidade que melhor oferecer entretenimento com atrações que despertem as fantasias da festa.

Some-se à coleta dos dados citados o levantamento e aquisição de parte da produção literária – poesias, poemas, contos, crônicas e cordéis – que faz menção à festa junina e ao *Maior São João do Mundo*. Esse material mostrou-se riquíssimo, por possibilitar a instituição de uma produção discursiva da festa como um evento localizado temporal e espacialmente, como um resultado do *saber popular*, como um apego e respeito à tradição e às origens festeiras do povo nordestino e campinense.

A música de forró, comumente classificada como música nordestina e destacado ícone da festa junina, também foi objeto de coleta de dados. Uma parte da produção musical de autores e compositores como Luís Gonzaga e Dominginhos, além de *cantores da terra*, como Capilé e Biliu de Campina, foi investigada. Interessou-me, nessa empreitada, tomar conhecimento das letras de músicas que fazem menção às festas juninas e ao *Maior São João do Mundo*, como uma forma de tomá-las como mais um instrumento que participa da construção e instituição da festa como um bem do Nordeste e de seu povo. Em outras palavras, tanto a literatura supramencionada como a música apareceram como eficazes instrumentos discursivos na construção de uma determinada forma de ver e dizer a festa junina.

Outra fonte de coleta de dados foi a pesquisa bibliográfica sobre a festa junina segundo a visão folclórica. Nesse particular, a bibliografia é muito vasta e representada por diversos autores, tais como Luís da Câmara Cascudo, Gastão de Betencourt, Luís de Oliveira Guimarães, Rossini Tavares de Lima, Alceu Maynard Araújo, Mello Moraes Filho, Edson Carneiro, Ernesto Veiga de Oliveira, Gustavo Barroso e Leonardo Mota, entre outros que foram investigados, a partir de textos que, em forma de artigos ou livros, intentam fazer uma descrição da festa junina como patrimônio de uma cultura em franco desaparecimento, sendo missão profícua de seus analistas *resgatá-la* como forma de um mundo idílico corrompido pela modernidade. Baluartes da ideia de tradição, como o grande – talvez o maior – patrimônio de um povo e de sua cultura, esses autores conjecturam sobre os riscos da perda da tradição e alertam para a necessidade de não deixar morrer, desaparecer no mundo moderno, os verdadeiros sentimentos de um povo que se nutre do respeito às origens de sua festa mais legítima.

No intento de concluir a coleta de dados, fiz um levantamento da bibliografia sobre as festas no Brasil, bem como sobre o conceito de festa. Tal material serviu para construir e propor teórica e metodologicamente a concepção de festa na qual o meu trabalho se apóia e para trazer à luz a enorme carência de estudos acadêmicos sobre o tema da festa junina.

Por ser um fenômeno de invenção recente, em sua acepção de espetáculo e de evento turístico, as informações disponíveis são basicamente documentais ou de vertente folclórica. O tema merece, portanto, um tratamento analítico pelas Ciências Sociais, pois aparece como um importante e destacado evento que necessita ser investigado com a mesma atenção com que foram e têm sido analisadas as chamadas festas de santo, o carnaval e outras festas populares no Brasil.

Assim, com o intento de detalhar melhor como o meu trabalho está organizado, a tese contém quatro capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado *Uma cidade e um povo para uma festa*, apresento uma descrição etnográfica sobre a festa junina na cidade de Campina Grande. Nele, demonstro como a montagem, organização e execução da festa são acompanhadas por toda uma produção discursiva – dos mais variados matizes – que superestima, destaca e engrandece a cidade e o cidadão como elementos fundamentais e imprescindíveis à realização ao sucesso do evento.

Destaco como a cidade é definida e os seus habitantes caracterizados enquanto instrumentos construtores de identidades e definidores de pertencimentos e aptidões para realizar um evento que não é apenas uma *festa qualquer*, mas uma prova concreta do exacerbamento da cultura local, de um *ethos* cultural peculiar, distinto do das outras localidades. Ou seja, a festa, ao ser inventada como uma atração turística, acompanha-se da invenção de uma identidade para a cidade e para o seu povo, e estes passam a servir de suporte prático e discursivo para justificar e objetivar o megaevento junino.

Analiso ainda como o modelo da *tradição junina* é apropriado e utilizado nos cenários e imagens da festa ao longo dos anos de existência do *Maior São João do Mundo*, para demonstrar como a insistência no enunciado da tradição, e o uso desta como um valor inerente ao povo e à cidade de Campina Grande, vão paulatinamente exacerbando-se à medida que a festa se institui como um espetáculo urbano e um evento turístico.

No segundo capítulo, *Uma festa para ser vista*, apresento a descrição da festa junina como um espetáculo turístico. Objetivo mostrar o palco das imagens e cenários construídos para transformar Campina Grande, durante o mês de junho, em um *arraial junino*. É ainda o momento em que são apresentados os mais diversos discursos sobre o evento como um presente, uma dádiva da cidade e de seu povo ao turista que, muitas vezes, atônito, vislumbra a fantasia de diversos cenários e atrações construídas para ele. Nesse capítulo, trato ainda de toda uma produção discursiva que busca instituir e transformar em prática o fenômeno junino. No caminho dessa construção, há o destaque para a conservação e a invenção das atrações juninas: as quadrilhas, os desfiles, as corridas da fogueira e do jogue, além dos passeios no trem e no ônibus do forró. Essas atrações imprimem a dinâmica, a efervescência da festa, e visam, sobretudo, criar situações de entretenimento e práticas de devires para os cidadãos e para os turistas, durante trinta dias ininterruptos de festa.

No terceiro capítulo, *A festa como estratégia política e investimento econômico*, analiso os vários usos e apropriações da tradição da festa junina, entre eles todo um processo de manipulação tática e estratégica dos políticos locais e de seus prepostos, na busca da construção de seus perfis políticos, mediados pelo evento. Tento demonstrar que um dos principais usos da festa junina em Campina Grande é o de possibilitar a metamorfose do político em festa. A figura do político é

construída mediada pela festa por ele gestada, de maneira que não há mais como separar o evento de seu idealizador, e tal *suave jogo político* consubstancia-se em

NOTAS

¹ Este texto é resultado de algumas análises que podem ser encontradas na minha tese, intitulada *A Fábrica dos Sonhos: A Festa do Maior São João do Mundo em Campina Grande-PB* e defendida no dia 20 de fevereiro do ano de 2001, junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, sob a orientação da professora Dra. Irlays Alencar Firmo Barreira. Hoje está transformada em livro com o título *A Fábrica dos Sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano (João Pessoa: Idéia, 2002)*.

² Para alguns folcloristas, impera a teoria de que a festa junina corresponde exatamente ao período do solstício de verão europeu, que, no caso do Brasil, acontece no solstício de inverno; já para outros, essa festa não possui nenhuma relação com o solstício e dele independe. No bojo dessa discussão, é introduzida toda uma querela em torno da origem da festa: se o seu conteúdo é ou não uma reminiscência de antigos cultos pagãos ligados às cerimônias do fogo e propiciatórias da fertilidade e da purificação da vegetação. Nesse sentido, ela seria apenas uma adaptação feita pela Igreja Católica, com vistas a imprimir um sentido cristão a antigos cultos pagãos. Autores como Araújo (1977, p.18); Bettencourt (1947, p.16); Burton (apud Cascudo, 1956, p.153); Cascudo (1954, p.478 e 1967, p.28); Carneiro (1982, p.17) e Pimentel (1905, p.207-208) defendem a primeira teoria; e autores como Lima (1961, p.17); Moraes Filho (1979, p.77-78) e Oliveira (1965, p.59), defendem a segunda.

³ São João Batista é considerado, entre os folcloristas investigados, como o santo do amor e do erotismo. Sua “fama” faz dele uma espécie de mago com poderes de ajudar seus consulentes a encontrar um amor. O oráculo das adivinhações é o instrumento utilizado para responder às questões dirigidas ao santo, na véspera e no dia em que se comemora o seu nascimento, 23 e 24 de junho, respectivamente. Sobre as “adivinhas” de São João, consultar os trabalhos de Melo (1949, p.01-11); Studart (apud Cascudo, 1956, p. 20-25) e Cascudo (1983, p.178-189).

⁴ Ao fazer um levantamento da produção antropológica e das Ciências Sociais, de forma geral, sobre o tema festa junina, tive acesso às seguintes referências: Menezes (1990); Chianca (1991); Crepschi (1992) e Amaral (1998).

⁵ Existe uma extensa bibliografia sobre esse tema. Destaco os trabalhos de Prado (1977); Alves (1980); Zaluar (1983); Brandão (1980; 1987 e 1989) e Porto (1997).

⁶ Merecem registro os trabalhos de Goldwasser (1975); Leopoldi (1977); Ortiz (1980); Queiroz (1992); Da Matta (1983); Meyer (1993); Vianna (1995) e Araújo (1996).

⁷ Destacam-se os trabalhos de Vianna (1980); Magnani (1996 e 1998) e Amaral (1996).

⁸ Entendo conforme Eric Hobsbawm e Terence Ranger, para quem por “tradição inventada, entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. (Hobsbawm; Ranger, 1984, p.9).

⁹ Neste texto adoto a concepção de espetáculo proposta por Guy Debord: “considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos – ; o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a presença permanente dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna”. (Debord, 1997, p.14-15).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. *Festa à Brasileira: significados do festejar, no país que “não é sério”*. 1998. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. São Paulo, 1998.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura Popular Brasileira*. 3ª Ed., São Paulo: Melhoramentos, 1977.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O Divino, o Santo e a Senhora*. Rio de Janeiro: Companhia de Defesa do Folclore, 1987.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os Deuses do Povo: um estudo sobre Religião Popular*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas: Papirus, 1989.
- BURTON, Richard Francis. As Fogueiras de São João em Alagoa Dourada. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro – Séculos XVI-XVII-XVIII. Os Cronistas Coloniais. Os Viajantes Estrangeiros*. v.1. 3ª Ed., São Paulo: Edição Martins, 1956.
- CANCLINI, Néstor García. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARNEIRO, Edson. *Folguedos Tradicionais – Etnografia e Folclore*. Rio de Janeiro: Edições Funarte/INF, 1982. (Coleção Clássicos, 1).
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro S.A, 1954.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore no Brasil*. Portugal: Fundo de Cultura, 1967.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Anúbis e Outros Ensaios – Mitologia e Folclore*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Funarte/INF – Achiamé, 1983.
- COSTA, Pereira da. Noite de São João. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro – Séculos XVI-XVII-XVIII. Os Cronistas Coloniais. Os Viajantes Estrangeiros*. 3ª Ed., v.1. São Paulo: Edição Martins, 1956.
- CHIANCA, Luciana de Oliveira. *Viva São João! O Santo e sua Festa*. 1991. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 1991.
- CREPSCHI, Maria Célia. “Num Tempo e Num Espaço, Fora do Tempo e Fora do Espaço”: Um Estudo do Ciclo Junino em Piracicaba. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. São Paulo, 1992.
- DA MATTA, Roberto Augusto. *Carnavais, Malandros e Heróis Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. 4ª Ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo – Comentários sobre a sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O Palácio do Samba. Estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- LIMA, Rossini Tavares de. Alguns Complexos Culturais das Festas Joaninas. *Revista Brasileira do Folclore*. Ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, set./dez. 1961.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lílían de Lucca. (Orgs.). *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: USP; Fapesp, 1996.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedço: cultura popular e lazer na cidade*. 2ª Ed., São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.
- MENEZES, Marilda Aparecida e outros. O Retorno para festa. *Travessia Revista do Migrante*, São Paulo (Publicações do CEM), Ano III, n.7, 1990.
- MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: USP, 1993.
- MELO, Veríssimo de. *Superstições de São João*. Natal: Pequenas Edições “Bando”, 1949.
- MORAES FILHO, Mello. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1979.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. O São João em Portugal. *Revista de Etnografia e História*. v.5, t.1, Porto, jul. 1965.

ORTIZ, Renato. *A Consciência Fragmentada. Ensaios de Cultura Popular e Religião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

PIMENTEL, Alberto. *As Alegres Canções do Norte*. Lisboa: Livraria Viúva Tavares Cardoso, 1905.

PORTO, Liliana de Mendonça. *A Reapropriação da Tradição a partir do Presente: Um Estudo sobre a Festa de N. Sra do Rosário de Chapada do Norte-MG*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia. Brasília, 1997.

PRADO, Regina de Paula Santos. *Todo Ano Tem: As Festas na Estrutura Social Camponesa*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Museu Nacional/UF RJ. Rio de Janeiro, 1977.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

ZALUAR, Alba. *Os Homens de Deus: um estudo dos Santos e das Festas no Catolicismo Popular*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

E VIVA O CORDEL DO FOGO ENCANTADO

Maria Aparecida Lopes Nogueira

Doutora em Antropologia (PUC/SP). Professora do Departamento de Ciências Sociais
e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE. Pesquisadora
do Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário (UFPE).

Resumo

A arte contribui para adensar o fio tênue que liga, incessantemente, a sabedoria dos mitos e o conhecimento científico, seguindo a idéia de Nietzsche de que é necessário perceber “a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida”. Mas, se a vida repousa sobre a errância, a incerteza, a desordem, o caos, o que dizer da *vida severina*?... da *severina vida* das caatingas, aquela que se vive no sertão?... Em Arcoverde, portal sertanejo pernambucano, o grupo musical *Cordel do Fogo Encantado* interpreta a vida a partir de imagens proféticas, afogueadas, líricas, cortantes, trágicas, primitivas. Impulsionado pelos dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, o grupo fala de uma beleza rude, dos horrores e alegrias vividos numa terra seca, encharcada pelo sangue de um povo faminto, herdeiro de profetas e cangaceiros. Como um ininterrupto vir-a-ser, Lirinha, Clayton Barros, Emerson Calado, Nego Henrique e Rafa Almeida (integrantes do grupo) buscam, na embriaguez do sonho, um sentido para a existência.

Palavras-chave: Cordel do Fogo Encantado; Tradição; Ciência-arte; Natureza-cultura

Abstract

Art contributes to straighten up the fragile link between the smartness of myths and scientific knowledge, according to Nietzschean idea that it is necessary to see “science from the point of view of the artist, but to see art, with life”. However, if life rests on uncertainty, disorder, chaos, what to say about the hard life in the semi-arid region of the Brazilian Northeast the Sertão? In Arcoverde, the door to the Sertão of Pernambuco State, the musical group *Cordel do Fogo Encantado* interprets life drawing on prophetic, lyric, tragic and primitive images. Supported by the two gods of art, Apollo and Dionysius, the group speaks of a rude beauty, of horrors and the happiness of living in an arid land, soaked with blood of a hungry people, hers to prophets and *cangaceiros* (Sertão bandits of the past). Lirinha, Clayton Barros, Emerson Calado, Nego Henrique and Rafa Almeida, who form the group, seek, in dreaming, a sense for life.

Key words: Cordel do Fogo Encantado; Tradition; Science-Art; Nature-Culture.

“Mas talvez seja tempo de nomear enfim essa imagem que aparece no fundo do espelho”, reflete Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas* (1999, p.11). Que linguagem será capaz de expressar o espírito seco e mágico do sertanejo? Que imagem se reflete no fundo do espelho?

“Trago poeira da terra queimada e a fumaça”, repete Lirinha, na letra de *Poeira*, canção de abertura do CD que tem o nome da banda como título.

Arcoverde é o chão onde ressoam os tambores do povo Xucuru, o coco do grupo *Raízes do Coco*, a literatura de cordel, os reisados, as ladainhas, as novenas. O espaço perdido no espaço. Arcoverde é também o chão onde ressoam os ecos de uma morte irremediável.

“Vem poeira. Vem poeira. Vem poeira”.

Segue o cortejo de homens e mulheres com seus rostos tristes. Choro baixo, entrecortado. “A guerra que traz a poeira”.

Numa “convergência de multilinguagens”, no dizer de Nelly Novaes Coelho (1999) – amálgama de diferentes linguagens (cordel, aboio, toré, toada, samba de coco) –, surge uma criação que ultrapassa os limites impostos pela razão kantiana.

O *Cordel do Fogo Encantado* cria e recria, deliberadamente, o sertão. Cordas. Percussão. Vocal estridente, penoso, forte. Homem e terra secos, ávidos de vida. Natureza e cultura. Essas linguagens dialogam na canção *Profecia (ou Testamento da Ira)*:

Salve o povo Xucuru

Na cumeieira da serra Ororubá o velho profeta já dizia
Uma nova era se abre com duas vibras trançadas
Seca e sangue.

Nessa profecia do Pajé Cauã, o vento quente bafeja sobre a terra, o destino implacável vai dilacerar os corpos fatigados e famintos. A morte, essa fera divina, vagueia como uma sombra. De súbito, num rasgo insólito, devora sua presa com apetite voraz:

Herdeiros do novo milênio
Ninguém tem mais dúvidas
O sertão vai virar mar
E o mar, sim
Depois de encharcar as mais estreitas veredas
Virará sertão.

Um dos imperativos é a mistura intencional do Pajé Cauã com Antônio Conselheiro, numa tentativa de construir uma nova realidade, uma nova possibilidade de sonho, que envolve diferentes movimentos ocorridos no sertão. Canudos, Caldeirão, Povo Xucuru. É notório o esforço por comunicar uma totalidade que re-junte esses acontecimentos históricos numa composição poética capaz de expressar uma oralidade impetuosa.

A essência da natureza deve representar-se por via simbólica, a fim de desdobrar a palavra em movimentos rítmicos. Assim, as imagens dialogam de forma inusitada:

E assim na derradeira lua branca
Quando todos os rios virarem leite
E as barrancas cuscuz de milho
E as estrelas tocadeiras de viola

Caírem uma por uma
Os soldados de rei D. Sebastião
Mostrarão o caminho.

É a vida de quem vive a *vida severina*. O deserto cresce, toma conta do mundo: aí de quem pretender negá-lo. Trata-se da redescoberta da nomeação poética. É areia. Areia quente. Sol quente. Rostos queimados, rachados. Da superfície afogueada, irrompe o homem seco, só, oco:

É seca desesperada
Rasgando o bucho do chão.

Mas “é inverno e é verão”. Salve a chuva que molha o chão, “deixando a tarde cheirosa”. Sob o céu trovejando, o sertanejo – retirante sem rumo – compreende o sinal divino e volta à terra. A chuva revela a beleza de uma paisagem natural e humana.

Para além da *diversidade* abismal, a *unidade* do homem e da terra é tecida pelo fio de Ariadne, a qual teima em religar todos os seres do planeta. A metáfora rasga o véu da razão e requer, também, uma visão de mundo encantada, mobilizada pelo sonho.

A desordem é a chama que conduz à criação. Agora, apenas se tem um enigma a decifrar, um universo incerto, um ponto de interrogação. Estarrecido diante da incerteza, o homem se rende à irreversibilidade.

Tambores. Tambores. Tambores.

Como é que esse mundo caótico pode suscitar um prazer estético?... Talvez porque decorra da própria desarmonia, do feio, da dor. A arte, pois, transfigura o real, ressignifica-o. O mundo aparece sob a imagem de uma luta que não cessa:

Herdeiros do fim do mundo
Queimai vossa história tão mal contada.

A história deverá ser recontada a fogo e brasa. É hora de incendiar as almas e os pastos dos incrédulos. Não há mais salvação e justiça aqui. O apelo para o divino transporta o homem para o terreno do mito: Dom Sebastião, Conselheiro, Lampião, Beato Lourenço, Padre Cícero.

Tal qual um poderoso titã, o homem carrega o mundo nas costas, preparando-se para uma vitória que não chega. Esse percurso ensina-o a dormir e despertar, a se proteger. Talvez aí encontre a suprema liberdade: na vivificação do universo mítico.

Com a força descomunal da imagem, o dionisíaco introduz o homem na universalidade para, logo em seguida, vê-lo arrastado dela pelo apolíneo. Os dois domínios atuam simultaneamente, através de uma aliança tensa e fraterna.

Como encontrar o equilíbrio?... Só o mito permite tal oscilação, por isso, sem ele, “toda cultura perde sua força natural, sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural” (NIETZCHE, 1992, p. 135):

Espinhos soltos no chão
Mistérios presos no ar.

Mais do que canções, o *Cordel do Fogo Encantado* nos revela imagens onipresentes de mitos guardiões dos homens. Esse fundamento mítico é constitutivo do real e garante sua regulação. Assim, a cultura não é apenas

aparência; ela traz consigo uma sede sagrada, por isso está condenada ao inesgotável.

A pátria mítica é reencontrada pelo *Cordel*. Ele se nutre do eterno, do oculto, da sombra, do arcaico, ao mesmo tempo que revolve a terra em busca do efêmero, da aparência, do nítido, num jogo entremeado pela tradição e a ruptura.

Não se trata apenas de um apelo à diferença: a intenção é conchamar para uma mundialização humanizada sob a égide de uma ética complexa. A convicção íntima aposta num homem mais sensível aos apelos do coração, piedoso, fraterno, amoroso.

Por vezes, não parece possível resgatar essa imagem da condição humana, pois o mundo tem-se revelado hostil e violento. O convite é para que nos lancemos nas profundezas do mistério. É preciso tentar desvelá-lo. Que sigamos enfeitados pela vida afora. É preciso ir além-do-olhar e construir um saber que transite entre o real e o imaginário, o cristal e a fumaça, a ciência e o mito, a arte e a ciência.

O *homem teórico*, aquele que, segundo Nietzsche, trabalha a serviço da ciência, rompe as amarras e, pouco a pouco, é seduzido pela exuberância do desejo e pela aventura do perigo. Nesse âmbito, o trabalho do *Cordel* pode constituir-se em uma possível leitura do real. Ele canta, dança, recita e toca a vida. Pura celebração de uma arte que extrapola limites, aguçando no *Mesmo* e no *Outro* a compreensão da própria tragédia humana:

A terra é de todos, é de ninguém
Pisarão na terra dele todos os seus
E os documentos dos homens incrédulos
Não resistirão a Sua ira.

O imponderável conduz a lírica das canções. Quem sou? De onde vim? Para onde vou? Qual o sentido da existência? Essas questões subjazem no universo do *Cordel*; são como guias imaginários ou demônios obsessivos que se expressam nas repetições de temas, palavras, sentenças.

A pulsão é imprimir um sentido à vida. Talvez os poetas/integrantes do grupo estejam destinados a cumprir o compromisso primeiro da arte: ultrapassar a aparência. O tom misterioso desse destino ressoa na lógica/ilógica própria do mito:

Ah! Joana Imaginária
Permita que o Conselheiro
Encoste sua cabeleira
No teu colo de oratórios
Tua saia de rosários
Teu beijo de cera quente.

Assim, resgatado o mito, prosa e poesia, ou razão e paixão, retomam a dialógica criativa que aponta na direção de uma universalidade prenhe de singularidades, sinal de uma ciência – “terreno sem cerca” – que assume, enfim, o sofrimento de ser atormentada pelos fantasmas da incerteza do futuro.

REFERÊNCIAS

Cordel do Fogo Encantado. CD. ReC bEat produções artísticas / Fábrica estúdios / Sonopress, Manaus, s./d.

Chico Science inédito + faixas da banda Cordel do Fogo Encantado – a nova revelação de Pernambuco. CD. Encarte da Revista Trip. Ano 14, São Paulo, fev. 2001.

COELHO, Nelly N., A Poesia. Espaço de convegências das multilinguagens. *Revista Margem*, São Paulo: Educ, n. 9, p. 209-220, mai. 1999.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NIETZCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZCHE, F. *Ditirambos de Díónisos*. 3ª Ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

SALGADO, Renata. (Org.). *Imagem Escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

AS FUGAS MUSICAIS: A movimentação das bandas do Alto José do Pinho

Ana Maria Escurra

Psicóloga. Mestre em Antropologia Cultural (UFPE).

Pesquisadora do Núcleo de Etnomusicologia (UFPE).

Resumo

A movimentação das bandas do Alto José do Pinho é conhecida, há uma década, no Estado de Pernambuco e no resto do país, como um fenômeno no qual, a partir da musicalidade, transformações vitais atravessaram a vida de um grande grupo de músicos e de uma comunidade toda. As “fugas musicais” tentam dar conta do processo de constituição dessas bandas, da união delas e das táticas montadas por esses jovens, com as quais se abriram processos que influíram na diminuição do preconceito que criminaliza as comunidades pobres e no aumento da auto-estima, possibilitando uma “fuga conjunta” e a criação de novos territórios existenciais para eles e para a sua comunidade.

Palavras-chave: Movimentação musical; Bandas de música; Alto José do Pinho.

Abstract

The movement of Alto José do Pinho bands is known, for a decade, in Pernambuco State and the rest of the country, as a phenomenon in which, from music, vital transformations have affected the lives of a great number of musicians and of the whole community. This paper attempts to analyze the process of constitution of those bands, of their getting together and of tactics developed by those young musicians, through which social processes that have been influential in diminishing prejudice against poor communities as well as heightening self-esteem have developed. This has open doors for a collective “escape” and the creation of new existential territories for the musicians and their community.

Key words: Musical Movement; Music Bands; Alto José do Pinho.

Introdução

Quando comecei a pesquisa, o que me guiava era algo assim como um grande tema: música e construção de identidades culturais. Como, a partir do encontro com a musicalidade, podem abrir-se outras formas de existência, outros territórios.

Procurando delimitar qual seria “meu campo”, fiz um percurso “turístico” peculiar pelas cidades de Olinda e Recife. Procurava entrar em contato com instituições que trabalhassem a partir da transmissão musical e de movimentos culturais.

A viagem centralizou-se logo nas comunidades. As cidades se me apresentaram como cidades musicais. Eu pensava: “este panorama para eles é normal, mas isto não é usual”.¹ Trabalhos direcionados a partir de diferentes campos: saúde, educação etc., que atendiam à problemática da exclusão social, eram encarados a partir do musical. Conjuntos de jovens espontaneamente se reúnem para, a partir da experiência com a música, “fazer algo pela comunidade”, ou simplesmente para “curtir” a música, “tirando um som”. O grau de institucionalização e de reconhecimento desses trabalhos abarca uma grande variedade. Música nas ruas, música nos becos, música no ônibus... Nesse percurso, conheci músicos que se denominam “das antigas” e que me contaram como, a partir do encontro com a música, enlaçaram suas experiências à vida política, ao movimento negro, a processos de “conscientização” e de construções identitárias.

“A característica mais marcante dos movimentos sociais nos últimos anos tem sido seu maior desenvolvimento no campo cultural. Muitos desses movimentos não se definem a partir das categorias dos conflitos políticos de períodos anteriores. Agora estas formas de ação social participam de uma maneira mais ampla da disputa de sentidos coletivos e pela conformação ou preservação de campos identitários” (VALENZUELA, 1997, p. 160).

O discurso oficial também chamou a minha atenção: Recife, uma das cidades mais violentas (e pobres) do mundo, torna-se exemplo de experiências em que, através das “práticas culturais”, se conseguem excelentes resultados na “diminuição da violência”, especialmente entre as camadas de jovens das periferias. Ao mesmo tempo, entrando em contato com esses produtores culturais, encontrava falta de reconhecimento, de possibilidades para esses protagonistas, que sofrem dificuldades até da ordem da sobrevivência.

Quando comecei a entrar em contato com esse pessoal, a cadeia de contatos começou a multiplicar-se e não demorou a constituir-se uma rede que ia sendo tecida a partir do encontro das comunidades, a partir de experiências nas quais as expressões artísticas são o motor. O que tinha a musicalidade de tão especial, como coadjuvante na construção de territórios existenciais (para falar como Deleuze)? Por que ela estava ligada a discursos sobre “uma outra vida”, sobre mudanças, sobre processos identitários? Essas eram algumas das questões que me orientavam então.

Quando conheci o pessoal das bandas do Alto José do Pinho, logo na primeira reunião conjunta, entendi que, para conhecer o trabalho deles, era preciso conhecer a vida dessa comunidade.² Peste (baterista de Matalanamão) me disse, numa oportunidade:

“O Alto José do Pinho é como uma grande raiz, toda comunicada, e cada um de nós é parte dessa raiz, com o vizinho, com a vizinha, com o morador do outro lado, com as crianças. As nossas histórias

conectadas. É o presente, o passado e o futuro. Nós somos da comunidade e quem não conhece como interagimos, não nos está conhecendo, não está conhecendo as bandas”.

Era mais que seguir as bandas, era a vida das bandas no Alto José do Pinho, uma vez que se atribui a elas ter mudado o espelho no qual a comunidade se reflete, a lógica e as relações afetivas que se estabeleciam entre elas, quando se fala do “Movimento Alto José do Pinho”. Como foi que numa comunidade em que o rock não tinha lugar, surgiu, no final da década de 1980, uma dezena de bandas criando impacto na vida desses jovens e na vida do “Alto”? Decidi, então, seguir uma pauta da etnomusicologia que nos conduz a tratar a música “como um acontecimento, que se configura como um desempenho e está inserido numa sociedade e numa situação dadas” (SEEGER, 1978, p. 43).

Como começaram a formar essas bandas? Que significa dizer que ter bandas é uma atitude e uma atividade que se cria e recria cotidianamente? Como se dá essa “*grande banda*” das bandas? Como é a vida das bandas e de seus integrantes numa comunidade? Como é fazer tudo no meio de tantas dificuldades? Estas perguntas surgiram durante o trabalho de campo e acabaram dando norte quando tentei respondê-las.

Alto José do Pinho e a sua “movimentação” de bandas

“Em qualquer lugar do mundo, por mais carente que seja a comunidade, haverá sempre uma guitarra vagabunda plugada num amplificador podre e uma bateria de lata para que garotos descubram a inigualável experiência de fazer os seus próprios sons. E, uma vez que montem suas primeiras bandas, eles decerto quererão escrever letras que falem do seu cotidiano e de suas inquietações, seja de forma brincalhona ou sisuda, coerente ou delirante. Pois bem, isso é punk rock” (ESSINGER, 1999, p. 15).

O Alto José do Pinho é um bairro do subúrbio norte da cidade de Recife (PE). Essa zona é composta de vários morros que, por produzirem um contraste com a planície da cidade, são denominados de Altos. Tem uma superfície de 58 hectares, dos quais só 0,15 % constitui o espaço verde do bairro.³

Pode-se “subir” o Alto através de duas ruas. A principal se denomina rua Monte Horebi e por ela chega-se ao centro da comunidade. Neste, ao redor da praça, concentra-se uma pequena área de comércio, com dois supermercados, uma feirinha de frutas e verduras e vários bares. A rua central lotada e a movimentação com clima festivo são características marcantes da comunidade. Nessa rua estão localizadas a Igreja São José Operário, a Igreja Batista e a Assembléia de Deus. Também se pode subir pelas inúmeras escadarias. Estas compõem paisagens muito diversificadas. Há as escadarias mais amplas, que oferecem visões panorâmicas, e há as estreitas e sinuosas, nas quais a paisagem se limita a uma sucessão de pequenas vivendas, que parecem ocupar absolutamente todo o espaço. As estruturas de saneamento básico em algumas áreas são precárias e insuficientes.

O “Alto”, como chamam o bairro os músicos e muitos moradores, tem uma população de 12.500 habitantes, aproximadamente. A maioria da população masculina desempenha trabalhos de vendedores ambulantes, biscateiros, serventes, pedreiros, enquanto as mulheres trabalham como empregadas domésticas, costureiras, balconistas.

No bairro só há duas escolas de ensino primário – a Santa Maria e a Maria Teresa –, esta última também oferecendo ensino médio. A comunidade não conta com creches públicas, centro de saúde nem posto policial.

O “Alto” atualmente é reconhecido pela sua diversidade cultural: vários caboclinhos, o maracatu Estrela Brilhante, o afoxê Ylê de Egbá, grupos de pagode e as bandas convivem no local. É visitado permanentemente por estrangeiros que assistem aos ensaios do afoxê, do maracatu e jovens de outros pontos da cidade que gostam de “sacar” os ensaios das bandas. Chegam também ao “Alto mais famoso do mundo”, como já foi chamado pela imprensa, pesquisadores de diferentes lugares do país e do mundo para conhecer essa cena cultural.

Devotos (punk rock, hardcore), Faces do Subúrbio (hip-hop), Matalanamão (porno punk), A Ostenta (pop rock), Nanica Papaya (reggae), B.U. (pop rock), Terceiro Mundo (punk rock), Armas da Verdade⁴ (punk rock) são as bandas que qualquer pessoa que chegue hoje ao Alto vai conhecer. As duas primeiras têm reconhecimento em nível nacional, e a terceira está nesse caminho. Na cidade de Recife, no circuito “*underground*”⁵, todas elas têm reconhecimento e são logo localizadas como bandas “do movimento musical do Alto José do Pinho”. Diferentemente de outras movimentações musicais que respondem a um estilo musical, como, por exemplo hip-hop, ou punk rock, a movimentação de bandas do Alto José do Pinho caracteriza-se pela diversidade de estilos musicais que concentra.

Há uma longa história na conformação dessas bandas. Muitas delas são “filhas” de muitas outras que já não existem, mas que aparecem constantemente nas conversas e nas lembranças dos músicos do Alto. Pode-se dizer que outras são irmãs, ou primas, porque há uma grande “família-banda”, formada por todas elas. Como assinala Maffesoli (2000, p. 86), “O ethos comunitário (...) remete a uma subjetividade comum, a uma paixão partilhada (...) dessa maneira, às vezes, ‘um grupamento familiar’ é sentido como uma ‘comunidade’, (...) entendido está que a dimensão comunitária é o momento fundador.” A história de uma delas se cruza com a da outra, seja porque um músico tocava nas duas, porque se emprestavam os instrumentos, porque uma “deu à outra uma força” para começar, ou para gravar, ou para a organização dos shows festivais etc. Estando entre as bandas, percebi que as coisas são feitas através de “forças que se dão” e “forças que se recebem”. “Dar uma força” constitui entre eles uma prática cotidiana. Receber uma força motoriza uma espécie de impulso ético que leva a dar uma força a quem precisa, quando dela precisa, conformando-se como um veículo para tornar as coisas “possíveis”.

Perguntando como surgiu a denominação de “movimento” para as bandas, disseram-me que isso veio da imprensa: foi como a imprensa começou a denominar a atividade sociocultural das bandas do Alto José do Pinho, ou a forma como esses jovens estavam agindo. As palavras de Neilton, guitarrista da Devotos, resultam esclarecedoras: “como diz Cannibal (vocalista e baixista da Devotos, baterista da BU. e baixista de Nanica Papaya) em “Meu bairro é o maior”⁶, *‘não somos unidos mais temos a vontade de vencer’, porque é aquilo ali mesmo, não é um movimento não, é uma movimentação, a união pelo contexto de vida ou a situação.*” Eles se uniram, então, para partilhar os instrumentos (durante muitos anos houve só uma bateria para todas as bandas, e os primeiros instrumentos foram construídos com sucata, atingindo uma qualidade elogiada), para aprender a tocar, para organizar os shows, para conseguir gravar as fitas demo, os CD, e continuam agindo assim. Quando começaram a se dedicar à música, uniram-se também para fazer frente à própria comunidade, que, por aqueles dias, os via com preconceito: eles eram os roqueiros para alguns, os drogados ou vagabundos para outros. Se bem que essas denominações tenham vindo de fora, nos relatos percebi que o “vir de fora” foi bem utilizado, em nível tático, em mais de uma oportunidade. “*Nos inícios dificilmente descíamos à cidade para pedir alguma coisa*” (Celo Brown). Depois começaram a fazê-lo: “*eu era o único que tinha máquina de escrever em casa, fazíamos um ofício com uma assinatura doida, um laço e era o Movimento do Alto José do Pinho e solicitávamos o que precisávamos para fazer os shows ou o que fosse*”. Sempre era um endereço diferente, nem sempre o movimento era denominado da mesma maneira: tanto podia ser “Movimento Cultural Alto José do Pinho”, quanto “Movimento Musical Alto José do Pinho”, ou “Movimento Musical Alternativo Alto José do Pinho”. Em 1999, as bandas gravaram

a coletânea “Alto Falante” – CD em que confluem os ideais comunitários do conjunto das bandas com as possibilidades de abertura no mercado, velho sonho concretizado por meio de um projeto de Cannibal, aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura da Prefeitura do Recife – e começaram a denominar-se Movimento Alto Falante.

Pelo que foi observado, poder-se-ia definir esses jovens, em todos os casos, como músicos de bandas. “*Bora formar uma banda, Ana*”, disseram-me em diversas ocasiões, ao ver como eu gosto de cantar. Se a forma como as bandas se constituíram chamou primeiramente a minha atenção, foi pelo fato de que em todos os relatos, ou na grande maioria, a questão se definia dessa forma: “*Bora formar uma banda*”. Assim começam a ensaiar e em poucos dias têm marcada a primeira apresentação. Não há impedimentos na hora de montar uma banda. Só é necessário o desejo e a vontade para “encarar”. Não interessa se há mínimos conhecimentos musicais ou se não há conhecimento nenhum, porque a banda vai permitir essa aprendizagem: é tomando parte nela que seus integrantes se tornam músicos; é nela que conseguem exteriorizar a musicalidade que os atravessa. Ao longo de suas histórias, os músicos que pesquisei tomaram parte em várias bandas. Há alguns que participam de mais de uma, como se cada uma delas apontasse para a realização de uma das dimensões da subjetividade deles. Não é que as bandas se complementem; é que cada uma representa para eles um projeto diferente e exprime outra relação com a musicalidade, com o grupo e consigo mesmos.

Hoje a maioria desses músicos (os “da primeira geração”) tem em média trinta anos e começou a formar bandas aos doze ou treze anos, brincando. Tudo o que tocava na rádio na década de 1980 eles tentavam tocar. Misturava-se neles, o desejo de aprender, o de fazer e o de brincar, espelhando-se nos artistas da época. Não existia na vizinhança nenhum grupo de jovens que tivesse uma banda de rock; a “cultura dos rockeiros” não existia no Alto José do Pinho. Eram os artistas que conheciam através da rádio a fonte de inspiração para aqueles jovens tirarem a música, que, como todos eles me disseram, estava nas veias, no sangue e precisava sair, fazer-se escutar.

Independentemente do estilo musical das bandas, eles se definiam como “punks”. Quando começaram a tocar, “curtiem” vários estilos por meio da rádio (podiam gostar de Roberto Carlos, Queen e das bandas punk nacionais) e mais tarde por intermédio de programas de televisão; mesmo assim, eles se definiam e se definem como “punks”. “*Eramos muito punks*”. Punk era o contexto de vida, punks eram todas as dificuldades relacionadas à pobreza e punk era a atitude tomada diante de tudo isso: “*Eu me sentia e me sinto diferente, contra o sistema, já desde criança. Eu não sabia ainda o que era o sistema, mais sabia que quase tudo estava errado*” (André, vocalista de Nanica Papaya) e o “*som curto e grosso, as letras simples e diretas tinham tudo a ver com a gente*” (Celo Brown⁸ baterista da Devotos, vocalista da BU). “*Sendo punks íamos tomando consciência das coisas e nos revelávamos diante delas*” (Peste, baterista de Matalanamão).

“A atitude punk é uma atitude madura, sábia. Punks são pessoas que não têm papas na língua. Pessoas críticas que mostram o que sentem. Essa rebeldia expressa o social, a política. Pessoas determinadas para falar e realizar aquilo em que crêem, o que gostam, isso independe do visual. E nós sempre fomos punk, fazíamos tudo isso com a música” (Lee⁹).

Nos relatos deles, o passado, essa época “dos inícios” (“punk”, de extremas dificuldades) foi de muita união, quando faziam “tudo juntos”, tempo, num registro quase mítico, em virtude do qual foram possíveis todas as mudanças e conquistas para a “grande banda” e para a comunidade.¹⁰

A musicalidade, elemento agrupador e de expressão, se me apresentou como um dos componentes de subjetivação, uma das linhas através da qual,

identificando-se com os músicos em quem se espelhavam e entre eles mesmos, os seus “eus” iam “sendo” de uma determinada forma: eram diferentes, eram punks, eram músicos, eram bandas. Se falamos de componentes de subjetivação, é porque, seguindo Guattari (1998, p. 19-22), consideramos, “a subjetividade como o conjunto de condições em relação às quais instâncias individuais ou coletivas podem emergir como Território Existencial Autorreferencial. Cada grupo tem à sua disposição uma cartografia composta de referenciais cognitivos, míticos, rituais, estéticos, isto é, um sistema de modelização próprio da subjetividade a partir da qual se posicionar”.

O território existencial é marca de apropriação, o que implica a construção de um “nós”, de um coletivo, no qual ter uma banda, por um lado, “se impunha”: era preciso fazer alguma coisa com a musicalidade que tinham encontrado quando crianças, essa vontade de tocar, de cantar, de ser como os músicos nos quais se inspiravam. Por outro lado, a potência desse presente os alimentava de sonhos, de ilusões, que permitiam desenhar projetos para o futuro: iam tecendo na imaginação uma “história por vir da qual (queriam) ser co-autor (es)” (CASTORIADIS, 1998, p. 150).

Podia tratar-se, em certas oportunidades, de um futuro extremamente imediato: tocar amanhã, ensaiar amanhã, ou de um futuro para o qual, como dizem eles, estavam “dispostos a ralar”.

Como assinala Castoriadis (1998, p.141): “*Hay que poder imaginar algo distinto a lo que está para poder querer; y hay que querer algo distinto a lo que está, para poder liberar la imaginación*”. E, como as bandas me ensinaram, são essas as condições para se movimentar.

Formar bandas: uma ocupação vital

As bandas iam se constituindo e, ao mesmo tempo que começavam a ter vida, aparecia no dia-a-dia um projeto: reunirem-se, comporem, ensaiarem, compartilharem o produzido com as outras bandas ou com os meninos que assistiam aos ensaios, “darem uma força” a outros colegas para que montassem as suas próprias. Entendi que, no processo que os impulsionava a constituir-las, existia uma preocupação-ocupação que se configurava como vital: quem ainda não tem banda? “*Era muito depressivo ver alguém que passava o tempo no estúdio¹¹, gostava da música, das bandas, e não tinha o que fazer*” (Celo).

No que se refere à subsistência, preferiam, na grande maioria dos casos, vender ferros que juntavam, ou vidro, ou acomodar os tijolos na casa de Dona Maria, ou a areia na construção da casa de Senhor José¹², ou o que eventualmente surgisse, antes de se “*escravizar num trabalho de domingo a domingo*”¹³ (ZALUAR, 1985, p.90), que era como eles viam a situação de emprego “*careta*”.

Com as reuniões musicais como ocupação central, abriam uma fuga “*daquela vidinha da casa ao trabalho, do trabalho para casa, sem demasiadas possibilidades, que como moradores do subúrbio, aparecia como panorama*” (Gilson, guitarrista d’A Ostenta).

Falaram-me de uma “fase deprimidíssima”, na qual todo o mundo os mandava trabalhar e a sensação era: “*espera aí, você não vê que eu estou trabalhando? Por que você não acredita no que eu estou fazendo?*” (extraído de uma conversa com Celo, Peste, Gerson, vocalista da Ostenta, André, Leo, Adilson Ronrona, vocalista de Matalanamão).

Sentiam-se “diferentes”, e um dos maiores benefícios que o agenciamento coletivo de enunciação trazia para suas subjetividades era o que se apresentava como uma ponta de desterritorialização, fugindo do que socialmente se esperava deles como sendo “o normal”. A normalidade se definia em termos do sonho de chegar a ser doutor ou advogado¹⁴ – por parte dos pais –, das

possibilidades de arrumar um emprego, ser policial, namorar, noivar, casar etc., o que constituía e constitui o esperado na comunidade, ou na sociedade burguesa em geral.

É interessante aqui nos orientarmos segundo a perspectiva de Michel Foucault (1992, p. 120), para o qual "(...) el individuo no es lo dado sobre lo que se ejerce y se aferra el poder. El individuo, con sus características, su identidad, en su hilvanado consigo mismo, es el producto de una relación de poder que se ejerce sobre los cuerpos, las multiplicidades, los movimientos, los deseos, las fuerzas".

Quer dizer que o poder, mais do que "sujeitar" sujeitos, o que implicaria uma visão binária dominados-dominadores, "fabrica-os", por meio de dispositivos como a família, o trabalho, a sexualidade etc. Essa perspectiva nos afasta de pensar em termos de "O Poder", ou seja, nos orienta na direção de pensá-lo no nível microfísico – micropoderes que se exercem em toda a trama das relações sociais, ao mesmo tempo que todo exercício de poder tem sua contraparte, que são as resistências: "*los puntos de resistencia están en toda parte de la red de poder*" (FOUCAULT, 1987b, p.117). Por isso não podemos pensar o sujeito social como sendo obediente, dócil. Nessa linha de pensamento, Foucault (1996, p.48) definiu como tecnologias do eu aquelas que

"Permiten a los individuos efectuar, por su cuenta propia, o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamiento, conductas o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos, con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (...) cada una implica ciertas formas de aprendizaje y de modificaciones de los individuos, no sólo en el sentido más evidente de adquisición de ciertas habilidades, sino también en el sentido de adquisición de ciertas actitudes".

Formando bandas, aqueles jovens estavam investindo no que queriam¹⁵, o que pode ser pensado como a criação de um campo de resistência à ordem estabelecida, constituindo-se, nos termos de Guattari (1998, p.159), num "grupo-sujeito (...) que pode trabalhar os fluxos semióticos, quebrar as significações, abrir a linguagem a outros desejos e forjar outras realidades".

Eles passavam o dia todo tocando. (...) "não ficavam de *bobeira*", sem fazer nada; não estavam "*vazios de mente*", como me explicou André. Nesse encontro, sentiam que construíam uma alternativa de vida, uma vida possível, acorde com o desejo. Estando eu com eles, enquanto relembavam esses inícios, houve situações de forte emoção e até de revivenciarem uma grande angústia, hoje aliviada pela certeza de "uma vitória" no que entendi como uma comprida luta, "*uma guerra por momentos*" (conversa com Celo e Peste) para sustentar um sonho. Quando uma mãe, um irmão, ou um vizinho arrumava um emprego para eles, o mundo caía: "*meu, irmão, quando vou ensaiar? Como faço para organizar os shows?*" (Dinho, guitarrista d'A Ostenta, falando para Celo, numa oportunidade em que tinham conseguido para ele um emprego numa fábrica de biscoitos). Se, para arrumar o emprego, precisava-se passar num teste, então, "*era tranquilo, todos sabíamos como responder tudo mal*". "Imagina", disse, "*o cara arrumar um emprego e não querer! éramos privilegiados*" (Celo).

Manter sonhos e pertencer a um setor social em que as possibilidades são tão escassas não é fácil. Em algumas conversas mantidas com meninas e meninos da comunidade em relação ao futuro e aos projetos, tive a sensação de que os sonhos ficavam para eles num registro tão do impossível que era difícil alimentá-los. Por isso se esfriam, ficam tímidos, se desfazem ante os imperativos de uma vida crua, ou então permanecem sonhando com um lugar onde se chegará algum dia, num registro completamente ideal e inibindo a possibilidade de imaginar

ações concretas que viabilizem alcançá-lo. Os músicos, tendo a convicção de que, abandonando seus ideais não chegariam a nenhuma parte, se negavam a começar a trabalhar, demanda que começou bem cedo, dadas as condições econômicas das famílias e porque, para os pais, que o filho seja “trabalhador” (com respeito a isso, ver ZALUAR, 1985, p. 88) é fonte de respeito.

“(…) para os modelos de comportamento, pensamento e sentimento das sociedades capitalistas e industriais, que encontram na razão e na tecnologia os seus princípios fundamentais, foi, porque se pretende universalizar o modo de ser burguês, para se fazer possível pensar que ele seja uma característica geral, necessária e desejável de todo e qualquer homem, uma aspiração comum a toda a humanidade, não algo relativo exclusivamente à burguesia e a seus seguidores da sociedade industrial” (RODRIGUEZ, 1998, p.42).

Guattari (1998, p.24) nos propõe a tarefa de captar a subjetividade em sua dimensão de criatividade processual, indicando-nos que são “as máquinas estéticas que, em nossa época, nos propõem modelos (...) suscetíveis de extrair um sentido pleno a partir das sinaléticas vazias que nos investem por todos os lados” (1998, p. 115). “(...) la poesía, la música, las artes plásticas, el cine, tienen un lugar importante que ocupar por su aporte específico y como paradigma de referencia en el seno de nuevas prácticas sociales...” (1998, p.116). Abria-se, entre as bandas, na grupalidade, um processo de singularização, produzindo cortes no campo das significações padronizadas.

Claro que a situação não era igual para todos os participantes. Houve quem trabalhasse desde cedo e depois continuasse trabalhando no estúdio, porque, para todos eles, o estúdio era trabalho. Foram poucos os casos em que me falaram de “tramos” naquela época em que a palavra não tivesse uma conotação negativa.

Com o tempo surgiram diversas situações laborais para eles: agente sanitário, pedreiro, cobrador de ônibus, balconista, cuidador de cães, camelô, calunga, empregado numa casa de eletrônica etc. Mas, após perguntar-lhes acerca da ocupação ou profissão, na grande maioria das vezes, a resposta é: “*músico, toco em tal banda*”, aclarando que é feito “*com amor, porque se fosse pelo dinheiro a gente não estava aqui*” (Leon). O “trampo” é para sobreviver até chegar o momento em que seja possível fazê-lo através da música.

Há os que estão alcançando o sonho e vivem – “*sobrevivemos*”, como dizem alguns deles – da música: são os músicos da Devotos e da Faces do Subúrbio. Matalanamão parece também estar transitando por esse caminho. Os outros, com mais ou menos trinta anos de idade e com uma longa “*formação em banda*”, trabalham, na maioria dos casos, mantendo no horizonte a expectativa de sobreviver da música.

De diferentes formas, sob diferentes aspectos, eu voltava a captar no campo essa sensação da musicalidade como força vital, sentimento quotidianamente alimentado, fonte de criação de um estilo de vida, “*invenção de uma forma de existência*” (DELEUZE, 1998, p.126).

“Eu penso assim: muita coisa eu não sei se vou conseguir, eu particularmente falando, o que eu quero – sobreviver de música mesmo – eu não sei se eu consigo, mas uma coisa eu tenho certeza: na minha vida eu não desisto, nunca, nunca, nunca. Não sei se eu consigo mas eu não paro, velho, não tem quem me pare, nada, nada...” (Celo).

“Há uma coisa muito legal que disse Neilton, jamais esqueci dessa frase: se um dia o Alto Zé do Pinho for esquecido, pela mídia, pelo mundo, ainda vai continuar; se for esquecido pelos jornais, vai continuar... A gente vai continuar batendo as mesmas baquetas, dividindo os mesmos instrumentos, passando para outras gerações, o que a gente vem fazendo já de um tempo: música” (Peste).

Formar bandas: uma ocupação vital (“músico ou marginal”)

Já disse que, ante a pergunta acerca da ocupação ou profissão, a resposta de meus entrevistados era: “músico”, seguida do nome da banda. Em sucessivas oportunidades, eles mesmos acrescentavam: “se não fosse músico, seria marginal”, “criminoso” ou “estaria morto”. Acostumada a essa resposta, ante a sua ausência eu fazia a pergunta: “E se você não fosse músico, que seria hoje, a que acha você que se dedicaria?”. Obtinha, então, respostas do tipo: “Não seria feliz”, “Não posso imaginar a situação”, “Seria mais um indo da casa ao trabalho”. Tiger (vocalista de Faces do Subúrbio) me disse que teria gostado de ser médico, mas da grande maioria deles a resposta foi: “Seria marginal ou estaria morto”.

“Essa coisa que parece predeterminada para você que mora na periferia, parece que você não tem mais ilusões na vida, você vai, no máximo, arrumar um empregozinho para o resto da vida, se você não caiu na criminalidade” (Oni).

Enquanto os escutava, eu me negava a fazer uma relação direta e unidirecional entre pobreza e delinquência, acreditando tratar-se de uma questão mais complexa, pensando numa multiplicidade de variáveis que entram em jogo na hora de “pegar esse caminho”. Comecei a desdobrar esses questionamentos com alguns deles. Em resumo, tentava ver com eles o que havia de real na alternativa “músico ou marginal” e o que poderia aproximar-se da criação de um mito. Todo esse processo desenvolveu-se com muitas dificuldades, da minha parte, porque, ao mesmo tempo que entrava na questão de “mito ou realidade”, eu sabia que estava entrando num terreno enganoso: como pensar uma realidade humana não constituída na transitividade real-imaginário? Por outro lado, em definitivo, era essa a alternativa que se oferecia como suporte simbólico das suas subjetividades. Como assinala Gilbert Durand, “é a circulação do mito que define e descreve um conjunto social” (1983, p.7).

As formas de ver e saber são formações sociais, constituem parte do saber de determinada época (como mostrou Foucault, em *Arqueologia do Saber*) e se constitui na trama do que ele chamou de formações discursivas, isto é, “conjuntos de enunciados que se articulam com práticas concretas (que son condiciones de existencia y desaparición) que no forman un sistema homogéneo, sino que se articulan en la dispersión, en la diferencia” (MURILLO, 1997, p.34).

O enunciado “Se não fosse músico, seria marginal” dos músicos das comunidades se entrelaça na rede discursiva com outros, provenientes das ciências sociais (re-encantamento do mundo, por exemplo), das instituições governamentais (diminuição da violência através das práticas culturais), das ONGs, que desenvolvem práticas de inclusão social a partir da relação arte-educação-autoestima etc. Sendo essas formações elementos para a construção social da realidade, podem se constituir numa entrada para se pensar a emergência e a eficácia desse mito nos conjuntos sociais.

Segundo Augé, “el objeto último de la investigación antropológica y que consiste, en mi opinión, en el estudio de los métodos de construcción del sentido en las distintas sociedades, que dependen, a la vez, de iniciativas individuales y de formas simbólicas colectivas” (1996, p.109). “(...) los procesos de elaboración del sentido se confían a los individuos mismos, los cuales están invitados a pensar

sobre ello y a pensar por sí mismos. Lo importante, entonces, no es denunciar los posibles efectos de ilusión (dichos efectos son inherentes a toda cosmología). Sino comprender un caso particular, inédito en su generalidad, ya aprender a estudiar sus manifestaciones” (idem, p. 117).

Há um denominador comum na hora dos músicos do Alto José do Pinho colocarem a maior problemática que se apresenta na vida dos jovens nas comunidades – “falta de oportunidades” –, o que é traduzido como a impossibilidade de ter com o que sonhar; mas, num plano imediato, “falta de oportunidades” é diretamente não ter o que fazer, “ficar de boqueira”¹⁶.

“Quando eu falo de oportunidade, é o que Cannibal teve, o que Ronrona teve. Porque todo mundo tem um dom e se você tem a oportunidade de desenvolver seu dom, você esquece a violência, mesmo que você esteja com fome. Eu já passei fome. Ter a oportunidade de fazer, seja o que for – teatro, maracatu, caboclinho, uma roda de capoeira, uma roda de break, um esporte, um som de rapp, um som de rock, arte plástica, desenho, a coisa da reciclagem, computação. Essas são oportunidades¹⁷ para você desenvolver-se. Você trabalhando, tomando o exemplo, acreditando, você consegue” (Zé Brown, vocalista de Faces do Subúrbio).

Muitos deles começaram com a música quase brincando. Para as crianças que estão fora da escola, para quem, segundo as opiniões generalizadas, pouco é oferecido nas comunidades, não há atividades, a não ser assistir à televisão ou ficar na rua.

“Criança de comunidade não tem direitos que outras têm (...) Não têm oportunidades de lazer, não têm esportes, não têm atividades culturais, não têm saúde, em muitos casos não têm alimentação adequada. Se você for olhar é quase tudo 'não' (...) Lógico que a comunidade não é uma coisa toda igual, há quem é mais pobre, há quem tem uma vida mais tranquila, há os que não têm nada” (extraído de uma conversa com Gérson, Adilson Ronrona, Peste e André).

Essas imagens foram cruamente retratadas no filme “O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas”¹⁸, do qual é um dos protagonistas Garnizé (baterista de Faces do Subúrbio). Outro protagonista é Hélio, “matador” conhecido como “O pequeno príncipe”, que, após a realização do filme, com menos de vinte anos, foi morto no presídio onde estava por ter cometido 44 assassinatos. O filme mostra Garnizé como um “sobrevivente” pelo encontro com a percussão, com a música que lhe proporcionou um objetivo na vida, um “ter o que fazer”. Não vou fazer aqui uma exposição do que narra o filme, mas as imagens de uma comunidade pobre de Camaragibe¹⁹, cidade vizinha de Recife, ali mostradas, poderiam perfeitamente ser do Alto José do Pinho. “É a realidade suburbana, é Camaragibe mas poderia ser qualquer outra comunidade”, explicava Garnizé numa palestra ministrada para adolescentes, “porque nas comunidades não se tem o que fazer”.

Os relatos em relação a amigos, vizinhos, conhecidos da infância que morreram ou que hoje estão no presídio são uma constante: “é isso o que justifica essa afirmação de que se não fôssemos músicos seríamos criminais. Amigos, vizinhos, colegas da escola que já não estão”, diz Neilton.

Cauê, o guitarrista de Cefaléia Titânica²⁰, me comentava que, na idade de doze anos, quando se formou a banda, ele começou a ensaiar em Peixinhos, a

tocar lá nos shows que o movimento organizava na rua e a ficar na casa dos amigos da banda. Não sendo ele morador de comunidade, perguntei como tinha sido para ele o contato com essa realidade, ao que respondeu:

“Foi uma retomada da infância porque quando eu era criança morava no Alto 13 de Maio, em Casa Amarela. Meus vizinhos eram classe média ou média baixa, mas todo mundo brincava com todo mundo, aí se misturava com criança da favela, criança não faz diferença. Com o que eu ficava surpreso, por exemplo era que amigos de infância de Agildo²¹, eu os via um dia e de repente não pintavam mais. Cadê o cara? Morreu. E foram muitos, mais de cinco que eu me lembro. Essa é uma realidade muito foda, era uma galera de 13, 14 anos, como eu, que estava morrendo. E de repente a galera só falava disso. E tinha a galera que assistia aos shows e começava a se ligar na mensagem das bandas”.

Em conversas com os músicos do Alto José do Pinho, estes assinalaram que o fascínio pelas armas, no caso de meninos de quem eles lembram, *“começou como uma brincadeira, essa questão de sentir-se poderosos, e acabou com a morte. Não era roubar, em muitos casos, para ter o que comer, era roubar para ter uma roupa de marca, para ter um status, por acharem que seriam alguém”* (Celo).

“Infelizmente, da minha idade há uma galera que partiu assim para o mundo, de ficar na maloqueiragem, fazer retorno nos ônibus²²... Aí estão às vezes na praça, fazendo nada com suas vidas, cheirando cola, outros roubando, se juntando com quem não presta e tal. Teve alguns que até morreram, velho, cada morte! E caras que até estudaram comigo já morreram, cara que matou, cara que brincava aqui na rua comigo de esconder, jogar bola de gude. Hoje eu falo porque tem que falar mesmo, mas até é melhor manter a distância” (Leon, baterista de Armas da Verdade).

O fato de a família “segurá-los” em casa tem um limite. Chega uma hora na qual os meninos vão para a rua e, como eles assinalam, sem nada que fazer, “ficam de boqueira”. Nas diversas entrevistas e conversas, percebi que “ficar do boqueira” perde aqui o sentido prazeroso que pode ter em outros contextos e – num âmbito onde “não ter o que fazer” não deriva de uma escolha – adquire um tom completamente negativo, deixando os que ficam nessa posição numa franja de risco. A rua, me explicaram, se configura como uma escola: *“A escola da vida (...) onde se conhece o que é legal e o que é ruim”* (Zé Brown). Ela aparece em contraposição a “uma escola pública, pobre, que não deixa quase nada”; ela é onde estão à mão todos os perigos (como, por exemplo, iniciar-se no tráfico de drogas) que podem tornar-se apreciados por falta de possibilidades, *“até para se encaixar em alguma coisa”* (Garnizé).

O tema, em determinada idade, é ser respeitado, ser reconhecido e, segundo Tiger:

“no caso do marginal, o herói pra ele não era o pai dele que trabalhava o mês todinho para dar de comer, era o cara que portava uma arma, que matava os outros e que o povo tinha medo. Tinha a coisa das crianças que viam, ou se espelhavam nos marginais, que existiam na redondeza. Quando a criança vê um cara ter medo do outro, vai pensar que aquela pessoa está

respeitando o cara. Então quer ser igual ao cara, quer que todo o mundo respeite ele e aquela pessoa não respeita o pai dela, porque o pai dela é um trabalhador. Isso agora pode mudar, eles também podem se espelhar no trabalho da gente, que também é respeitado”

Nos relatos deles não há uma sanção moral sobre aqueles outros; o que há é uma distância que, paradoxalmente, se configura na proximidade de um “eu poderia ter sido isso mesmo”.

É difícil afirmar o que teriam sido se não tivessem sido músicos, mas o que se apresenta como evidência é que deixar de tocar – deixar de sonhar, na adolescência, que poderiam ser algo mais do que aquilo a que pareciam destinados por serem pobres, por serem moradores do subúrbio – os teria levado a outro tipo de morte, aquela da vida vivida sem sonhos.

No desejo deles de formar bandas, há um “encontro em que cada um empurra ao outro, o leva em sua linha de fuga, em uma desterritorialização conjugada” (DELEUZE-PARNET, 1998, p.57), fornecendo-lhes simultaneamente “uma coisa que fazer” onde “não há o que fazer” e sonhos onde parecia que estes já não existiam. Assim, abrem-se outros territórios, um “para-si”, por mais que ainda seja precário, “(...) em abertura processual a partir de uma praxis que permita torná-lo habitável (*ao território*) por um projeto humano” (GUATTARI, 1999, p.38).

“Quem ainda não tem banda?”²³ – uma pergunta que não perde intensidade.

As táticas e as fugas

“A tática não tem mais lugar que o do outro. Aproveita as 'ocasiões' e depende delas. (...) Precisa utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares abrem na vigilância de poder proprietário. Caça furtivamente. Cria surpresas. Resulta-lhe possível estar aí onde não se a espera. É astuta” (DE CERTEAU, 1996, p. 43).

“No se trata de escapar 'personalmente', sino de provocar una fuga, como cuando se revienta una cañería o cuando se abre un absceso. Dejar que pasen los fluidos por debajo de los códigos sociales que pretenden canalizarlos o cortarles el paso. Toda posición de deseo contra la opresión, por muy local y minúscula que sea, termina por cuestionar el sistema capitalista, y contribuye a abrir en él una fuga” (DELEUZE, 1996, p.34).

Tentando “entender” o “fenômeno” das mudanças no Alto José do Pinho, visualizei movimentos táticos das bandas os quais contribuíram para a abertura de fugas e a criação de novos territórios existenciais tanto para as próprias bandas como para a comunidade.

O primeiro desses movimentos remonta ao ano de 1993, ano em que aconteceu o primeiro Abril Pro Rock²⁴ e que coincidiu com a eclosão, em nível nacional, do Movimento Mangue. Paulo André Pires, seu idealizador e produtor, já conhecia Devotos:

“Em dezembro de 89, quando eu abri a loja²⁵, chegaram lá Cannibal e Neilton de Devotos do Ódio, na época, com um panfleto de um show chamado

“Não Papai Noel”, que tinha um Papai Noel enforcado. Era um show punk de protesto contra o capitalismo e tal... ia ser em Ibura de Baixo, muito underground. Terminou não acontecendo, nunca chegou o som e assim eram as coisas, muito alternativas. A Devotos sempre tocou nos *under* e então pegou o público forte da Câmbio Negro e de Ss20²⁶ que juntavam em torno de 200, 300 pessoas. Tinham mais público que outras bandas da cidade. O público de rock pesado é o mais fiel: vai ao show, compra o disco”.

Nesse primeiro Abril Pro Rock tocaram doze bandas, entre as quais se encontravam Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. O principal objetivo do produtor era colocar em evidência o que estava acontecendo na cena pop local. Como uma das ações da estratégia de divulgação, a produção convocou Gastão, que, por aqueles dias, era condutor do “Fúria Metal”, da MTV²⁷, para ser o apresentador do festival e Carlos Eduardo Miranda, da revista Bizz, que fazia parte da imprensa especializada.

“Eu não convidei nessa oportunidade a Câmbio Negro e a Devotos, porque a minha experiência de shows eram shows underground. Daí eu sabia que na época no underground tinha treta de punk com a galera do meta²⁸. Eu não queria aquela conotação para o festival. Nos shows underground o público pop não ia porque não gostava. Então não quis convidar bandas de hardcore porque a proposta era mais pop, mais abrangente. Eu sabia que daquela cena pop local as bandas iriam conseguir uma projeção nacional. Então, eu não queria estragar a festa do primeiro evento que deu palco profissional, som e luz como eles nunca tinham pego na carreira deles. E tinham cerca de 1500 pessoas (...). O Abril Pró Rock foi um divisório de águas, consegui levar para o Brasil, para as empresas, para as gravadoras o que estava sendo feito aqui. Ai eles voltaram os olhos para aqui.”

Em 27 de abril de 1993, no circo Maluco Beleza, de Recife, transcorria o primeiro Abril Pro Rock e, no mesmo momento, o Alto José do Pinho estava “tomado” pelo Segundo Gestos, Atitude e Rock and Roll²⁹.

Paulo André Pires havia deixado uns ingressos na bilheteria para Cannibal, Celso e Neilton. Segundo este último, “(...) terminamos de tocar no Gestos Atitudes e Rock and Roll e fomos caminhando até lá. Não existia ônibus direto. Fomos para entregar a Gastão o material da banda: uma camiseta da Devotos das que eu pintava, uma demo com cinco músicas, e um clip caseiro que fez um amigo da gente³⁰ (...)” (Neilton).

O Jornal do Comércio de 28 de abril de 1993 lançava uma pequena matéria do Abril Pro Rock, assinada por José Teles, com um destaque dedicado a Devotos do Ódio: “De fora do Festival, o trio Devotos do Ódio atraiu a atenção de Carlos Eduardo Miranda e deve rolar matéria com Cannibal e sua turma em futuras edições da Bizz. Os Devotos do Ódio fazem *hardcore* furibundo, são do Alto Zé do Pinho e constroem seus próprios instrumentos”.

Os Devotos se movimentaram taticamente, aproveitaram a ocasião. Tratava-se de um festival para bandas da cena pop que estava se configurando – a condição de banda punk suburbana os excluía dessa cena – e a Devotos passou a fazer parte dela, entrando na mídia sem ter sido convidada. A potência do movimento mangue era central, mas o apresentador e o principal crítico, convidados para o evento, “curtiavam” rock pesado. “Gastão tinha uma banda hard-

rock chamada Hip-Monster e Miranda produzia em São Paulo shows de rock pesado: punk, heavy metal...” (Celo). Impulsionados pelo “faça você mesmo” que tão bem conheciam e em que tanto acreditavam, foram atrás da imprensa.

A tática desenvolvida logo deu seus primeiros frutos. Carlos Miranda escreveu na Bizz:

“Eles moram lá no morro, mas não acham que estão pertinho do céu. Nada disso, cidadão. (...) formam um dos mais radicais grupos pesados da cena recifense, já batizada por Gastão da MTV de “Seattle brasileira”. Comparações à parte, na cidade há muito som rolando e o dos Devotos do Ódio é um dos que vale a pena ser ouvido.”

“Com idade média de vinte anos, a trinca – que vive no Alto Zé do Pinho, morro barra-pesada da periferia recifense – constrói seus próprios instrumentos e bota a boca no trombone contra a exploração, as guerras e questiona o futuro que eles e toda a sua geração herdaram (...).”

A partir desse primeiro Abril Pro Rock – da repercussão e da crítica obtidas –, começaram a aparecer muitos festivais na cidade. Segundo Paulo André Pires, até esse momento ninguém acreditava no êxito desse tipo de evento: até existia preconceito dos comerciantes em anunciar na 89 FM Rock³¹.

Em julho de 93, Paulo André produziria o *Rock and Roll Circus*. Na noite em que tocaram Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A., o produtor convidou Devotos – banda que não fazia parte da programação – e ele mesmo a apresentou para o público: “Esta é uma banda que eu conheço faz muito tempo, eu conheço os caras desde 89, eles não estão no circuito das bandas pop, eles são do Alto José do Pinho: com vocês Devotos do Ódio. O público enlouqueceu, pirou, porque não sabia que tinha uma banda tão boa no Alto José do Pinho”.

Em outubro do mesmo ano, a Devotos ganhava o primeiro lugar do concurso do Recife Rock Show, festival do qual participaram 59 bandas. Do Alto José do Pinho participaram também B.U. e Ill Mundo. Dentre os jurados, encontravam-se Chico Science e Paulo André Moraes Pires. “Logicamente”, – me disse Paulo André – “a banda participaria da Segunda Edição do Abril Pro Rock” (1994).

Nessa oportunidade, a Devotos “dava uma força”³², abrindo um espaço da sua apresentação para Faces do Subúrbio, o que significava a primeira aparição desta nos grandes palcos. Por aqueles dias, Faces tinha uma formação básica de rap: rappers e Dj. Foi acompanhada pela Devotos, na parte instrumental.

A Devotos já era “falada” e a “união” das duas bandas no palco aumentou a atração e a curiosidade de Fábio Massari, condutor de um programa da MTV e apresentador do Abril Pro Rock daquele ano. Ele “subiu” ao Alto para conhecer “a grande família”. Todas as bandas do Alto José do Pinho faziam sua aparição na MTV tocando no legendário bar de Orlando, onde desde 1993 até 1995 as bandas faziam shows, de quinze em quinze dias, aos quais “galeras” e artistas de diferentes partes da cidade assistiam. “Quando começamos a tocar, a galera começou a chegar, na hora. Os amigos, os vizinhos, o cara que estava na praça. E olha que seria duas ou três da tarde e os shows da gente eram sempre à noite. (...) Massari endoidou, não podia acreditar” (Adilson Ronrona).

Outro movimento tático: fazer conhecer todas as bandas do Alto José do Pinho. À medida que se entrava no “redemoinho”, levavam-se as outras bandas a entrarem nele. Assim, atingia-se o ideal comunitário expresso no “todos juntos”,

que os alimentava, mostrando na mídia o cotidiano musical “lá acima” e dando a conhecer o que acontecia entre as bandas. O trabalho de nenhuma delas era solitário: tratava-se de um território conjuntamente construído. Ronrona (vocalista de Matalanamão) comentou comigo: (...) “o sucesso da Devotos fez com que nos conhecessem mais rápido, e conseguíssemos mais coisas, foi uma moral muito boa”. É importante destacar que cada vez que uma banda se apresenta em show faz referência tanto ao local de origem quanto às outras bandas da movimentação.

O Alto passou a ser chamado de “celeiro” de bandas em várias matérias jornalísticas. Além do mais, os músicos se encarregaram de mostrar à mídia as outras expressões culturais do morro. “Aqui já existia caboclinho, existia maracatu, mas ninguém dava valor” (Jaiminho, baixista de Matalanamão). Pode-se pensar que conseguir que o Alto José do Pinho chegasse à mídia através da sua diversidade musical constituía um ponto de resistência ao “processo de estigmatização ou mesmo criminalização (...) que se desenvolve nos meios de comunicação de massa” (HERSCHMANN, 2000, p.88), os quais propagam na sociedade a imagem das comunidades periféricas como centros exclusivos de crime³³. Até esse momento, a comunidade era, exclusivamente, alvo das páginas policiais, um dos subúrbios mais violentos da cidade.

Os jornais anunciavam as festas que os músicos realizavam na comunidade. A que cito abaixo saiu ilustrada com foto da Devotos na qual se pode ver claramente o cartaz do terminal de ônibus que diz: “Alto José do Pinho”, na praça. “Neste Sábado, a turma do Alto José do Pinho agita o pedaço com um pouco de tudo para todos os gostos. Tem afoxê, maracatu, pagode, rap, palhaços, poesia e muito *rock-n-roll*, que o local é farto em bandas – Devotos do Ódio, Mata-la Na Mão³⁴, Verbo, entre outras. A tertúlia rola no terminal do Bairro, a partir das duas da tarde. A iniciativa é do pessoal que faz artes por lá, nada a ver com promoção oficial do dia do trabalhador. Compareçam, que o lugar é limpeza e de fácil acesso” (José Teles, 24 de abril de 1994).

A questão de informar “o lugar é limpeza” começou a ser habitual. Convidavam-se as pessoas a subir – “os cartazes que deixávamos faziam questão disso: não ter medo da periferia. E pegou, os jornalistas depois diziam ‘o lugar é limpeza’”(Celo).

“(...) as famílias, algumas, começavam a relaxar, eles viam o que a gente fazia aqui na comunidade. Sempre na ativa, fazendo show aqui, lá... a TV se interessava na gente. Aquela coisa de teu filho ou o outro que é roqueiro daqui saiu no jornal e tal...” (Peste).

“As pessoas aqui no Alto se preocupavam pelas bandas. Nos perguntavam quando faríamos o próximo show, se tínhamos possibilidades de gravar...” (Cannibal).

A efervescência motorizada pelo Movimento Mangue fez com que as diversas cenas da cidade, as pop e as suburbanas, se encontrassem e compartilhassem espaços, colocando em evidência a multiplicidade cultural da trama urbana. A mídia especializada³⁵ do sul do país dava cada vez mais importância à cena local e o Alto José do Pinho era sempre procurado por esse motivo.

Ser os rockeiros, os punks do “Alto”, sempre foi motivo de orgulho para os músicos, ainda quando eram rejeitados e vistos com preconceito pela própria comunidade. Nesse orgulho “envolveram” a comunidade, cada vez que a imprensa os procurava.

“Envolver a comunidade eu acho que é uma obrigação nossa para continuar mudando isso tudo.

Compartilhar com a comunidade a oportunidade que nós tivemos. Ter a possibilidade de ser entrevistado e não levar os repórteres para tua comunidade, fazer o clip e não envolver a comunidade, eu acho muito mesquinho. As letras da gente são sociais. Aqui as músicas das bandas são isso, o cotidiano da gente, a vida no subúrbio, a vida no Alto José do Pinho” (Cannibal).

E, assim, outro movimento tático se insinuava.

“Quando alguém queria fazer matéria, tirar foto ou o que fosse, rolava aquela história: – 'qual é um lugar legal que a gente pode bater uma foto: a praia, o parque, o shopping...? – Não, isso não tem nada a ver com a realidade da gente'. (...) A gente fazia questão de que aqui era legal, que aqui era onde a gente queria ser filmado, entrevistado (...). Eu tenho orgulho daqui, minha casa é legal, meu ambiente é massa, então, não há lugar melhor para receber a imprensa” (Celo).

Uma série de documentários foi realizada no Alto José do Pinho, contando aspectos da história da musicalidade das bandas. O primeiro foi o vídeo documentário *“Punk Rock, Hard core, Alto José do Pinho”*³⁶, que foi multiplamente premiado. Matérias dos periódicos e da TV anunciavam que seria passado na TV educativa da Irlanda.³⁷ “roqueiros do Alto José do Pinho chegam à terra dos U2”. Da musicalidade das bandas, o tema se estendeu à história destas dentro da comunidade e várias matérias televisivas foram feitas com formato similar³⁸. Shows na rua, passeios pelas ruas e becos do Alto, depoimentos dos músicos e de moradores. Crianças, jovens e adultos cantando músicas das bandas. O tema da movimentação das bandas incluía as mudanças na vida dos músicos e da comunidade. O Alto José do Pinho mostrado pelos seus moradores era um bom lugar para viver: “violência há em toda parte”.

“E a partir da valorização que deu a imprensa, a comunidade também se valorizou. O Alto Zé do Pinho (...) estava sendo bem falado e isso é legal para a auto-estima de qualquer um. Porque eu me lembro que antigamente as pessoas tinham vergonha de dizer que moravam no Alto Zé do Pinho. Ninguém dizia, 'porra, eu moro no Alto Zé do Pinho', dizia 'eu moro em Casa Amarela” (Cannibal).

Com respeito a esse tema, Fábio (24 anos), morador da comunidade (e filho do dono do “Caldinho de Bui”, bar do bairro visitado hoje por pessoas de diferentes pontos da cidade), me explicava: *“Era muito ruim você dizer que morava aqui, logo faziam cara feia. A história de todos acharem que é subúrbio, o tema da violência. Violência tem em toda a cidade, eu acho”*.

Novos rumos se apresentaram para a comunidade, o que levou ao aumento da “auto-estima”. A maior mudança, segundo os músicos, foi referente ao preconceito: a diminuição do preconceito do resto da sociedade para com o subúrbio e a diminuição do preconceito dos moradores da comunidade para consigo mesmos, isto por um movimento da auto-estima. “Sou do Alto José do Pinho” – era cantado pelas bandas em diversas músicas, assinalado nos shows e agora enunciado, também com orgulho, pelos outros moradores da comunidade.

Dizer “diminuição do preconceito” marca que ele ainda é uma presença, uma violência à qual os moradores do subúrbio estão expostos no dia-a-dia. Está

tão solidamente construído na trama social das relações de poder, que volta. Volta em comentários. Volta em atitudes.

Em 1996, plena época de desconstrução da imagem violenta do Alto José do Pinho, a Folha de São Paulo dedicava uma página inteira ao “movimento liderado por Devotos”. Por meio desse movimento, segundo a matéria, a “música tomou o lugar do crime”. O jornalista se expressava sobre a musicalidade das bandas, sobre os palcos que partilhavam com reconhecidas bandas de São Paulo e sobre as mudanças na comunidade graças à repercussão das bandas na mídia e por meio do exemplo que os músicos constituíam para outros jovens que começavam a seguir os seus passos. Não obstante, ao mesmo tempo, a matéria caía numa atitude preconceituosa e excludente devido ao seu título: “Recife vira ‘Seattle miserável’”. Se Recife mereceu, naquela época, ser chamada de “Seattle brasileira”, quando se tratava do “pedaço” dos artistas suburbanos, estava-se diante da cidade miserável.

“Há uma parte disso que não muda. Pode mudar em nós, na comunidade, mas para muitos ainda somos os primos pobres, sabe?... Há muito ainda por fazer. Essa é a luta diária. Mas há uma coisa que é inegável, falta ainda, mas a gente com a música conseguiu um respeito que não se tinha. Todos nós, o vizinho, o Alto ganhou isso com a música. E foi ralando pra caramba!” (Peste).

Eles continuam “ralando” e mantendo a “atitude”. Fazendo música, procurando mais espaços e levando todo aquele que queira saber para o Alto José do Pinho. Abrindo novos territórios tanto para eles como para a comunidade, resistindo. Canta Devotos:

“Mudamos a face. Temos a vontade de viver. Não somos unidos. Mas temos vontade de vencer. / Respiramos arte, respiramos cultura e viveremos de alegria e paz. Não é proibido sonhar. É só mais uma luta. / Porque meu bairro é o melhor. Meu bairro é o maior” (“Meu bairro é o maior”).

NOTAS

¹ “Chegamos a este fim de milênio com uma população enorme de excluídos, desprovidos de um mínimo de condições de vida, impedidos de participar dos atrativos do século. Não é novidade que o capitalismo depende da produção de exclusão e que se um discurso neo-social democrata por vezes consegue disfarçar os desígnios do esquema, as práticas acabam por denunciar. Esse processo é planetário...” (...) “Mas a disparidade da renda não traduz a profunda miséria de um país em que a exploração do trabalho infantil é endêmica, onde a saúde e educação são privilégios de alguns. Como isso poderia não estar relacionado com a potência de criação dos brasileiros? Como poderíamos nos lembrar dessa situação quando pensamos na criatividade humana e na questão da arte e da técnica nesta época de passagem?” (CAIFA, 2000, p. 10)

² Desenvolvi o trabalho de campo num lapso de cinco meses e de forma intensiva. Nesse período, assisti a ensaios, gravações de CDs, reuniões para organizar festivais, rodas de amigos, participei de festas, comemorações, saídas, longas conversas sobre música e bandas, realizei entrevistas (com eles, os músicos, com suas famílias, em muitos casos, com moradores da comunidade). Passado esse tempo, quando comecei a organização da escrita, continuei indo ao Alto, mesmo que não intensivamente, mas ainda

assim assistindo aos shows, fazendo e recebendo ligações telefônicas, fazendo e recebendo visitas, seguindo processos a cujo início tinha assistido. Houve uma boa quantidade de coisas que consegui “entender” ou “ver” nesse período, porque a relação transferencial e afetiva continuava crescendo e com ela a confiança para eu continuar conhecendo-os. Para a comunidade, passei de estrangeira a alguém familiar, reconhecida como alguém das bandas, uma “integrante do rock”.

³ Dados do IBGE, do ano 1991.

⁴ Armas da Verdade, banda com seis anos de vida, pertence a um segunda geração de bandas que se constituiu espelhando-se nas mais antigas. Após a minha pesquisa de campo, continuo indo ao Alto José do Pinho e estou assistindo à constituição de novas bandas, como, por exemplo, a Abstenção e Os maleta, esta última formada em meados de 2002.

⁵ Segundo os músicos, o circuito “*underground*” é aquele conformado pelos shows que se caracterizam por não ter uma estrutura suficiente, o que pode significar falta de palco, som precário etc. Pode ser usado extensivamente referindo-se aos encontros de rock que se organizam nas comunidades.

⁶ Faixa n. 14 do CD “Devotos”. Rock it! RJ, 2000.

⁷ Assistiam ao Super Especial, programa da TV Bandeirantes, que exibia clips nacionais e internacionais.

⁸ Também é baterista de Nanica Papaya, “dando uma força”.

⁹ Lee tomou parte da Egoesmo, “uma banda que fez escola no Alto”.

¹⁰ Afinal, segundo Mafessoli (2000, p.15), a época em que vivemos é caracterizada por um forte sentimento coletivo, “um sentir em comum (...) Não se trata mais de uma história que construo, contratualmente associado a outros indivíduos racionais, mas de um mito do qual participo.”

¹¹ Em 1996, quando montaram a Egoesmo, Lee fez na sua casa um estúdio de ensaios que foi o ponto de reunião das bandas, onde os músicos passavam o dia todo trocando conhecimentos.

¹² Explicaram-me que saíam “catando” o que fazer na comunidade; assim, conseguiam “trocados” ajudando em atividades eventuais na vizinhança.

¹³ A percepção do trabalho como uma forma de escravidão entre os pobres é exposta por Alba Zaluar (1985, p.90) e retomada por muitos pesquisadores da cultura juvenil. Ver, por exemplo, Jane Souto, no âmbito do fenômeno funk-carioca, que, segundo a autora, se apresenta como “construção de novas oportunidades de trabalho para jovens pobres” (1997, p.69). As bandas lançam seu protesto contra a situação de trabalho possível para os pobres: “Pobres que suam, se fodem para sustentar suas humildes famílias (‘Não como Marginais’, Fases do Subúrbio), como é o caso da vida de Sr. Antônio (Vida de ferreiro, Devotos): ‘(...) Vida de ferreiro, uma semelhança. O trampo é tão pesado como a base que você canta. E se você não sabe vai saber: vida de ferreiro é hardcore.” Nanica Papaya diz, em relação ao tema, em “Dia a Dia”: “Passo o dia trabalhando em pé / Passo o dia trabalhando em pé / À noite, fatigado, apanho o ônibus lotado/ Ouvindo choro de bebê. Suando pra valer.

¹⁴ Sonho que rapidamente cai, ao entrar em choque com a realidade scioeconômica da comunidade e a situação excludente da educação de “boa qualidade”, passando a ser praticamente impossível, de forma que os que ascenderam à universidade na comunidade são poucos.

¹⁵ Qualquer agenciamento expressa e faz um desejo construindo o plano que o torna possível, e, tomando-o possível, o efetua. (DELEUZE-PARNET; 1998, p.112).

¹⁶ Segundo Glória Diógenes que pesquisou gangues, galeras e o movimento hip-hop em Fortaleza, nas comunidades pobres, na “situação de nada o que fazer, a vivência absoluta do tempo livre [em um contexto no qual o trabalho é percebido como escravidão], os ‘vícios da ociosidade’ tendem a tornar-se o referente de todos aqueles que integram o campo da exclusão social” (1998, p.44).

¹⁷ Em “Aliem”, a Devotos retrata a situação das crianças dos setores menos favorecidos da seguinte forma: “Eu vim aqui mesmo sem planos. Estou aqui não sei por quê. Me ajude a ser humano. Não quero me perder / Não quero falar dos meus sonhos. Não quero pedir para viver. Me ajude a ser humano. Não quero me perder. / Eu tenho o sonho dos anjos. Eu tenho a fome de viver. Me ajude a ser humano. Não quero me perder”. O “cotidiano da falta de oportunidades” é recriado nas músicas da banda, ora em forma de pedido de auxílio, ora em forma de denúncia: “Ah, como é triste de olhar o sorriso de uma criança no mundo sem esperança. / Uma posição constante, preocupante. / Que aqui no Terceiro Mundo aumenta a cada instante / Dignidade extraída sem compreensão. / O brilho infantil, sem valorização. / discriminam, destroem essas pequenas criaturas (...)” (“Como é triste de olhar”, Faces do Subúrbio).

¹⁸ Recife, 2000. Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Produção: Raccord Produções Artísticas. Música: Faces do Subúrbio, Racionais, MC's e Hélber.

¹⁹ Garnizé mora em Recife; Hélio também morava.

²⁰ Cefaléia Titânica é uma banda que toma parte do Movimento Boca do Lixo, da comunidade de Peixinhos (Olinda). Foi através desse movimento que eu conheci o pessoal do Alto José do Pinho.

²¹ Baixista da Cefaléia Titânica.

²² Pegar ônibus, ir à cidade e voltar sem descer do ônibus, como uma forma de passar o tempo.

²³ São muitos os adolescentes da comunidade e de outros pontos da cidade que assistem aos ensaios para aprender a tocar. É assim que se montam novas bandas. Há músicos que dão oficinas de forma sistemática passando seus conhecimentos, "dando uma força", como eles dizem.

²⁴ Um mês antes, a Imprensa Nacional começava a falar do Movimento Mangue, a MTV apresentava um especial de Chico Science & Nação Zumbi, e a Revista Bizz juntava numa matéria a CS&NZ e Mundo Livre S.A. (Ver Teles, 2000, p.287). Foi também em 1993 que os jornais de Recife começaram a dar muita atenção ao movimento (Idem, p. 263), coincidindo com o lançamento pela imprensa do Primeiro Manifesto Mangue, o qual até esse momento constituía um documento interno do grupo.

²⁵ Refere-se à loja de discos "Rock Express". Esta era freqüentada por músicos de diferentes pontos da cidade, constituindo-se, por aqueles dias, como um ponto de reunião.

²⁶ Primeiras bandas punk da cidade do Recife.

²⁷ AMTV chegou a Recife em meados de 91, em um formato HF.

²⁸ Situação que se repetia em todo canto do país e do exterior, na época.

²⁹ Festival que aconteceu durante três anos consecutivos no Alto José do Pinho.

³⁰ O clip foi "uma força" de Eduardo, amigo de Marcos, da Shell. Este último é alguém que "deu muita força" aos Devotos. Trabalhava em uma Shell, gostava de rock e "tinha idéias de produtor" (Celo).

³¹ A rádio de São Paulo chegou, através de uma franquia, em 1992. Segundo Paulo André Pires, foi fundamental para a configuração da cena pop. Significou a abertura de um espaço para as bandas locais. As bandas punk rock não tinham espaço aí.

³² Atitude que se repetiria entre as diferentes bandas.

³³ "As aparências enganam de uma forma geral / quem vê um negro instigado, mal-humorado, lhe julga um verdadeiro marginal / só basta morar em alto ou em favela pra ser massacrado por trás." "Não somos marginais", Faces do Subúrbio.

³⁴ Nessa época, Matalanamão se escrevia dessa forma.

³⁵ Os jornalistas que chegavam até aqui queriam saber mais da musicalidade do Recife; segundo Neilton, "queriam saber do Movimento Mangue e também buscavam outras coisas que aqui aconteciam, (...) coisas diferentes". Nesse "querer saber tudo", houve um setor da imprensa local e nacional que rotulava tudo o que acontecia musicalmente na cidade como "mangue". Pode-se notar que ver as coisas dessa perspectiva totalizante impedia, por um lado, captar a riqueza cultural de cada cena na sua particularidade. Por outro, dificultava a análise das dinâmicas dos encontros entre elas, seus pontos em comum, suas divergências. Enfim, reduziam a pluralidade da cena local. Encontravam em tudo "algum tipo de fusão" e se existia fusão com alguma coisa era "mangue", musicalmente falando. Se bem que os músicos das bandas do Alto José do Pinho são muito agradecidos a Chico Science e ao Movimento Mangue todo pelo que trouxeram para o Recife, beneficiando às artes em geral, não se consideram parte desse movimento. "Um milhão de vezes explicamos que a coisa aqui não nasceu com o movimento mangue. A gente tocava e formava bandas desde os inícios de 80 (...) e com outras influências (Peste)." "(...) a gente era dos *under*, todo muito *punk*, do subúrbio mesmo, nosso contexto de vida era outro que o deles (...). (André)"

³⁶ O nome é o de uma canção da Devotos. Faixa n. 4 do CD "Agora está valendo". Plug. BMG. 1997. Foi realizado pela Parábólica Brasil (Recife), dirigido por Cláudio Assis, encomendado e financiado pela entidade inglesa DEFY (Development Education for Youth). O vídeo-documentário formava parte de um programa cuja idéia central era "discutir e expor a realidade de jovens dos aglomerados urbanos e ver suas perspectivas de

futuro". Outros três vídeos faziam parte desse programa, estes com jovens da Índia, Irlanda e Irlanda do Norte foi passado na TV Educativa da Irlanda.

³⁷ Jornal do Comércio, 5 de dezembro de 1995. Diário de Pernambuco, 7 de dezembro de 1995.

³⁸ TV Cultura, em 1998; TV Globo, em 1998; TV VIVA, em 2001.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. El sentido de los otros. Actualidad de la antropología. Barcelona: Paidós, 1996.
- CAIAFA, Janice. Nosso Século XXI. Notas sobre Arte, Técnica e Poderes. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2000.
- CAIAFA, Janice. Movimento Punk na cidade. A invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- CASTORIADIS, Cornelius. El psicoanálisis, proyecto y elucidación. Buenos Aires: Nueva Visión, 1998.
- DE CERTAU, Michel. La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- DELEUZE, Gilles. Conversaciones. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- DELEUZE, G. e PARNET, C. Diálogos. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DIÓGENES, Glória. Cartografias da cultura e da violência. Gangues, galeras e movimento hip-hop. São Paulo: Annablume, 1998.
- DURAND, Gilbert. Mito e Sociedade: A mitanálise e sociologia das profundezas. A Regra do Jogo. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ESSINGER, Sílvio. Punk. Anarquia Planetária e a Cena Brasileira. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Tecnologías del yo. Barcelona: Paidós, 1996.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica del poder. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1992.
- FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad. México: Siglo XXI, 1987a.
- FOUCAULT, Michel. La arqueología del saber. México: Ed. Siglo XXI, 1987b.
- GUATTARI, Félix. Caosmose. Um Novo Paradigma Estético. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HERSCHMANN, Micael. O Funk e o Hip-Hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- HERSCHMANN, Micael. (Org). Abalando os anos 90. Funk e Hip-Hop. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. O Tempo das Tribos. O Declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. A conquista do presente. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1979.
- MURILLO, Susana. El discurso de Foucault: Estado, locura y anormalidad en la construcción del individuo moderno. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBS. Universidad de Buenos Aires, 1997.
- RODRIGUES, José Carlos. Cultura e ser humano: código e simbolismo. In: ROCHA, Everardo. (Org.). Cultura & Imaginário. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SEEGER, Anthony. Por que os índios Suya cantam para as suas irmãs. In: VELHO, Gilberto. (Org.). Arte e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

SOUTO, Jane. Os outros lados do funk Carioca. In: VIANNA, Hermano. (Org.). Galeras Cariocas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

TELES, José. Do Frevo ao Manguebeat. São Paulo: Editora 34, 2000.

VALENZUELAARCE, José M. O funk carioca. In: HERSCHMANN, Micael. (Org.). Abalando os anos 90. Funk e Hip-Hop. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

VIANNA, Hermano. (Org.). Galeras Cariocas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

ZALUAR, Alba. A máquina e a revolta: As organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

SAMBA ESQUEMA NOISE: A brincadeira como alquimia de criação no mangueBit

Paula de Vasconcelos Lira

Mestra em Antropologia Cultural (UFPE),

especialista em Psicologia Clínica Fenomenológica Existencial.

Professora e supervisora de estágio curricular em gestalt-terapia na

Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE) e Gestalt-terapeuta.

Resumo

Uma antena parabólica enfiada na lama. Vista do alto: um círculo com ponto no meio. Esse símbolo é também uma representação da serpente Ouroboros, a mesma que morde a própria cauda, provando da morte que anuncia o renascimento alquímico. É esse um dos inícios da história de jovens interagindo com uma cidade morta, em eminente transformação. Falo do mangueBit, fenômeno artístico-cultural emergente no Recife-Brasil, início da década de 90. Esses jovens se dizem caranguejos com cérebro e os aprendendo como parceiros dessa serpente, assim como os alquimistas são da natureza. Sob outra ótica, a criação desse sistema vivo que é o mangueBit se constitui de diversidade, brodagem e diversão. Essas noções se relacionam enquanto estruturam dinamicamente o próprio sistema. Especificidades do processo de criação do mangueBit, mais propriamente as relacionadas à alquimia, são expressas neste trabalho, que focaliza a diversão.

Palavras-chave: Música; MangueBit; Processo de Criação Artística

Abstract

Picture a parabolic aerial stuck in the mud. Seen from above: a circle with a dot in the middle. This symbol is too a representation of the Ouroboros Snake, the one that bits her own tail, proving of death that enunciates the rebirth of alchemy. This is one of the many beginnings of story of youngsters dealing with a dead city, soon to be transformed. I am referring to *mangueBit*, an artistic and cultural movement which emerged in Recife (Brazil) at the beginning of the 1990s. The youngsters involved in this considers themselves *crabs with brains* (the reference is to mangroves of Recife, where crabs are commonly found) and I see them as partners of the snake just as the alchemists are partners of nature. Under a different view, the creation of this lively system *mangueBit* constitutes diversity, brotherhood and fun. These notions are related, dynamically structuring the system. Details about the creation of *mangueBit*, in particular those related to Alchemy, are the theme of this paper, which focuses on its fun aspects.

Key words: Music; mangueBit; Process of Artistic Creation.

“A gente bebia muito, cara” – diz Fred Zero Quatro. “Isso é uma coisa que quando a gente vai falar daquela época, a gente fala como se tivesse levando muito a sério aquilo ali. Na verdade era farra, tudo era farra. Porque, pô, a gente fazia farras assim, homéricas; de eu, Renato, Chico, Jorge, Mabuse... chegava num bar ali, ou na rua da Aurora, ou no Cantinho das Graças, ou mesmo naquela praça perto do Teatro do Parque. Aquela praça ali tinha um bar chamado 'Bar dos Gringos', porque sempre no verão aqueles hotezinhos ficam cheios de gringos. A gente fazia farra de sair assim de manhã”.

Fred Zero Quatro é líder da Mundo Livre S/A e conta histórias daquela época em que amigos se encontravam. Ainda que houvesse outros lugares de encontro, quando Zero Quatro conta essa história, imagino o cenário montado em um apartamento nas Graças, bairro de classe média que margeia a avenida que liga Recife, Jaboatão e Olinda. Sei que esse era um dos espaços de comunhão e o imagino sem muitos móveis, cheio de vazios propícios. Era a casa de Helder Aragão, mais um desses amigos criadores, também conhecido como dj Dolores.

“O apartamento de Helder, que era meio uma base – diz Renato L., o chamado ministro das comunicações do mangue – todo mundo morava longe, né? Ou a gente morava em Candeias ou morava em Rio Doce. Daí, trabalhava pela cidade, então era de praxe, no final da tarde, se passar na casa de Helder, fumar um, ouvir música, ficar trocando idéia.” Helder complementa: *“tinha outros amigos da gente também, tinha um historiador, tinha gente que fazia cinema, Hilton [Lacerda] né...”*

Outros encontros se faziam ao norte de Recife, na cidade de Olinda, bairro Rio Doce e imediações. Ou ao sul, em Jaboatão dos Guararapes, onde se localizam os bairros de Candeias e Barra de Jangada. Era comum também se encontrarem no Centro e, sobre esses encontros, continua Zero Quatro:

“No centro da cidade, às vezes em Olinda; Chico levava a gente pra lá. E às vezes em Candeias, no bar do Sérgio, na praia, ia jogar bola. Chico dormia na minha casa e a gente ia beber até... né? E aí, ou acabava dormindo lá em Candeias, ou às vezes dormia lá em Olinda, também, na casa de Mabuse, ou de Chico, tal.”

“A gente se encontrava, a gente passava, porra, às vezes um dia inteiro. Pô, digamos: a gente se encontrava quatro horas da tarde na casa de Helder ou de Mabuse, tal, escolhia lá uns discos, os últimos discos, né? ou que Chico tinha conseguido, ou que eu tinha conseguido, ou que Renato tinha conseguido. Se encontrava lá; e tanto fazia ser uma coisa antiga de Jorge Ben, isso geralmente era eu que levava, quanto ser a última novidade de... acid Jazz. 'Pô, consegui Bob the Bees, cara, saiu agora em Londres'. 'Isso aqui é do caralho! Vamos ouvir e tal!'.”

Regadas a álcool, muitas informações eram trocadas. E essa prática resultava em outras. Dü Peixe fala da dedicação a investigar novos discos. Recorda as freqüentes visitas ao centro de Recife com Chico Science, à procura de novas aquisições musicais. Em bairros centrais de Recife, como o da Boa Vista, muitos camelôs comercializam livros, artigos importados, óculos diversos, dentre outros, e também discos; algumas vezes raridades vendidas a baixo custo. A

música uniu a dupla, segundo Jorge dü Peixe. Antes do prazer de ser parte da Nação Zumbi, ou até mesmo de aprender a tocar, com os amigos, dü Peixe fala do prazer de ouvir música após o empenho de sua busca.

“Sempre gostei muito de música, tipo: emprestar disco ao outro, roubar [do amigo] ou se matar porque o amigo emprestou... não devolver o disco, dá o ganho; vender livro didático pra comprar vinil no sebo.”

“Vendia coleção de livro de casa para comprar disco. Cansei de ir com Chico... Podia comprar disco, também, em sebo porque ninguém podia comprar disco lançamento, que era caro...”

“Disso muito... freqüentar sebo, comprar CD..., disco usado, entendeu? Emprestar e não devolver... o gosto pela música é muito... [grande]. Pegava as informações, na revista, difícil de encontrar, tentava encontrar no sebo e não encontrava; às vezes lançamento também; camelô de calçada mesmo. A gente sabia... a gente ouvia assim mesmo... hip hop... disco importado também, sei lá. Sempre achava no sebo umas coisas legais...”

Tanto dü Peixe quanto Zero Quatro afirmam que escolhiam estilos musicais diversificados para ouvir. Eram muitas as influências – estas resultantes da tendência à abertura ao conhecimento musical – que, segundo eles reforçam, se promoviam; sobre isso, comenta Renato: *“Até era uma época muito rica de troca de informação, se falava muito de música, sabe? Do tipo de música que era mais interessante de se fazer...”*

Cada um dos amigos, segundo Fred, compartilhava com o grupo suas novas descobertas, ou simplesmente trazia algumas músicas para serem revividas. Diz ele:

“E juntava. Era Reagge misturado com World Music, com africano, com acid Jazz, com Jorge Ben e sempre teve isso, assim, da coisa mais diversificada possível assim. E, pô, a gente se encontrava com um patuá², Helder geralmente levava conhaque, e muita cerveja, e ficava... às vezes não tinha nem coragem às vezes de... [sair]. Batia aquele bode mesmo, da música, começava a viajar numa música e ficava, das quatro da tarde até de manhã... fim-de-semana. E às vezes não dava nem coragem de sair porque tava tão legal ali, e a música tava tão massa, e que a galera ficava ali curtindo, bebendo e tal; 'porra essa música e não sei o quê e tal', até de manhã, sabe como é?”

Sobre o grupo, fala Renato: “Então era muita gente que tinha as inquietudes em comum. A gente se encontrava todo dia em casa [de Helder], fumava um baseado, depois ia beber cerveja no Cantinho das Graças...”

E assim...: “Com o tempo, esse bando de vagabundo que gosta de música foi se juntando... continua Jorge – “se conhecendo e ...” – é sutilmente interrompido por Dengue, em tom de galhofa: “dando ganho no disco dos outros...”

Agora, comentando e refletindo sobre aquela época, complementa Helder, em relação ao grupo:

“Acho que essa idéia de se juntar parte dessas conversas em mesa de bar, aliás muitos conceitos dessa história de mangue é coisa de mesa de bar mesmo, é coisa de amigos bebendo cerveja, os caras inventam alguma gréia e acaba pegando mesmo... É engraçado que a imprensa foi tão receptiva aos manifestos que acabou colando essa história de 'caranguejo' e pra gente era gréia isso daí então ficava inventando: 'caranguejo com cérebro', 'antena parabólica enfiada na lama'. Isso é gréia, mas que acaba tendo certo sentido pra quem não sabe que existe uma certa dose de ironia nisso daí...”

As brincadeiras entre amigos em mesa de bar criavam elementos que constituíam uma criação maior. Naquela época inventava-se, a partir de zombarias, o mangueBit, esse sistema que impulsiona o surgimento de uma Cena Mangue. Na medida em que as gréias – para usar um termo de Helder – eram assimiladas e, dessa forma, ressignificadas pelos jornalistas, pelo público, aqueles amigos continuavam reunindo elementos e configurando uma alquimia própria. Ou seja, idéias surgidas da diversão eram combinadas com o acaso e certa disposição de continuar inventando, inspirados pelo resultado, que era a compreensão que os outros tinham do que inventavam.

Com os “termos mangue” citados por Helder foi criado um glossário, distribuído com a imprensa em 1993, sendo publicado em matéria do Jornal do Brasil em 9 de julho de 1993. Uma segunda versão desse glossário encontra-se no Mangue Bit³. Dentro do *site*, acessando a seção “bits bytes e overdrives”, descrita como o e-zine⁴ do núcleo de pesquisas e produções pop do Mangue, encontramos o glossário, dentre outros *links*. Ao lado da palavra “glossário”, uma descrição do que se encontra ao transpor essa porta eletrônica: “as girias, biografias, fatos e lugares que você ouviu falar, mas não tinha a quem perguntar o que diabos era!. *Compilado por h.d.mabuse*”. Clicando com o mouse na palavra, encontramos outro pequeno texto: “Onde fica a Ilha Grande? O que é um Aratu? para responder a essas e outras perguntas, nós do Mangue Bit preparamos esse pequeno glossário do Mangue. Pessoas, lugares, datas e, inclusive, alguma verdade”.

A brincadeira é assumida de modo que a falta de verdade não é escondida, tanto que, mesmo já havendo esses alertas explicitados no *site*, em mensagem eletrônica, h. d. Mabuse, outro destes amigos, me diz: “é curioso lembrar que aquele glossário é completamente fake⁵, criado quase que na hora, para fazer uma onda com a imprensa: é mais cínico do que você imagina”, termina sorrindo em sinais de teclado...

Observo um processo criativo. O acontecimento (MORIN, 1998) é o de amigos trocando informações, partilhando estilos musicais e bebendo, usando drogas alucinógenas, criando, sobretudo divertindo-se sem fixar objetivos pré-determinados. Para Fred, que continua falando dos encontros com os amigos e criações espontâneas das conversas:

“Era isso que inspirava a gente e tal. Quando eu parei pra fazer esse negócio de caranguejo, mangueboys, manguegirls, são indivíduos interessados em teoria do caos, realidade virtual tal e tal, isso era os papos que surgiam nessas viagens assim, sabe? Era isso que inspirava a gente.”

Então produções surgem muitas vezes pautadas nas “viagens” advindas dos céus das transcendências etílicas, dentre as outras, quando aditivos químicos servem, usando expressão de Gaston Bachelard (1994), de *combustível para a imaginação*. Para o filósofo, “... a água ardente é água de fogo. É uma água que queima a língua e se inflama à menor faísca. Não se limita a dissolver e destruir

como a água-forte. Desaparece com o que ela queima. É a comunhão da vida e do fogo...”. Para o autor, de todas as matérias do mundo, a aguardente é a única tão próxima da matéria fogo.

E o fogo “... sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatado e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno e o grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação” (BACHELARD, 1994, p. 23).

Se o fogo preconiza transformações, o tempo voa à procura do exato momento de intensificação dos sentidos. E esse movimento pode acontecer agora – é o que Chico Science (1996) diz em sua música “*Um satélite na cabeça*”:

“Como um pássaro, o tempo voa
À procura do exato momento
Como o que você pode fazer fosse agora
Com as roupas sujas de lama
Porque o barro arroteia o mundo
E a TV não tem olhos pra ver
Eu sou como aquele boneco
Que apareceu no dia da fogueira
E controla o seu próprio satélite
Andando por cima da terra
Conquistando seu próprio espaço
É onde você pode estar agora.”

Voa com as roupas sujas da lama que arroteia o mundo. E assim o tempo leva consigo o espaço que é. Acontece agora, ainda que não seja visto. Science evoca um tempo grávido de princípios, espaço fértil, fogo transformador de lama em ouro para os *mangueboys*.

A obra formula o próprio saber enquanto está sendo confeccionada e, na criação da arte, recria-se também o artista, a cultura, o mito. Do pretensão caos individual, vazio fértil de onde emergem as expressões objetivadas, surge o mito se reconfigurando. Nunca param as transformações. O sistema troca e transforma. Permanece.

Recife é a cidade do mangue, “onde a lama é a insurreição”. Lugar onde estão os caranguejos com cérebro que se aliam por bem maior. E canta Science: “*minha corda costuma sair de andada no meio da ruas encima das pontes*”. Essa é uma das manifestações do fogo transformador do mangueBit: dialogando com a comunhão, as palavras do grupo seguem sentido de mudança, que busca a subversão da ordem. E a esse convite à resistência alia-se freqüente exaltação da diversão.

Falas de Science à imprensa diziam de uma “diversão levada a sério”. Acena para nós o *demens* do *homo sapiens demens*, de que fala Edgar Morin (1979). Porém levar a sério a diversão parece muitas vezes uma tentativa de moralizar o dionisiaco. Por isso h. d. Mabuse até preferia não usar essa expressão, conforme me disse certa vez, numa das suas falas eletrônicas. Em outros momentos, a face *sapiens* se faz encenar vestida de seriedade: nas entrevistas algumas vezes se falava de projetos e organizações que haveriam produzido o mangueBit ... Das vezes que percebi essa movimentação que constrói essa cínica seriedade, quando era esclarecida a aceitação da diversão, rapidamente essa estratégia era abandonada. E assim presencio o divertido que é a afirmação da diversão ou anarquia como taxativas, como se o *demens* bradasse para que todos pudessem ouvi-lo.

Mesmo que sem um projeto de criação, também compreendo que esses encontros para diversão despertam ações de busca, que garantem o refluxo do interesse de permanecer, e também são irrigadas por essas ações. Cada descoberta, cada disco, música nova era um universo que se fazia conhecer. E assim, sobre outra óptica, ainda mais aqueles jovens se ligavam à compreensão do uno, pois é muitas vezes adentrando nas particularidades que se vislumbra o universal.

De fato, esse era um grupo cápsula de grande nave que estava por se construir, grupo que se fortalecia do prazer de estar junto. Formava uma base que convergia para área central da cidade, lugar de trocas. E as trocas foram se estabelecendo quando a metáfora do mangue serviu de porta para a entrada na mídia de outras bandas diversas, que não participaram desse momento inicial, mas que se aproximavam desse universo outro, em fase de intensa criação.

Falando mais detidamente da cápsula, percebo o sistema mangueBit em três palavras que se repetem nas falas direcionadas pelo grupo ao público: Diversão, Brodagem, Diversidade.

Uma vez que a diversão é matriz que orienta as ações criativas, essa palavra elucida também as ações presentes do grupo. A diversão diz de festa de caos fértil, prazeroso, quando Shiva vive sua dança de infundável destruição e criação. Quando não se obscurece a interação da morte com a vida; ao contrário, celebra-se essa tragédia no melhor estilo grego pré-socrático.

A brodagem assemelha-se a uma ética da comunidade de que fala Edgar Morin (1998). Traça aspectos da fraternidade e do respeito guiados pelo desejo e a necessidade de produzir algo comum. Através da brodagem, faz-se possível um diálogo com o diferente que visa a uma construção conjunta, que poupe esforços sobre-humanos. É importante ressaltar que ser “irmão” não livra mangueboys e manguegirls de conflitos, brigas, separações. Ao mesmo tempo que alguns irmãos são mais queridos do que outros, da mesma forma alguns não são aceitos como irmãos.

A compreensão do universo do mangueBit também se faz através da noção de diversidade. Esse termo é uma das características do ecossistema manguezal, fenômeno recorrente em regiões que combinam climas tropicais ou subtropicais com o encontro de águas doces e salgadas. O mangue é descrito como habitat de extrema diversidade, fertilidade e riqueza.

Recife é uma cidade construída em cima de aterros de manguezais, por isso o mangue é uma das características da cidade e, da mesma forma, a metáfora mangue facilmente congrega seus habitantes. Os mangueboys e manguegirls fazem desse aspecto da Manguetown (Recife, como é chamada pelos mangueboys e manguegirls) poesia e, com a arte, exaltam a diversidade de manifestações culturais de Recife, a diversidade das expressões artísticas das bandas Mangue, assim como a necessidade e o desejo de liberdade de criação garantida pela possibilidade de não seguir regras previamente estabelecidas.

Ainda sobre a diversidade, era comum, dentre as primeiras falas dos mangueboys e manguegirls, a afirmativa: “*de monocultura basta a cana de açúcar*”. Referem-se assim às tradições agrícolas e culturais do estado de Pernambuco.

Ainda que a metáfora mangue possa falar de todos os habitantes da Manguetown, nem todos são considerados *brothers* (irmãos, parceiros...) pelo grupo. Porém, com frequência alheios a isso, são “diversos” os que compõem a chamada Cena Mangue. Esse é mais um termo criado da interação da mídia com o grupo de artistas, sendo essa Cena um grande rio do qual o mangueBit serviu de nascente e que, por sua vez, e não raro, retro-alimenta o mangueBit.

O processo alquímico

Se uma Cena Mangue se fez a partir de práticas despreziosas, da mesma forma aconteceu com esse grupo de amigos que se divertia criando. É dessa prática despreziosa que idéias nascem e se fortalecem, formando um específico processo de criação.

É imprescindível ressaltar, no processo de criação do mangueBit, também outros aspectos. Os mangueboys diziam que, com toda essa produção – manifesto, glossário, viagens ao Sudeste, em busca de contratos para gravação e distribuição de disco –, dentre outros, havia um forte interesse: é que queriam, assim eles diziam, ganhar dinheiro e mulheres...

Não resta dúvida de que, atrás desse cinismo que banalizava descaradamente a arte que produzem, havia também a pura verdade. Queriam sim ganhar dinheiro e mulheres. Porém percebo que não era tudo: havia também algo de heróico, além desses aspectos que permeiam o imaginário dos que vislumbram ser popstars. Os mangueboys queriam salvar a cidade. Queriam salvar Recife, a Manguetown, de *morte eminente*, da *depressão crônica* que lhe tolhia a fertilidade (Zero Quatro, 1994).

O fato é que Recife é nascida de aterros de mangue. O mangue, lugar consagrado a nascimentos, é profanado e prostituído quando se torna cidade. E a cidade, depauperada e embrutecida, fora invadida pelo homem. É dessa forma que Recife apresenta sua face cruel, trazendo os males da cidade serpente Leviatã, monstro assustador do caos primitivo, desordem expressiva do imaginário da Grande Cidade.

Porém, cotidianamente possuída pela lama do mangue, lambida pelas ondas do mar, a cidade a cada dia se desfaz, para em seguida se refazer.

Essa é a serpente que morde a própria cauda. Que se morde e morre. Morre e renasce. A serpente Ouroboros. A Ouroboros é uma faceta criativa do caos. Um caos fértil, de quem brinca com o acaso. Para que a serpente Leviatã, caos da Grande Cidade, também desse lugar à fértil serpente Ouroboros, era necessária a sutil transformação que se vem configurando em guetos urbanos, em zonas da Região Metropolitana de Recife, impulsionados pelos mangueboys e manguegirls.

É quando surgem exércitos de *caranguejos com cérebro*, fardados com roupas coloridas, chapéus de palha e sucata de artigos eletrônicos. Eles aliam-se ao caos-serpente, munidos da *tecnologia do batuque* e conhecimentos da *agricultura celeste*. Declaram-se habitantes da lama fétida e fértil que é a cidade, caranguejos com intenção de ativar a fertilidade, diversidade e riqueza dessa mesma cidade serpente, *deslobotizando e recarregando suas baterias*. Eles enxergam que a lama da Manguetown é também caos criativo. E assim engendram um *circuito energético* capaz de conectar as boas vibrações da terra, das águas, do mangue. Enfiam uma antena parabólica na lama⁶ e, a partir de então, o rito de recriação principia e configura-se a transformação da cidade.

A transformação se deu por poderem ser também o que se é. Uma paradoxal transformação (PERLS, 1971). Essa é a Manguetown. Uma cidade imaginária. Feita de diversão, diversidade e brodagem. Esse é o princípio do universo mangue, transmitido por uma antena parabólica enfiada na lama. Que reaparece, recorrente.

A serpente ouroboros circunda a cidade em impulso de transformação. Mutação característica do mangue, da lama orgânica, ou da lama de prata das preparações químicas que precedem o ouro dos alquimistas. Essa é transformação específica, em que o caos é positivo, assim como são otimistas as fantasias lunares e os mitos que dela decorrem (DURAND, 1997).

Caranguejos meninos e meninas que ensaiam, porque vivem, em terra, esse céu. Meninos e meninas serpentes em ciclo perpétuo de transmutação são parte da fluidez do caos. A lua é morte, como morreu a Manguetown, porém a cidade, assim como a Deusa Lua, traz consigo a renovação. Segundo Durand (1997, p. 295), “... a catástrofe, a morte ou a mutilação lunar nunca são definitivas. A regressão não passa de um mau momento passageiro que é anulado pelo recomeço do próprio tempo...”.

No entanto o otimismo lunar nunca escamoteia o terror e a morte, “... a imortalidade sem fim não é aqui 'vida sem fim numa cidade de ouro', não é um estado de perfeição contínua petrificado numa definição imutável, mas sim uma vida continuamente em movimento, 'que é tão essencial declinar e morrer como ser no tempo'...” (DURAND, 1997, p. 295).

E se estabelece que a permanência reside na constante mudança e na repetição das fases. Roda a cidade, *roda o mundo, mundo a girar*, em *ciranda de maluco*, na música de Otto. Rodas de capoeira, de coco, de pogo destroem e reconstróem em dança conjunta, realizando essa Grande Obra.

Assim o princípio mítico é retomado no grupo como modo de criação, quando se instaura o ano novo de que trata Eliade (1993, p. 330), anunciando todas as possibilidades inerentes ao vazio do começo de um ciclo. É o Grande Ano que “... começa numa criação e termina num caos, quer dizer, numa fusão completa de todos os elementos...”.

Falamos do caos das possibilidades infinitas, por isso fértil, bem-vindo, seguido e suscitado nas criações do grupo. Encontramos essas transformações no livro das mutações dos chineses, *I-Ching*, ou na teoria cármica dos hindus, tal como é simbolizada pela dança de Chiva. Transformações como essas correspondem ao drama alquímico, em que os seguidores de Hermes aliam-se à fertilidade da natureza.

Com a intenção de libertar do caos a luz, acelerando os benefícios próprios à natureza, são vivenciadas experiências que almejam a realização da Grande Obra, ou seja, a criação da pedra filosofal.

Propósitos tão nobres são cultivados e cultuados através da arte. Os alquimistas também se divertem ouvindo música, ao mesmo tempo que trabalham considerando o acaso e a entrega à vivência, pois “... tem que (se) dançar dançando”, diz o músico Jorge Ben (1974), na introdução de uma das suas músicas que se refere à alquimia:

“Os alquimistas estão chegando
estão chegando os alquimistas
os alquimistas estão chegando os alquimistas
Estão chegando os alquimistas
Eles são discretos e silenciosos
Moram bem longe dos homens
Escolhem com carinho a hora e o tempo de seu
precioso trabalho
São pacientes, pacíficos e perseverantes
Executam segundo as regras herméticas
Desde a trituração
A fixação
A destilação e a coagulação
Trazem consigo cadinhos, vasos de vidro, boxes de
louça
Todos bem e iluminados
Evitam qualquer relação com pessoas de
temperamento sórdido”⁷.

Naquela época em que o mangueBit principiou, no começo dos anos 90, havia uma busca no Brasil pela produção musical que se identificasse com o país e também, segundo Renato L., com o cenário pop relacionado à cultura ocidental. Jorge Ben era uma das influências do grupo, por ser capaz de elaboração de música que parecia contribuir para uma solução.

Os alquimistas de que fala Jorge Ben cuidam do tempo com carinho, considerando precioso seu trabalho. Citando etapas do processo alquímico nos últimos trechos da música transcrita há pouco, o compositor faz emergir uma ciência antiga de manipulação da natureza para transformação.

“Numa alusão à obra divina da criação e ao projeto de redenção nela contido, o processo alquímico foi designado por 'Grande Obra'. Nesse processo, uma matéria inicial, misteriosa e caótica, chamada *Matéria Prima*, em que os opostos se encontram ainda inconciliáveis num conflito violento, deve ser transformada progressivamente no estado de libertação da harmonia perfeita, 'a Pedra Filosofal' redentora ou *Lápis philosophorum*: 'Primeiro, combinamos, em seguida decompomos, dissolvemos o decomposto, depuramos o dividido, juntamos o purificado e solidificamo-lo. Deste modo' o homem e a mulher transformam-se num só” (Büchein vom Steim Des Weisen, 1778 Apud Alexander Roob).

Os alquimistas do mangueBit elaboram ritmos e harmonias de expressões diversas. É nesse preparado que muitas vezes se identificam referências de manifestações tradicionais da região Nordeste.

A combinação é parte dessa harmonia, quando acontece, sem que se distinga o encadeamento, uma união íntima em que opostos são reunidos. São reproduzidos ritmos. A essa repetição é inerente a criação. Assim são dissolvidos antigos laços que relacionavam aquelas atitudes musicais às suas origens.

A melodia, então, torna-se distinta, por ser reproduzida de modo diferente de como fora no contexto em que nasceu. Porém essa melodia não deixa de elucidar esse contexto, uma vez que representa uma parte dele. Então, na inter-relação dos elementos distintos entre si, como o maracatu, o funk, o rap, o coco de roda, o soul, a salsa, dentre outros, elabora-se um novo preparado, no qual esses ritmos permanecem presentes porque tratamos de uma música resultante de mistura heterogênea. Essa mistura não se restringe a ritmos ou harmonias, porque não nasce de uma fórmula rígida, mas de uma idéia.

Esse é o significado da depuração no mangueBit. Longe de extrair uma essência que se desvincula da matéria prima, sua atitude (também música) aponta realização da possibilidade de opostos conviverem, modificarem-se mutuamente e permanecerem referências do que os originou, ao mesmo tempo que anuncia uma outra solidificação, base para outros processos.

Assim também compreendo a alquimia: um projeto contínuo de ascensão que perfaz um círculo cujo fim leva ao começo, pois o final de uma experiência alquímica é naturalmente o início de outra. Muito além de uma pré-química que anuncia a ciência moderna, a alquimia é um operação simbólica que busca a transcendência humana. O processo alquímico significa a compreensão do sagrado contido em cada parte do universo, sendo o homem uma dessas partes (ROGER, 1988). Nesse processo, homem e uno integram-se e desintegram-se continuamente, através do diálogo.

É para depurar a percepção da interação sistêmica da qual participam os elementos da vida que os alquimistas praticam a Grande Obra. Esta consiste na

união do elemento macho, o enxofre, e do elemento fêmea, o mercúrio, segundo Roger (1988). Para os alquimistas, todas as oposições ordenam-se em função da oposição fundamental macho-fêmea, sendo a libertação do ouro contido em matéria processada por um casal alquímico.

O tempo é ouro, como também o é o espaço inerente a este. E devem ser cultivados para melhoria de qualidade de vida do iniciado, e não desperdiçados⁹ com projetos de domínio da natureza. O alquimista se alia à natureza buscando concebê-la através de suas experiências, ao passo que se reconhece por ela fundamentado. Assim, a alegria e a esperança fazem parte do processo de sublevação, sendo a música também, como já foi dito, compositora da Obra que realizam. Segundo Roger (1988), a alquimia não pode prescindir de emoção musical: esta se realiza no movimento da consciência, em harmonia com o ritmo universal. Diz esse autor: “É justamente a essa arte musical que o Filho da Ciência [alquimista] deve se dedicar ao longo de todo o seu trabalho, desde a primeira obra, onde ele harmoniza sua matéria grave ao som agudo da Palavra que desce das alturas do céu para animá-la, até a 'gama cromática' da terceira obra, ou 'semana das semanas'...” (Bernard Roger, 1988, p. 287).

Através da alquimia, realiza-se, em menor proporção, o drama da recriação, partindo do drama do indivíduo, da humanidade, do mundo. Trata-se principalmente do germe da unidade, que está oculto no caos, sendo essa unidade correspondente à unidade divina (ROGER, 1988).

Focalizando outro aspecto da Grande Obra, Bachelard (1994, p. 254) expressa as relações de mundos, compreensões de reinos da natureza, dentre outras, proporcionadas por esse processo. “... O pensamento alquímico nos provoca a reversibilidade das metáforas. O vinho branco é ouro potável. O vinho tinto é sangue. Não se trata mais de imagens, trata-se de experiências cósmicas. Quando um alquimista busca a quintessência do mineral, ele escuta o ensinamento da natureza que nos deu, com o vinho, a quintessência do mundo vegetal...”.

Desse modo circular, são formuladas as experiências, pois, para os alquimistas, é exatamente destruindo e reconstruindo ligações que os ensinamentos da natureza se realizam. Pois é através da destruição promovida no encontro do mercúrio (feminino) com o enxofre (masculino) que os alquimistas processam a criação do ouro. O fogo participa, auxiliando nesse processo de acelerar a natureza enquanto metáfora solidária da transmutação (BACHELARD, 1994).

União, transcendência, transformação. Em uma cidade do Nordeste, jovens homens e mulheres bebem, contemplam o fogo imaginário que os agrega em um centro de metafórico. Inquietação e devaneio unem-se livremente, auxiliados pela música, a fraternidade e os versados entorpecentes.

Bebem do *líquido criador*, para usar expressão de Bachelard (1994, p. 253). Se o mercúrio é o líquido fundamental do mundo mineral, o sangue representa o mundo animal, o vinho significa o líquido fundamental do mundo vegetal (Bachelard, 1994). Expressando a transcendência inerente a essas águas, e sobretudo exaltando o vinho e a videira, o autor afirma ser esta última um ímã que “... *atrai o ouro do sol, seduz o ouro astral para núpcias alquímicas...*”.

E, diante dessas propriedades, o autor nos pergunta, referindo-se à videira: “... *não ensinará ela ao alquimista a arte de fazer do vinho o ímã para o ouro da terra?*”.

É desse modo que os entorpecentes no mangueBit são atrelados ao conhecer de outros mundos. Na diversão, configurava-se a comunhão de particular e universal; também através do vinho individualizado, que se transfigura em vinho cósmico, de que fala Bachelard (1990, p. 253).

Ao mesmo tempo, pessoas de lugares distintos se aproximam, promovendo o nascimento da diversidade. Na diversão que vive o mangueBit a diversidade se traduz pelos espaços geográficos onde esses grupos se originavam. A diversidade traduz-se também pelas influências musicais distintas que são compartilhadas, pelo diálogo de várias profissões e classes sociais.

E a consideração respeitosa da diversidade facilita o religar. Brodagem. Falo de uma ética complexa que se faz em abraços afetuosos, de diferentes que trocam entre si piadas e que dançam em festas que também lhes pertencem, no centro de uma cidade por esses meninos e meninas-caranguejo reconstruída.

Dessa forma, a diversão mobiliza transformação. Através da brincadeira entre diferentes, o mangueBit realiza uma Grande Obra, que se traduz pelo instaurar de visões distintas e diversificadas da realidade da cidade do Recife. A Manguetown hoje também se faz das festas que resultaram na inversão dos sentidos, promovida pela ironia, pela alegria, pelo acaso.

NOTAS

¹ Hilton Lacerda, cineasta que formava, junto com Helder, a dupla Dolores & Morales.

² Chama-se no Recife “patuá de maconha”, relacionando-se à erva alucinógena. Um patuá significa um pacote ou porção suficiente, apesar de imprecisa, de maconha. É interessante observar que a palavra *patuá* é também utilizada pelos adeptos de religiões afro-brasileiras, para designar pequeno conjunto de objetos abençoado, que serve para proteção do fiel.

³ <http://www.recife.pe.gov.br/mangueBit>

⁴ Variação de fanzine, revista de fãs. O e-zine seria um fanzine eletrônico.

⁵ Falso.

⁶ Esse parágrafo se constitui da reordenação do que Zero Quatro escreve no primeiro manifesto mangue, 1994.

⁷ Jorge Ben. “Os alquimistas estão chegando os alquimistas”. ATábua de Esmeralda. Philips/Polygram.

⁸ “Eu marquei um encontro com Deus/ Quando ele vinha vindo, eu já ia até voltando/ Disse que andava ocupado/ Tinha umas contas a pagar/ Mas no final das contas, Deus ficou me devendo/ Eu lhe disse: meu tempo vale ouro/ Nem mesmo com o senhor eu posso perder tempo/ Tempo/ Tempo...” (Fred Zero Quatro. “Uma questão de prioridade” em Stela Campos. Céu de Brigadeiro, 1999, disco independente).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria da Conceição. *Complexidade e ética como estética de vida*. [S.l.:s.n.] 1988. (mimeo)

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos).

CUNHA, Adriana. *Manguezais*. Recife: [s. n.] 1998. mimeo. (Espaço Ciência).

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

JUNG, C. G. *Psicologia e alquimia*. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

MORIN, Edgar. *O enigma do homem*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. (Biblioteca de Ciências Sociais).

PERLS, F. S. *Gestalt-terapia explicada*. São Paulo: Summus, 1971.

ROGER, B. *Descobrimos a alquimia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

DISCOGRAFIA CITADA

BEN, Jorge. *A tábua de esmeralda*. São Paulo: Polygram do Brasil, 1998. 1 disco laser. Gravação de som.

CAMPOS, Stela. *Céu de brigadeiro*. Recife: [s.n., 19-] 1 disco laser. Gravação de som.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Afroiberdélia*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996. 1 disco laser. Gravação de som.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da lama aos caos*. Rio de Janeiro: Sony Music, [19-] 1 disco laser. Gravação de som.

OTTO. *Samba pra burro*. [S.l.]: Trama Promoções Artísticas, [19-] 1 disco laser. Gravação de som.

MABUSE, H. D. *Glossário*. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/mangbit/gloss1.htm>>. Acesso em 18 dez 1999.

IMAGEM FOTOGRÁFICA E MEMÓRIA SOCIAL: O Templo de Angola Xangô Catulho Onicá no Zambe através de um acervo particular de fotografias

Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia

Doutorando em Antropologia - UFRGS. Mestre em Sociologia (UFPB).

Pesquisador do Grupo Interdisciplinar de Estudo e Pesquisa em Imagem (UFPB) e nos Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) e Núcleo de Estudos da Religião (NER – UFRGS).

Resumo

A pesquisa tem como objetivo discutir a possibilidade de reconstrução da memória social de um terreiro de candomblé via fotografias, vistas como forma de fixação material de elementos subjetivos. Registros de eventos e momentos significativos vividos pela mãe-de-santo, principal informante, são os elementos dessa reconstrução simbólica dispostos à mão do pesquisador por meio das remontagens elaboradas a partir da coleção fotográfica, como uma rede imaginária a dar forma e conteúdo a configurações do presente e a idéias projetivas. A constituição dos álbuns particulares da mãe-de-santo é analisada como a tentativa de cristalização de acontecimentos passados que servem como sustentáculos para a memória social do terreiro. Dessa maneira, os sentidos norteadores do registro e conservação dos instantes são discutidos por intermédio dos sentimentos revelados na contemplação das fotografias colecionadas. Dessa maneira, acredito que os jogos de memória possibilitem compreender os fatores sociais determinantes do processo de formação da religiosa e a maneira como é reelaborada simbolicamente a realidade social segundo a experiência da mãe-de-santo. Essa compreensão analítica se torna possível, assim, através dos sentimentos suscitados e da atribuição de significados por ela revelados na apropriação simbólica dos elementos imagéticos constitutivos da sua coleção fotográfica. Por fim, com o processo de reconstrução da memória social e pessoal da mãe-de-santo através de referentes fotográficos, espero conseguir interpretar um processo de formação de identidade como forma de compreender a lógica dos cultos afro-brasileiros.

Palavras-chave: Fotografia; Memória; Religião afro-brasileira

Abstract

The research on which this paper is based seeks to analyze the possibility of reconstructing the social memory of a *candomblé* ground using photographs, seen here as a form of material fixation of subjective elements. Photographs of events and significant moments in the life of the *mãe-de-santo*, our main informant, are the elements in this symbolic reconstruction placed at the researcher's hands. The remounting of this collection of photographs formed an

imaginary web that gave form and content to present configuration and projective ideas. The constitution of the *mãe-de-santo's* personal photo album is analyzed as an attempt to fix past events that serve as support to the ground's social memory. The guiding element that took to the photograph to be included and kept in the album is discussed by analyzing the sentiments revealed by the *mãe-de-santo* in the contemplation of the collected photos. In this way, I believe that these memory games make it possible to understand the social factors which are determining in the religious formation of the *mãe-de-santo* as well as the way that the social reality is symbolically reelaborated. This understanding is thus possible by analyzing the sentiments brought about by the *mãe-de-santo* and the attributed meanings revealed by her in the symbolic appropriation of images which constitute her photo album. Finally, reconstructing the *mãe-de-santo's* personal as well as the social memory of the ground, I hope to interpret a process of identity formation as a way of understanding the logic of Afro-Brazilian cults.

Key words: Photography; Memory; Afro-Brazilian Religion.

O meu propósito neste texto é discutir o papel da imagem fotográfica como base de sustentação para a memória de grupos sociais. Como objeto de análise, escolhi o Templo de Angola Xangô Catulho Onicá no Zambe, terreiro de candomblé liderado pela mãe-de-santo Maria Helena. Maria Helena é detentora de um acervo fotográfico que registra a sua história religiosa, bem como a da sua casa de culto, desde os seus primeiros momentos no mundo do santo até os dias atuais.

Aqui serão apresentadas algumas impressões da convivência e dos diálogos em campo, após as análises temáticas das fotografias e as discussões teóricas propostas a partir desse encontro. Assim, momentos de iniciação bem como as festas ou, mais especificamente, os instantes de possessão e as poses da líder do terreiro ao lado de filhos-de-santo e clientes são os elementos recorrentes revelados na leitura das imagens analisados neste texto.

Na minha abordagem, os álbuns permitem a análise da memória do grupo. A criação do acervo de imagens é, portanto, o fator que possibilita falar de um tempo que identifica e diferencia o terreiro diante dos demais grupos religiosos. O conteúdo subjetivo que configura o tempo próprio do terreiro tem nos álbuns seu suporte material, ou seja, nas fotografias estão eternizados os acontecimentos que dão substância à história do grupo.

A história desse grupo pode ser contada, recriada, inventada, através da relação fotografias-agentes religiosos. O tempo do terreiro tem início no momento em que há a transformação dos indivíduos constituintes do grupo – filhos-de-santo, clientes, entidades, parentes e vizinhos –, seres vivos, agentes concretos, na categoria de indivíduos fotografados, imagéticos, mortos, capturados pela máquina fotográfica e conservados nos álbuns da mãe-de-santo.

Espero demonstrar que os álbuns não só confirmam e referenciam o presente e orientam o grupo a um futuro, estabilizando, na medida do possível, o tempo social do terreiro (HALBWACHS, 1990), mas estão como substrato material na construção de uma memória a partir de um eixo racional (BACHELARD, 1994), no processo de lembrar e esquecer (BENJAMIN, 1994a; KOURY, 1999), conforme os anseios e desejos constituintes do imaginário do terreiro e de sua mãe-de-santo.

Entrada em campo

Desde o início da pesquisa, ficou acertado entre nós – eu e a principal informante – que, havendo um evento que despertasse o interesse da mãe-de-santo pelo registro, mesmo que não fosse em princípio, de patente valor como dado para a pesquisa, eu seria chamado como uma espécie de fotógrafo oficial, para documentar os momentos indicados por ela, que seriam incluídos, ou não, posteriormente, no seu arquivo pessoal. Essa relação parecia estimulante para o processo da pesquisa por possibilitar o registro do espaço geográfico, seja sagrado ou profano, e da comunidade, em instantes que me serviriam para uma análise posterior (COOLIER JUNIOR, 1978), além do acesso a eventos abertos a pouquíssimas pessoas do terreiro.

Nesse momento, o interesse era descrever imageticamente o meu campo, fazer uma “*fotoetnografia*” – como conceitua Achutti, “a ênfase no uso da fotografia como uma narrativa imagética capaz de preservar o dado e convergir para o leitor uma informação cultural a respeito do grupo estudado, (...) pensar e trabalhar o potencial narrativo-descritivo da fotografia” (1997, p.14).

Ao aprofundar a literatura sobre o uso da fotografia na pesquisa em ciências sociais, pude perceber, após a leitura de alguns pesquisadores da imagem, e da sociedade através da imagem, ser a fotoetnografia importante para a análise antropológica, mas ela apenas me proporcionaria uma “*descrição rasa*” (GEERTZ, 1989) do objeto estudado. Isso, pensando-se a pesquisa como produção de uma série de fotografias que, juntamente com outros tantos dados, me possibilitariam uma visão apenas limitada “ao ser externo e à ambiência dos

sujeitos”, sem uma entrada maior no universo simbólico dos registrados (KOSLOFF apud GODOLPHIM, 1995, p.128). Creio que assim poderia haver um comprometimento do relato etnográfico. Para Godolphim,

“no momento em que os etnógrafos passam a investigar a invisibilidade do pensamento e das representações coletivas que perpassam e dão sentido à vida social, menos expressão visual seus problemas de pesquisa vão ter. Quanto mais os antropólogos trabalham sobre a fala, sobre as narrativas, em busca dos significados, mais difícil se apresenta transformar essas falas e as categorias que se articulam em imagens” (1995, p.127).

O historiador Kossoy também alerta para a diferença entre a “*realidade exterior*”, a segunda realidade, o visível, o identificável, enfim o materialmente fixado nas fotografias, e a primeira realidade, a “*realidade interior*”, ou invisível. Para Kossoy, então,

“a vida das situações e dos homens retratados, desaparecidos, a história do tema e da gênese da imagem no espaço e no tempo (...) o contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daqueles personagens que vemos representados, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, enfim, a vida do modelo referente – sua realidade interior – é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmara. Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, nem tampouco digitalizada pelo scanner. Apenas imaginadas” (KOSSOY, 2001, p.42-43).

Moreira Leite também ressalta a ambigüidade e a fluidez da imagem. Ao tratar do aspecto reconstrutor, e não restituidor, da mensagem imagética sobre a realidade, ela lembra que: “longe de ser um objeto neutro, a fotografia acolhe significados muito diferentes, que interferem na codificação e nas possíveis decodificações da mensagem transmitida” (MOREIRALEITE, 1998, p.40).

Duas dificuldades se impunham, dessa forma, à minha pesquisa. Uma, a impossibilidade de capturar imageticamente os elementos subjetivos referentes à comunidade ou, ainda, de “*ler*” com maior profundidade o conteúdo das fotografias, por não compartilhar os mesmos códigos sociais dos praticantes da religião. Destaco também a incapacidade de transmitir objetivamente, através das imagens, as conclusões a que chegaria no decorrer da pesquisa, um elemento necessário ao texto antropológico.

De tal forma, pensei poder utilizar-me da capacidade fotográfica de “reproduzir e sugerir sentimentos, crenças e valores” (MOREIRA LEITE, 1998, p.44), mudando o foco da minha pesquisa das representações materiais do grupo e do espaço estudados aos sentidos que norteiam as suas relações sociais desvendados nas fotografias. Não mais com a preocupação de construir um discurso imagético que me possibilitasse entender e revelar a outrem a religiosidade analisada, mas tendo a fotografia como um “elemento de interação na devolução do material fotográfico, estimulando a relação com o grupo estudado e abrindo um campo de diálogo, de expressão da memória e das reflexões dos informantes sobre as imagens devolvidas” (GODOLPHIM, 1995, p.130).

Assim, mais que uma descrição com imagens, os momentos registrados por mim serviram para melhorar a interação com a comunidade, como um elo que possibilitava a investigação do imaginário da mãe-de-santo e do terreiro e das

relações simbólicas entre eles, a fotografia e a sociedade. Inserir-me no terreiro não era, no entanto, meramente registrar e devolver as imagens. Para me tornar “da casa”, ou, como a informante insistia em dizer, “*me sentir em casa*”, era necessário respeitar as normas vigentes. “*Ser da casa*” não significou em momento algum assemelhar-me no vestuário, nas atitudes ou no gestual a um filho-de-santo, ogã, ou qualquer outro agente do terreiro. Minha atividade era cada vez mais definida, meu espaço progressivamente delimitado e o respeito e abertura ao meu olhar etnográfico a cada hora maior.

A configuração do meu espaço no terreiro não dissipava a distância entre as nossas classes sociais, a nossa formação e, principalmente, o interesse que nos levava a conviver em um lugar demarcado e durante um período definido. Como afirma DaMatta, ao falar das relações baseadas em dom e contradom, “o favor estabelece um meio de relacionar pessoas sem extinguir ou ameaçar sua descontinuidade social, mas, ao contrário, reforçando-a” (1997, p.105).

Lembro ainda DaMatta (1997), ao referir-se às metáforas ligadas à casa. Era fundamental para mim não apenas poder entrar no terreiro, mas, acima de tudo, fazer parte do cotidiano do grupo, permanecer sendo bem recebido em sua casa, tornando-me, momentaneamente, integrante da relação que a conforma. Nas palavras desse autor,

“ser posto para fora de casa significa algo violento, pois, se estamos expulsos de nossas casas, estamos privados de um tipo de familiaridade e hospitalidade perpétuas que tipificam aquilo que chamamos de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘consideração’. Do mesmo modo, ‘estar em casa’, ou sentir-se em casa, fala de situações onde as relações são harmoniosas e as disputas devem ser evitadas” (DAMATTA, 1997, p.54).

Tal fato me deixava à vontade na exploração dos significados dos ritos, normas e configurações, ao mesmo tempo que aumentava a minha responsabilidade e o compromisso com o grupo. Colocar-me como um ouvinte atento, um visitante curioso, demonstrava o respeito e o interesse pelas histórias sempre relatadas com prazer pela mãe-de-santo, por algumas de suas filhas ou pelas entidades.

As minhas incessantes perguntas contrastavam com a falta de interesse por parte de alguns filhos-de-santo pelas “*coisas do santo*”, o que me fazia sentir algumas vezes como um “*filho adotado*”, tal o interesse que demonstrava Maria Helena em me falar sobre a sua história e a do terreiro. Essas conversas lembram a maneira como Benjamin entende a narração, ou, mais precisamente, a “*matéria-prima*” (1994a, p.221) da construção narrativa, a experiência em seu sentido pleno. Como afirma Gagnebin,

“essa experiência está ligada a uma tradição viva e coletiva, característica das comunidades em que os indivíduos não estão separados pela divisão capitalista do trabalho, mas onde sua organização coletiva reforça a vinculação consciente a um passado comum, permanentemente vivo nos relatos dos narradores” (1999, p.58-59).

A concepção benjaminiana da narração atribui à memória – em sociedades pré-capitalistas – um caráter coletivo, pois é destinada à “*comunidade de ouvintes*” (1994a, p.205), baseada na forma como a reminiscência age, onde ela “funda a cadeia da tradição, que transmite acontecimentos de geração em geração. (...) Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (BENJAMIM, 1994a, p.211).

Ou seja, para Benjamin, (1994a, p.201) “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.

Um elemento, no entanto, que não pode escapar à reflexão sobre o processo de revelação dos sentidos e normas que norteiam a configuração do grupo é o seu exato oposto, ou seja, a manutenção de conteúdos subjetivos configuradores da identidade individual e social que seriam mantidos em segredo. Para tanto, me baseio no que diz Simmel – e nos comentários de Maldonado sobre a obra daquele – em relação ao papel do segredo na vida em sociedade. Sobre a sociologia do segredo, fala Maldonado (1999, p.219):

“sociologicamente, mais do que um conteúdo, um objeto unicamente de ocultação que uma vez revelado se esvaziasse e perdesse o sentido, o segredo é toda uma dinâmica comunicativa, feita de retóricas, de silêncios, de transparência, de opacidade e também de certas formas de revelação, estando entre seus possíveis mecanismos, a mentira e a malversação. Não significando apenas ocultação, exclusão, distanciamento ou iniciação, o segredo implica também em atitudes como a habituação ao silêncio, a cooperação, a confiança, elementos sem os quais ficaria difícil viabilizar as relações sociais.”

De tal forma, entendo que, no grupo analisado, existe a ambivalência da “*comunicação artesanal*” (BENJAMIN, 1994a, p.205). Nesse tipo de comunicação, o relato tem a marca do narrador tanto pelo conteúdo que é utilizado na construção, como pela maneira como é construído, no ritmo cadenciado de lembranças e esquecimentos. Assim, mais do que um elemento negativo por si, o segredo, ou melhor, a arte de manter algo secreto, na intencionalidade da construção narrativa, surge, na perspectiva simmeliana, como fator de sociabilidade e de preservação da individualidade. Para Simmel (1999, p.221), “o segredo assim oferece, digamos, a possibilidade de um segundo mundo junto com o mundo manifesto, sendo este decisivamente influenciado por aquele”.

Se penso, então, que existe o interesse da mãe-de-santo ou de outros informantes na divulgação dos valores e regras que constituem o terreiro assim como o encontrei na pesquisa, não me pode escapar o papel do velado nos sentidos que norteiam esse processo de comunicação e, por que não, de sociabilidade, que se estabelece entre pesquisador e pesquisados. Como mais uma vez afirma Simmel (1999, p.223), “do contraponto entre esses dois interesses, o da ocultação e o da revelação, surgem nuances e tonalidades de interação humana que o permeiam em sua inteireza”.

A fotografia, ou, em relação à minha pesquisa, o conjunto de fotografias que constitui o arquivo da mãe-de-santo, tem o seu poder de evocação da memória e informação quando se estimula a composição desse passado de maneira que se revelem os invisíveis presentes. Busquei, então, construir, a partir da minha leitura do acervo fotográfico da mãe-de-santo, a base para os diálogos nos quais procurei elucidar os elementos sociais presentes na configuração da memória da informante. As fotografias são lidas como substrato físico das lembranças da religiosa, suporte das construções discursivas analisadas.

Tal como na construção do tempo cinematográfico em que se desenrola a narrativa fílmica, o processo que procurei estabelecer nos diálogos é o de decupagem da memória da mãe-de-santo. Lembro aqui Koury (1999, p.122) quando diz que

“A decupagem é um processo de retomada do passado no presente como forma de compreensão de

um objeto que se sobrepôs ao habitualmente referenciado caminhar de uma existência. É uma forma de dar inteligibilidade a esse sobreposto, através de uma construção narrativa sobre um emaranhado de pequenos presentes fragmentados que enredaram, até aquele momento, uma vida pessoal.”

O conteúdo analisado por mim, então, são as narrativas da detentora do acervo, principal informante da pesquisa, e dos filhos-de-santo e clientes, partes constituintes fundamentais do universo estudado. Narrativas entendidas no sentido dado por Benjamin (1994a, p.205), para quem “ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele. Assim imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.

Como forma de captar tais narrativas, considere de maior eficácia o estabelecimento de diálogos, conversas temáticas, guiadas por tópicos suscitados na minha leitura do acervo fotográfico. Pelo contato prévio com a informante, já imaginava ser de pouco valor para a pesquisa a formatação de um questionário ou de uma entrevista, no sentido literal da palavra. As conversas com Maria Helena versavam sobre os álbuns, com a mãe-de-santo, tendo-os sempre à mão, como uma maneira de estimular as suas recordações e poder verificar as relações que construía entre os elementos fotográficos individuais, algumas de suas seqüências ou ainda conjuntos maiores constituintes do arquivo.

Assim é que tais fotografias se aproximam da afirmação de Moreira Leite sobre as fotos particulares de família, já que a autora, seguindo as contribuições de Benjamin (1994 b), vê, nos sentimentos aprisionados e a cada contemplação revividos, o valor atribuído a tais imagens. Sentimentos individuais, mas que têm sua base na comunidade a que pertence o detentor das fotografias. Nas palavras de Moreira Leite, então, tais fotos

“estão fundamentalmente ligadas aos ritos de passagem – aqueles que marcam uma mudança de situação ou troca de categoria social. São tiradas em aniversários, batizados, fim de ano, casamento e enterros. Os retratos passaram rapidamente a fazer parte desses rituais mais amplos, que marcam a passagem de criança a adulto, de solteiro a casado, de vivo a morto. São registros de momentos sacralizados pela alteração do tempo normal e repetitivo. Marcam um intervalo de indefinição social, da transição em que se atravessam fronteiras e limiares, o que lhes confere um caráter ambíguo e uma aura sagrada” (MOREIRALEITE, 1993, p.159).

Assim, entendo que as fotografias desses álbuns de Maria Helena representam a origem da história religiosa dessa mulher, história que, no entanto, não pode ser vista como algo essencialmente individual, mas em intensa – e tensa – relação com o grupo que coordena. Ali está como tudo começou. A origem do mundo do sujeito a que se reportava Eliade (1998), o mundo de conhecimentos e vivências. Portanto os álbuns fotográficos são os marcos iniciais do mundo construído, desfeito e reconstruído diversas vezes pela informante.

Esboço de análise da relação *fotografia e memória*

O próximo passo na análise dos álbuns da mãe-de-santo foi centrado nos registros das festas realizadas no terreiro. Mais especificamente, o que pretendo discutir são as fotografias em que são evidenciados não os agentes encarnados do grupo, mas as entidades incorporadas pelos médiuns.

Os momentos de possessão são tema recorrente em todos os álbuns disponibilizados pela mãe-de-santo. Procurei investigar principalmente a partir das imagens que transmitiam a idéia de ter na possessão o único motivo do registro e conservação. Fotografias que, quando apontadas pela mãe-de-santo ou outros informantes, suscitavam afirmações sobre as características evidenciadas da entidade incorporada naquele instante.

Sobre o papel da possessão para os praticantes dos cultos afro-brasileiros, procuro seguir as reflexões de Pordeus Junior (2000) ao analisar as representações desses momentos em terreiros de Fortaleza. Segundo as conclusões do seu estudo, são instantes em que se dá mais intensamente a interação entre o sobrenatural e o mundo dos vivos, na integração de indivíduo e entidade por meio da possessão. Nas palavras do autor,

“podemos compreender a possessão como uma linguagem que traduziria uma inquietação social, recusando os limites do presente e as condições reais do futuro. A possessão marcaria o fim de um período social e se encarregaria de um duplo significado: o desequilíbrio de uma cultura e a aceleração de sua transformação por intermédio do imaginário coletivo” (PORDEUS JUNIOR, 2000, p.140).

Ele atribui ainda à possessão o papel de identificação dos indivíduos ao grupo e a consolidação daqueles neste, o que é, para o autor,

“a segunda função característica das religiões de possessão: a integração. O indivíduo que recebe em seu corpo o espírito de um ancestral, mitológico, ou de um deus, integrará em si a tradição de seu clã, de seu povo, de sua cultura e todos que o cercam sabem que ele vai então manifestar o desejo de um ancestral ou de um deus deles conhecido. (...) Quando um indivíduo assume uma 'personagem', uma 'máscara', ele se identifica, no quadro dos rituais específicos, com essa 'personagem', com essa 'máscara', por sua vez, legitimada por seu grupo. Ele não é possuído por qualquer espírito, mas pelos reconhecidos pelo grupo praticante da religião. Assim, a possessão vai criar um ser ao qual o indivíduo se integra” (PORDEUS JUNIOR, 2000, p.140).

A possessão, então, romperia o processo normal do tempo. Ela insere no mundo do fiel a possibilidade de sair do desenrolar homogêneo do tempo profano e dá-lhe a oportunidade de quebrar as normas coercitivas impostas pela sociedade. O encontro imediato com o sagrado transpõe o indivíduo da insatisfação e tolhimento do mundo cotidiano para as possibilidades imaginárias construídas e representadas por discursos mitológicos. Além disso, em um grupo que busca construir raízes, um terreiro com sua tradição em constante construção (MOTTA, 1999), esses momentos estabelecem vínculos, seja entre os indivíduos e a comunidade a que pertence, seja entre o mundo sagrado das entidades desencarnadas e o profano dos agentes vivos.

Os momentos de incorporação ganham toda a sua força ritual quando realizados durante as festas do terreiro. As festas são momentos públicos nos quais se reúnem não só as pessoas oficialmente ligadas ao grupo – a mãe-de-santo, a mãe-pequena, os filhos-de-santo e os ogãs – mas ainda as pessoas indiretamente responsáveis pelo andamento do terreiro, como clientes, vizinhos e uma platéia repleta de possíveis futuros membros.

Esse é o momento mais popular e alegre das religiões afro-brasileiras, quando as entidades vêm para dançar – no caso dos orixás do candomblé –, além

de beber, fumar e dar conselhos –, quando se trata das entidades da jurema e da umbanda. No caso do terreiro analisado, por ser um terreiro que considero como seguidor de uma espécie de candomblé umbandizado, entendo esses acontecimentos festivos da mesma forma como expõe Pordeus Jr.: Neles,

“as giras podem ser consideradas como espetáculos rituais em que se comemoram os mitos umbandistas. As giras são, então, um conjunto ritual no qual encontramos os ritos elementares – purificações, preces, tabus; e ao mesmo tempo, um tipo particular de rito; a atualização dos mitos (...) ritos comemorativos que inserem no tempo histórico (no diacronismo) os modelos mitológicos que se situam fora do tempo (na sincronia) em uma sorte de eternidade que é a do mundo sagrado dos ancestrais, ou do eterno recomeço” (PORDEUS JUNIOR, 2000, p.104-105).

O tempo secular é, então, invadido pelo tempo sagrado das entidades que dominam as suas matérias. Como ritos de controle do tempo, tais rupturas dão sentido e expressão ao processo temporal do grupo. Permitem que o tempo seja medido, como afirma Leach: “falamos na medida do tempo, como se o tempo fosse uma coisa concreta à espera de ser medida; mas de fato nós criamos o tempo através da criação de intervalos na vida social. Até que tivéssemos feito isto, não havia tempo para ser medido” (LEACH, 2001, p.206).

Da mesma forma, ao integrar os espaços sagrados e profanos, o tempo provê o grupo de um modelo de comportamento, ou melhor, de um conjunto de modelos comportamentais sintetizados nas figuras míticas conformadas e remodeladas no seu contato com os indivíduos de que formam a “*corrente espiritual*”. Porém, mais que regras de conduta, as possessões têm sua importância no sentido de gerar e reforçar individualidades no sistema cultural elaborado dentro do terreiro.

As imagens fotográficas, que trazem em seu conteúdo a eternização desses momentos de interação indivíduos-entidades, os deixam à prova do desgaste da ação do tempo na memória dos componentes do grupo. Convergem na direção de estabilizar o tempo do grupo, fortalecendo a unidade do terreiro na complementaridade das suas partes constituintes.

Isso se observa, por exemplo, na fotografia que retrata a entidade Maria Regina, incorporada em Maria Helena, ao lado da sogra desta. Sem maiores informações, à primeira vista, o detalhe do pé erguido com um curativo foi estopim de uma longa narrativa. Segundo o relato da mãe-de-santo, Maria Regina havia pedido, em uma das suas incorporações, duas cabras e oito bichos de pena (galináceos, incluindo machos e fêmeas) para serem sacrificados para ela na sua festa. Maria Helena achou que era exagero da entidade, como afirmou: “*ela estava sendo gulosa*”. Recebeu apoio do seu pai-de-santo, que sugeriu a compra de uma cabra e quatro bichos de pena.

Maria Regina, ao incorporar, no dia da preparação dos alimentos e despachos para a festa, disse estar insatisfeita, pois havia – segundo contou a informante, lembrando as palavras usadas pela entidade – “*pouco sangue para ela ali, mas que não tinha importância não, porque ela ia tirar sangue de Maria Helena mesmo*”. Pegou, então, uma taça de cristal que havia no local, quebrou-a no batente e cortou o pé da médium, na altura do nervo situado logo abaixo do tornozelo.

Com os dedos, puxou a ponta do nervo, que ficou exposta, colocou num copo de cerveja e engoliu. O pé, ela deixou sangrar sobre uma vasilha de barro. Foi então que a mãe de Maria Helena *firmou*, isto é, acendeu uma vela e invocou a

entidade Diana, que obrigou o afastamento de Maria Regina e arriou para cuidar do pé da ialorixá, colocando pomba e estacando o sangue.

No toque que houve no dia seguinte, todos estavam com receio da participação de Maria Helena, que ficou sentada em um banco até que Maria Regina incorporou na médium e “*dançou toda a noite sem que caísse um pingo de sangue do pé da matéria*”. Após a sua saída, segundo a mãe-de-santo, é que o ferimento veio a sangrar, e muito. Maria Helena foi avisada ainda de que não fosse se tratar no “*homem de branco*” – forma como as entidades chamam os médicos –, porque isso iria causar-lhe a perda do pé como punição.

Hoje em dia, tanto a cicatriz como a fotografia são expostas não com um aparente sentimento de vergonha, raiva ou mágoa, mas como uma amostra do que foi necessário no processo de educação de Maria Helena nas leis do santo. Ela diz não considerar “*um exagero*” da entidade ter feito isso “*da sua matéria*”; ela sim, na sua concepção, é que errou, por burrice e inocência, desobedecendo às suas entidades, e por não ter reconhecido que “*o santo está acima de tudo*”. Tal tipo de recordação – ela também afirma –, se não surge espontaneamente nos filhos do terreiro, é forçada por ela própria. Fotografias como essa são a base para narrativas acerca dos desafios e obstáculos enfrentados pelos que precisam se dedicar à religião e, principalmente, por quem tem de liderar as atividades do terreiro.

A fotografia faz parte de um dos dois álbuns inteiramente centrados na figura da ex-pomba-gira da casa, Maria Regina, hoje uma mestra. Compreendem um conjunto de oitenta fotografias, que segue a ordem da evolução da entidade, desde os primeiros momentos de trabalho, como uma pomba-gira pouco evoluída, da “*esquerda*”, até instantes mais recentes, em que já realizava mais trabalhos na “*direita*” que para o mal.

Ainda que não sejam as únicas fotos da ex-pomba-gira, já que existem registros recentes seus realizados por mim, sob a direção da mãe-de-santo, esses dois álbuns são de significativa importância, por mostrarem uma tentativa de contar a história da entidade em seu trabalho com a médium, ao mesmo tempo, contudo, que demonstram o desenvolvimento da ialorixá no santo em relação com a sua corrente espiritual.

Tais imagens reforçam os discursos míticos que preconizam os códigos vigentes na comunidade por referenciarem a relação entre o mundo dos homens e o mundo dos encantados que os dominam e os protegem. Da maneira como afirma Pordeus Junior (2000, p.116-117),

“os umbandistas ao ritualizarem os pretos-velhos, caboclos e exus não estão fazendo outra coisa senão o trabalho de lembranças, anamnisis, de rememoração, que permite, no nível das representações, remontar, imaginariamente, às cadeias das encarnações sucessivas, fazendo escolha de um gênero de vida que transformou o ser na sua totalidade.”

Sendo assim, novos tempos são inseridos no cosmos do grupo. Se as possessões permitem aos religiosos quebrar a linearidade do tempo cotidiano, remontando aos tempos míticos dos ancestrais, as fotografias permitem ainda a configuração de novas relações temporais, também através da rememoração, mas via os duplos imagéticos, com as construções narrativas que os envolvem. Tempos múltiplos em comunhão na constituição do tempo próprio do terreiro, conjunção que vai se harmonizar em um ritmo estabelecido pelo grupo e que promove a duração da memória social.

Conclusão

Este primeiro esboço de leitura das fotografias é fundamental para a investigação dos juízos e valores da informante principal e dos seus filhos-de-santo, entidades e clientes. O meu olhar preliminar sobre o conjunto de imagens fotográficas da mãe-de-santo me possibilitou traçar eixos temáticos durante os nossos diálogos, com uma intimidade maior, ainda que limitada, à construção dos discursos imagéticos dos álbuns.

A partir das conversas com a mãe-de-santo e suas entidades e das entrevistas com os filhos-de-santo e clientes, pude vislumbrar, de uma forma mais clara, os sentidos que atribui a líder religiosa ao conjunto fotográfico e o papel desta na estrutura e na dinâmica do terreiro. O álbum surge então como uma tentativa de preservar da ação do tempo instantes que alimentam a memória dos componentes do grupo. As fotografias provêem ao terreiro uma localização social, referenciando suas práticas e identificando-o como um grupo específico diante dos demais agrupamentos sociais.

Os álbuns são a base material que serve de marco às recordações da mãe-de-santo e às interpretações que faz com o olhar presente e com os códigos sociais que compartilha com os integrantes da sua casa. É com a perspectiva do olhar de hoje que mira o passado, em diálogo com o grupo que lidera e a sociedade mais ampla, que recompõe a sua memória, conformando e moldando novamente – e sempre que necessário – o seu conjunto de imagens fotográficas.

Com os álbuns e através deles, discursos míticos são referenciados, servindo, assim, de substrato imagético para as estratégias de manutenção da liderança do grupo por parte de Maria Helena, da mesma maneira como utiliza a sua biografia encarnada em fotos, e o real que dela emana, para nortear a sua prática cotidiana e doutrinar os seus liderados.

Em um universo simbólico de entidades liminares (TURNER, 1974), os álbuns têm como fim a busca por uma delimitação dos espaços internos e externos do grupo, e as fotografias são instrumentos utilizados na orientação do terreiro nas tensas relações entre indivíduos e grupos em sociedade. As imagens informam as memórias que dão conteúdo ao tempo que identifica e especifica o terreiro de Maria Helena.

Assim, os álbuns se configuram como um projeto levado a cabo individualmente, segundo as conformações subjetivas da mãe-de-santo, mas sem esquecer que ela também é o terreiro, a dinâmica das relações sociais que a forja socialmente e que, por sua vez, ela lidera, segundo suas próprias interpretações dos elementos que decodifica.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994c.
- COOLIER JUNIOR, John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU, 1978.
- DaMATTA, Roberto. *Acasa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GODOLPHIM, Nuno. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Biblioteca Vértice, 1990.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Luto e fotografia. In: ECKERT, Cornélia; MONTE-MÓR, Patrícia. *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: ED. UFRGS, 1999.
- LEACH, E. R. *Repensando a antropologia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MALDONADO, Simone C. Breve incursão pela sociologia do segredo. In: *Política e trabalho*. João Pessoa: UFPB, 1999.
- MOREIRA LEITE, Miriam Lifchitz. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MOREIRALEITE, Miriam Lifchitz. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Miriam L. *Desafios da imagem – fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.
- MOTTA, Roberto. Religiões afro-ricifenses: ensaio de classificação. In: CAROSO, Carlos; BACELAR, Jéferson. *Faces da tradição afro-brasileira*. Rio de Janeiro; Salvador: Pallas/CNPq, 1999.
- PORDEUS JUNIOR, Ismael. *Magia e trabalho – a representação do trabalho na macumba*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- SIMMEL, Georg. O segredo. In: *Política e trabalho*. João Pessoa: UFPB-PPGS, 1999.
- TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TEMPO E ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CIGANA

Maria Patrícia Lopes Goldfarb

Doutoranda em Sociologia (UFPB). Professora da Universidade Estadual da Paraíba.

Pesquisadora do Laboratório de Estudos da Oralidade (UFPB).

Resumo

Neste trabalho objetivo analisar o processo de construção da identidade cigana na cidade de Sousa PB. Utilizo, portanto, o sentido êmico, em que os significados são extremamente relevantes para a compreensão dos grupos ciganos, atentando para o modo como as pessoas se pensam, como tematizam o "ser cigano" em oposição aos não-ciganos. Para tal, analiso os conceitos de Tempo e Espaço, relacionando-os com as concepções de nomadismo e sedentarização desenvolvidas pelos grupos ciganos em questão.

Palavras-chave: Tempo; Espaço; Ciganos.

Abstract

In this paper, I seek to analyze the process of construction of the gypsy identity in the city of Souza-PB. Meanings are extremely relevant for the comprehension of the gypsy groups, so I pay special attention at the way that people think, at how they understand "being gypsy" in opposition to non-gypsies. For this, I analyze the concepts of time and space, relating them to the concepts of nomadism and sedentary life developed by the gypsy groups in question.

Key words: Time; Space; Gypsies.

Apresentação

Neste trabalho, pretendo realizar uma revisão teórica dos conceitos de tempo e espaço, pensando na importância desses conceitos para a compreensão dos grupos ciganos residentes na cidade de Sousa, estado da Paraíba.

Em Sousa, residem três grupos ciganos, localizados próximos à BR-230, a 3 km do centro, no âmbito periférico da cidade, com os quais trabalho desde o ano de 1996. Esses grupos estão sedentarizados na cidade desde 1986. A sedentarização e a criação de uma “*comunidade cigana*” em Sousa baseou-se numa articulação de alianças e relações assistencialistas entre líderes ciganos e políticos locais, desenvolvendo formas de fixação e estratégias de poder. Tais estratégias apoiavam-se na concessão parcial de um terreno para a sedentarização dos grupos, em troca de votos e apoio político durante as campanhas eleitorais.

A reflexão sobre as atuais condições de vida desses grupos, sobre suas formas de organização social bem como sobre sua identidade cultural precisa situar-se em relação às formas de diferenciação social, isto é, no modo como os próprios ciganos constroem suas especificidades e demarcam suas diferenças frente à população local.

Ao estudar a construção da identidade cigana (SULPINO, 1999), percebi que as noções de passado e presente, pensados através de momentos de andanças e sedentarização, são referências significativas para os grupos na definição do “*ser cigano*”.

Pretendo, pois, analisar como grupos herdeiros de um tempo coletivo repensam – através da memória – o seu tempo vivido, por meio de um olhar que se volta para o passado, reordenando, assim, o tempo presente.

A alusão ao passado ou ao “*tempo de atrás*” é constante entre os ciganos, detendo um valor positivo na forma de se conceberem como um grupo de pertencimento (WEBER, 1994). Desse modo, as noções de tempo e espaço contêm qualidades simbólicas que merecem ser investigadas.

Os conceitos de tempo e espaço nas ciências sociais

Tempo e espaço, enquanto categorias epistemológicas, enquanto objetos de reflexões e análises, não são algo novo nas ciências sociais. Para diferentes autores, o tempo e o espaço constituem elementos de estruturação da realidade humana.

Dentre os mais clássicos, podemos citar a contribuição de Émile Durkheim nas formas elementares da vida religiosa. Para ele, o tempo é uma construção coletiva, cujos significados são compartilhados, objetivados, através das práticas sociais.

A noção de tempo, o qual dividimos, medimos, exprimimos por meio de sinais objetivos é, segundo Durkheim, construída socialmente: “Não podemos conceber o tempo como a condição de distinguir nele momentos diferentes”. Tais distinções são feitas coletivamente, pois o tempo “não consiste simplesmente em rememoração, parcial ou integral, da nossa vida passada. É um quadro abstrato que envolve não apenas a nossa existência individual” (DURKHEIM, 1989, p.39).

O tempo é visto como objetivamente pensado e apreendido pelos membros de um grupo social, por isso sua organização é coletiva: as classificações temporais são tomadas da própria vida social. Há um complexo de sensações e imagens que servem para orientar a duração e caracterização do tempo. Desse modo, na argumentação durkheimiana, ele é entendido como construto cultural, extremamente importante para a estruturação do real.

Tal conceituação é igualmente feita em relação ao espaço, que também é representado coletivamente, tendo a organização social como modelo: Para poder dispor espacialmente as coisas, é necessário situá-las diferentemente [...]. Isso significa que o espaço não poderia ser o mesmo se, exatamente como o tempo, não fosse dividido e diferenciado. As distinções derivam de valores afetivos sobre um dado espaço, de representações comuns, portanto de uma mesma sociedade (DURKHEIM, 1989, p.400).

Seguindo a trilha desenvolvida por Durkheim, Maurice Halbwachs (1990) também pensa os conceitos de tempo e espaço como valiosos para a percepção de construções de natureza social. Dando ênfase ao estudo da memória – pensada através dos seus quadros sociais –, Halbwachs afirma que esta é, por definição, social, e que a memória individual seria sempre construída em relação ao grupo do qual o indivíduo faz parte.

Nesse contexto, tempo e espaço possibilitam uma unificação da memória de um grupo ou sociedade; são quadros sociais privilegiados. O sistema simbólico é a essência da memória coletiva; e o espaço e o tempo são meios dos quais se servem diferentes sociedades.

Muitos historiadores também perceberam o tempo como categoria que abarca elementos subjetivos, ou seja, como classificado culturalmente, de acordo com diferentes concepções de temporalidade. É também comum entre os historiadores a concepção de que é necessário olhar o passado para melhor entender o presente, o que, de algum modo, nos remete às questões de tempo e espaço¹.

Além disso, aceita-se de modo geral a idéia de que os distintos grupos sociais possuem diferentes concepções de tempo e de espaço². Como nos diz Harvey (1993), não há um único sentido de tempo e espaço no qual possamos medir a diversidade de concepções e percepções humanas, pois, enquanto conceitos, eles são construídos através das práticas sociais. No contexto das práticas sociais, a organização do tempo e do espaço pode definir relações entre pessoas, grupos, atividades materiais e conceitos.

A concepção do tempo e o domínio do espaço refletem, portanto, a apropriação dessas categorias pelos grupos sociais, o controle e os processos de identificação e exclusão. As formas de demarcação espacial encontram sua eficácia na estrutura das relações sociais, no âmbito das quais entra em ação (HARVEY, 1993, p.201). Assim, tempo e espaço recebem sentido de acordo com relações específicas: de classe, de gênero, raciais, étnicas etc.

Para Evans-Pritchard (1993), pensar as categorias de tempo e espaço significa pensar um dado sistema social, pois tais conceitos recebem influências da ecologia e das concepções nativas, isto é, da forma como o grupo social em questão conhece o espaço físico circundante, encara valores e fornece respostas.

Tal como Durkheim, Evans-Pritchard concebe tempo e espaço como instituições sociais, fundamentais para a compreensão das formas de organização social. Para esse último autor, cada comunidade conceitua o tempo a partir de suas próprias experiências. Os períodos de tempo são relacionados com as mudanças nas formas de produção econômica, de moradia, de relacionamentos, pois o espaço físico reflete na conceituação de tempo.

Pensando comunidades tradicionais como os Nuer, Evans-Pritchard (1993) elabora o conceito de tempo estrutural, isto é, aquele tempo cujo significado é coletivo, reflexo das formas de interação social. O tempo é considerado em termos locais, particularizado, tendo como referências as próprias atividades sociais. A contagem do tempo é, portanto, uma concepção de estrutura social, cujos pontos de referência são uma projeção do passado para explicar o presente.

Desse modo, como nos diz Da Matta, para compreendermos o espaço e o tempo, é necessário nos situarmos socialmente, estarmos em contato com os construtos, conceitos e categorias de cada grupo social, pois há diferentes formas de se ordenar o espaço: “O fato é que tempo e espaço constroem e, ao mesmo tempo, são construídos pelas sociedades” (DAMATTA, 1985, p.37).

Cada sociedade tem uma gramática de espaço e de tempo, e isso depende fundamentalmente das atividades sociais que se ordenam diferentemente, permitindo lembranças, memória ou formas de esquecimentos. Dar significado ao espaço faz com que o mundo se torne inteligível, significativo, visto que ordenado por relações sociais, dentro de uma lógica cultural específica. Os espaços e suas temporalidades permitem a atualização da própria vida coletiva (DAMATTA, 1985, p.51).

Alguns autores abordam os conceitos de tempo e espaço na contemporaneidade. Para Thompson (1998), a percepção de tempo modificou-se com a chegada do capitalismo, passando o tempo a ser cronometrado, medido, calculado, especialmente nas sociedades com estruturas econômicas de mercado. Para Harvey, as mudanças nas formas de conhecimento também interferem nas concepções de tempo e de espaço. Especialmente em Castells (1999, p.405), as mudanças nas concepções de tempo e espaço aparecem como consequência das transformações provocadas pela sociedade informacional, o que pode ser exemplificado por meio de inovações na economia, no sistema produtivo, nas comunicações, nos transportes e no uso da tecnologia. Há, nesse modelo de sociedade, uma padronização espacial em função das relações econômicas e sociais em fluxos.

Castells nos mostra como o advento da indústria de alta tecnologia introduz uma nova lógica de localização espacial. O processo produtivo passa a ser dividido e articulado em diferentes localidades, sendo reintegrado pelas redes informacionais. A flexibilidade e a precisão das informações marcam essa outra lógica espacial. Se o espaço é expressão da sociedade, na informacional os computadores são importantíssimos para a reestruturação espacial: “Assim, proponho a idéia de que há uma nova forma espacial característica das práticas sociais que dominam e moldam a sociedade em rede: o espaço de fluxos” (CASTELLS, 1999, p.436).

Os fluxos são programas marcados pela rapidez, formados por impulsos eletrônicos, por centros de decisões e de divulgações, em função de uma lógica instrumental que marca o mundo global, reduzindo, assim, o espaço de vida cotidiano. Entretanto Castells admite que isso não significa o desaparecimento das sociedades tradicionais, nas quais as relações são estabelecidas localmente. As pessoas continuam, apesar das redes, morando e conceituando seus lugares em distintas temporalidades.

O processo de aceleração impõe ao tempo um sentido efêmero, que se multiplica por intermédio dos meios de comunicação. É certo que o uso da tecnologia mudou o mundo em que vivemos e a nossa relação temporal com este mundo. As complexas transformações culturais e sociais pelas quais a sociedade vem passando refletem a nova caracterização do tempo e do espaço (BARBOSA, 1998, p.07).

Entretanto, como Da Matta (1985), penso que não se pode falar do espaço sem falar do tempo, especialmente no tocante à análise de grupos locais. Estudar os conceitos de tempo e espaço me parece relevante para a compreensão das formas de organização social e de segregação espacial, nas quais circulam os grupos populares e as minorias sociais.

Enfim, aquilo que é designado pela palavra “tempo” é, portanto, uma coordenação da várias mudanças – reais ou representadas – realizada por uma instância cultural que produz sinais de acordo com determinadas características. O

tempo é, pois, uma relação tanto qualitativa como quantitativa, conseqüência de nossa experiência no mundo, a partir de espaços que caracterizam tais experiências.

O tempo de atrás: tempo e espaço para os ciganos de Sousa-PB

Como nos diz o sociólogo Fredrik Barth (1969), a identidade cultural implica um processo de seleção de elementos – sinais diacríticos – dos quais os atores se apropriam para sua identificação. Uma vez selecionados e dotados de valor emblemático, determinados elementos culturais são vistos como propriedade do grupo, sua marca, no duplo sentido de atributo substancial e de posse, funcionando como sinais sociais sobre os quais se fundam as diferenças.

Pensando a identidade, Castells (1999) a define como um processo através do qual os atores sociais se reconhecem e constroem significados, tendo como base determinados atributos culturais, a ponto de excluir uma referência mais ampla a outras estruturas sociais.

Através de observações cotidianas, conversas informais e entrevistas, percebi que, entre os grupos ciganos residentes em Sousa-PB, alguns elementos são tomados (quase unanimemente) como definidores de identidade cigana; entre estes, o mais significativo é o passado *nômade*, o que acabou me levando a refletir sobre as concepções de tempo e espaço.

Em várias entrevistas, deparei-me com as denominações “*aperreio*”, “*privados*”, ou “*trancados*”, que denotam a forma como algumas pessoas, especialmente os homens idosos, concebem a vida e o espaço de sedentarização, quando comparado à “*vida de liberdade*”, da época do nomadismo. Períodos de viagens e presente de sedentarização são pólos conceituais na contagem do tempo (EVANS-PRITCHARD, 1993).

Para algumas pessoas, há uma relação entre o “*ser cigano*” e o passado nômade, o que significa igualar “*ciganidade*” a nomadismo. Outras insistem em que, apesar de sua vida atual se assemelhar à dos moradores (os não-ciganos, chamados “*particulares*”), a origem nômade as qualifica como ciganos. A concepção de tempo, portanto, liga-se às mudanças de espaço e ao significado dessas mudanças para a comunidade cigana.

Esse sentimento ou crença numa origem comum, apesar de unânime, se manifesta sob formas distintas, de acordo com as experiências de vida e a geração dos indivíduos. Apesar de esse destino ser concebido como um momento de “*aperreios*”, o nomadismo é sempre pensado como dignificante, um período de liberdade e de felicidade.

Sem dúvida, todos acreditam numa afinidade de origem, que, por sua vez, baseia-se na partilha de costumes. Essa crença pode desenvolver a força criadora da comunidade, apoiada na lembrança de um período de migração, vivenciada ou não. Como nos aponta Alexander (1997, p.173), “a temporalidade pode ser transformada em qualidade primordial. As origens são imaginadas como tendo ocorrido num tempo específico, sagrado, mitológico, descrito por meio de narrativas”.

Os valores advindos do “*tempo de atrás*” são mantidos por meio de recordações, da memória, como fonte de sentimentos e apego ao passado e, mesmo estando esses ciganos já adaptados a novas circunstâncias, o passado permanece sendo um elemento extremamente significativo, na medida em que serve como parâmetro de diferenciação entre ciganos e não-ciganos:

“A nossa vida era uma vida sofredora, a vida de cigano é assim, que levava sol, dormia no chão, comia comida cozida no sol e que às vezes nem cozida era.

A nossa vida era sofrida e a de vocês não sofre tanto” (Maria, 40 anos).

O nomadismo, materializado nas representações coletivas em torno do passado grupal, é o que permite às pessoas a identificação com uma história específica. As narrativas enfatizam uma continuidade desse passado, visto como a única trajetória capaz de distinguir os ciganos da população nacional, trajetória que remonta à “origem do grupo”.

A medição incorpora uma distinção entre o “*tempo de atrás*” (passado) e o “*tempo de morada*” (presente), momentos pensados através das formas coletivas de vida em que os ritmos coletivos mais antigos irrompem em meio aos novos (THOMPSON, 1998).

Entre os ciganos, os mais velhos sublinham a tradição milenar apelando para as referências bíblicas, enquanto os homens mais jovens narram o “*tempo de atrás*” a partir de suas experiências pessoais, ora enfatizado uma época de saúde, ora uma total comunhão com a natureza; já o presente é tido como possibilidade constante de doenças.

Assim, o passado constitui o primeiro domínio em que a memória se cristaliza, possuindo um importante valor simbólico e constituindo um modelo de referência dos grupos em questão. Mesmo no caso dos jovens que não viveram o nomadismo, há opiniões a respeito dele:

“Eu nasci no Rio Grande do Norte e viajei pouco. Eu era criança, tinha uns dois anos mais me lembro bem. Lembro quando a gente chegava nos lugares, do ar puro, era uma coisa maravilhosa! Os ciganos ficavam nas árvores, nas latadas” (Nelson, 19 anos).

A comunidade evoca sentimentos de comunhão que subsistem graças ao passado nômade ou à construção deste. Assim, o nomadismo representa um elemento selecionado como símbolo da pertinência étnica, acionado nas falas como uma forma de resgatar um “*momento inicial*” para fortalecer a vivência atual dos grupos, bem como acentua as particularidades e diferenças desse momento em relação ao presente, ganhando o passado caráter simbólico em suas qualidades distintivas.³

A construção e a reconstrução do passado ocorrem através do uso da memória e se manifestam nas narrativas orais. “Isso se faz através da seleção de eventos exemplares que contêm a lição fundamental de uma experiência marcante, preservada pela memória e seu acervo cultural” (SILVA, 1982, p.15).

Graças à memória social, o nomadismo possibilita o reordenamento, no presente, das referências simbólicas do passado, que continuam a guiar esses indivíduos em direção ao futuro (EKERT, 1993, p.15).

Para os grupos, “*parar*”, ou transformar-se em “*morador*”, também representou uma forma de acesso a bens socialmente valorizados, como a *casa*, que significa sombra, local para proteger-se do sol e da chuva. Especialmente as mulheres frisaram que a vida melhorou depois da “*parada*”.

Desse modo, as concepções apoiadas nas versões orais viabilizam a construção de um discurso público sobre o passado, isto é, a própria “*história do grupo*”. Por história é preciso entender não uma sucessão cronológica de acontecimentos ou de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros (HALBWACHS, 1990).

É interessante destacar que a identidade não implica uma visão unívoca, mas um conjunto de visões e interpretações que se relacionam. Graças às

entrevistas e conversas informais, pude perceber que, para os ciganos, o passado não necessariamente significa oposição ao presente. O “*tempo atrás*”, concebido como uma fase áurea dos grupos, é redescoberto e engrandecido, quando comparado à sedentarização na cidade de Sousa. As pessoas avaliam esse período, reconhecendo nele tanto aspectos positivos como negativos:

“Olha, essa estadia, morando, modificou a minha vida. Por um lado melhorou bastante e por outro piorou. Eu mesmo me sentia melhor quando a gente andava, mas só por um lado entende? Olhe, Patrícia a gente levava chuva, sol, terra quente, sereno. Sofria, passava fome, isso era ruim, mas a saúde era outra, tinha mais saúde, era uma saúde fresca, uma saúde certa. Hoje em dia tem vários ciganos operados de apendicite e antigamente não tinha isso. Cigana nunca tinha filho em hospital, no meu conhecimento nunca eram operadas de cesáreo, nunca morreu de doença leprosa. Hoje em dia o lado bom que eu vejo é que cigano não sofre mais com esse negócio de sol nem de chuva, nem de passar fome, entendeu? Por isso aí eu defino o lado bom e o lado ruim” (Agnaldo, 29 anos).

Assim, a fixação num território certamente implica inovações, mas a constante reafirmação do passado nômade dá suporte à manipulação ideológica dos eventos históricos, cuja realização ou rememoração é valorizada positivamente. O apelo ao passado pode funcionar como um mecanismo justificador de perdas, mas também de escolhas, dando os ciganos um exemplo de autopercepção como povos etnicamente diferenciados.

As narrativas fornecem uma série de imagens, cenários e eventos que simbolizam as experiências partilhadas, as perdas e as conquistas que dão sentido ao passado coletivo. Os grupos encontram no passado um importante foco de identificação. O que reconheço como móvel angular desses movimentos é a conexão entre passado e presente, que assume um caráter de recuperação dos vínculos fundamentais de pertencimento.

Nesse sentido, os grupos utilizam os recursos disponíveis não somente para contar a história mas para construir o seu nascente ou para dotar de feição as suas narrativas. O passado aparece construído em função do presente, da mesma forma que o presente é explicado em comparação ao passado.

O nomadismo é um lócus privilegiado através do qual a comunidade cigana pensa a sua identidade. Mas é preciso não esquecer que os critérios de aferição ou “autenticidade” são parte de uma seleção simbólica, pois, como aponta Weber (1994, p.270), a comunhão étnica não constitui, em si mesma, uma comunidade, mas apenas o elemento que facilita as relações sociais.

NOTAS

¹ Baudel (1958); Thompson (1998).

² Entre outros, podemos citar Harvey (1993); Da Matta (1985); Castells (1999).

³ Weber (1994) nos chama a atenção para a capacidade criativa dos grupos sociais no tocante à formação de comunidades ou de um passado coletivo, que visa demarcar fronteiras a partir de determinados elementos, selecionados coletivamente e formados através do sentimento de pertença.

REFERÊNCIAS

- ABREU FILHO, Ovídio. *Parentesco e Identidade Social*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982. (Anuário Antropológico 80).
- ALEXANDER, Jofrey. Aspectos não-civis da sociedade: espaço, tempo, função. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.33, 1997.
- BARBOSA, Marialva. Memória e Tempo: arcabouço do sentido da contemporaneidade. *Ciberlegenda*, n. 1, 1998.
- BARTH, Fredrik. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- BROUDEL, F. *Historie et sociologie*. Paris, [s. n.], 1958.
- CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra: 1999a. Volume 1.
- CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra: 1999b. Volume 2.
- CARVALHO, Maria do Rosário G. *A Identidade dos Povos do Nordeste*. Brasília: Tempo Brasileiro, 1984. (Anuário Antropológico).
- DA MATTA, R. Espaço Casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil. In: *A casa e a Rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- DURHAN, Eunice R. Cultura e Ideologia. *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, 1984.
- DURKHEIM, E. *As Formas Elementares de Vida Religiosa*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989
- ECKERT, Cornélia. *Memória e Identidade. Ritmos e ressonâncias da duração de uma comunidade de trabalho: mineiros do carvão* (La Grand-Combe, França). Porto Alegre: UFRGS, 1993. (Cadernos de antropologia, 11).
- EVANS-PRITCHARD, E. *Os Nuer*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FONSECA, Isabel. *Enterre-me em pé: os ciganos e sua jornada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- GEERTZ, C. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Ed. dos Tribunais, 1990.
- HOSBAWN, E; RANGER, T. *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- LÉVI-STRAUS, C. *L'Identité*. Paris: Quadrige/PUF, 1975.
- NOVAES, Sílvia C. *Jogo de Espelhos: Imagens e representação de si através dos outros*. São Paulo: Editora da USP, 1993.
- PUTGNAT, P; STREIFF-FENART, J. *Teorias da etnicidade: Seguindo de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: UNESP, 1998.
- SILVA, Aracy Lopes da. *A Expressão Mítica da vivência histórica: tempo e espaço na construção da identidade xavante*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982. (Anuário Antropológico, 82).
- SULPINO, Maria Patrícia L. *Ser Viajor, Ser Morador: uma análise da construção da identidade cigana em Sousa/PB*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.
- THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e o capitalismo industrial. In: *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora da UNB, 1994.

AS MÚSICAS DE RABECA NO BRASIL

Agostinho Jorge de Lima

Doutorando em Etnomusicologia (UFBA). Professor da Escola de Música da UFRN.

Pesquisador do Grupo de Estudos sobre Cultura Popular (UFRN).

Resumo

Neste artigo, faz-se uma breve explanação da heterogeneidade encontrada na música de rabequeiros no Brasil. Busca-se compreender os diferentes agentes culturais que a efetivam e a multiplicidade dos contextos em que se inserem bem como apreender a diversidade dos gêneros, estilos, práticas e concepções que se inscrevem no âmbito dessas culturas e músicas de tradição oral em nosso país, envolvendo desde os mais antigos rabequeiros até aqueles que hoje perfazem a cena musical urbana.

Palavras-chave: Rabeca; Música; Etnomusicologia

Abstract

This paper brings a brief explanation of the sort of heterogeneity that is found in the rabeca (rustic violin) music in Brazil. The aim is to understand the different cultural agents involved and the many contexts in which they operate as well as the diversity of genre, styles, practices and conceptions that are inscribed in these contexts and music of oral tradition in Brazil, from older rabeca players to those who are today part of the urban musical scene.

Key words: Rabeca; Music; Ethnomusicology.

O que veio das arábias ...

Os mais antigos registros que se tem da rabeca provêm de culturas da África do Norte, Oriente Médio e Ásia central, nas quais ela possuía nomes diversos, como rabâb, rubâb, rebab, rabob, rabâba etc. e estava mais presente nas práticas musicais das camadas populares que nas dos altos círculos sociais, conforme Mary Remnant (2001). Na Europa Medieval, para onde migrou no século X, esse instrumento foi amplamente usado nas práticas musicais de menestréis e trovadores. O termo “rebec” foi o mais utilizado para a sua designação, e a forma de produção do som com a fricção do arco sobre as cordas, que variavam de duas a cinco, foi mantida – tal como a variedade de formatos e tamanhos que sempre possuiu nas outras culturas.

Trazida para o Brasil por portugueses e espanhóis no início da nossa colonização, a presença da rabeca em diversas manifestações musicais sempre foi mencionada por viajantes ou cronistas de época. Helza Camêu (1977) faz alusão a um viajante espanhol que, numa expedição, em 1541, presenciou uma festa em que havia “... muitas trombetas, tambor e órgãos que tocam com a boca e arrabis de três cordas”. Arrabil foi um dos nomes dados à rabeca no Brasil colonial, como informa Mário de Andrade (1999).

A presença da música de rabeca em festas populares nos centros urbanos nascentes é registrada em 1762 por Francisco Calmon. Ele se refere a uma festa de sapateiros e correiros – na vila de Santo Amaro, Bahia – na qual estes brincavam “... pelas ruas ao som de várias rebecas destramente tocadas” (CALMON, 1982).

No Nordeste do Brasil, diversos são os registros da presença da rabeca em manifestações musicais como o cavalo-marinho e o boi-de-reis; no teatro de mamulengo; na dança de São Gonçalo, como observa Beatriz Dantas (1976); na dança do Lelê, conforme Sergio Ferreti (1978); no pastoril, como registra Câmara Cascudo (1998); e no reisado do Piauí, como menciona Noé Oliveira (1977). Em cantorias, há escassos registros da presença de rabequeiros. Singulares foram os casos de Fabião das Queimadas, famoso repentista do Rio Grande do Norte que empunhava uma rabeca e não uma viola sertaneja, como é mais comum nessa região, e do cego Oliveira, cantador de romances já falecido, uma espécie de menestrel, que se acompanhava de uma rabeca.

Os bailes de forró com rabeca também foram uma atividade bastante comum no interior do Nordeste. Os rabequeiros mais idosos demonstram que, em um passado recente, a rabeca foi um instrumento tão popular quanto a sanfona, nos “forros de pé-de-serra”. Na sua infância, o próprio Luís Gonzaga já acompanhou um rabequeiro tocando em uma festa na “... casa-grande da fazenda” – conforme depoimento de um familiar seu a Dominique Dreyfus (1996).

No Nordeste, até os dias atuais, são mantidos diversos elementos musicais de tradição ibérica que passaram por reinvenções ao longo dos séculos. Nisso se inclui a música de rabeca, que foi difundida para o restante do país a partir dessa região. Numa confirmação de tal migração, França Júnior (citado em Carlos Sandroni (2001)) menciona a presença desse instrumento em um baile ocorrido na Cidade Nova (RJ), na década de 20 “... onde uma orquestra, composta de ophekleid (*sic*), um piston, uma rabeca e um clarinete manhoso, executa a polka ‘Zizinha’”.

A rabeca e sua música seguiram o mesmo caminho da nossa ocupação territorial, do mar ao sertão. Mas, com a migração de populações interioranas para as periferias dos centros urbanos economicamente mais avançados ou para pequenas cidades próximas do litoral, há algumas décadas ela percorre o caminho inverso, e talvez perverso.

Em nosso país, há muitos artesãos de rabecas cujos instrumentos têm formatos e dimensões diversas. A etnomusicóloga Kilza Setti (1985) menciona um

Nesses conjuntos, onde estão importantes elementos de conteúdo e estilo da música de rabeca no Nordeste, os rabequeiros são músicos de extrema importância, pois são responsáveis pela condução das toadas e baiões, pelo acompanhamento dos cantores (repetindo em uma oitava acima a melodia) e pela ligação rítmico-melódica entre cantores e percussionistas.

Alguns rabequeiros já participaram desses folguedos, mas hoje mantêm conjuntos de forró com zabumba, triângulo e pandeiro e, ocasionalmente, um violão. É o caso de Geraldo Idalino (PB) e Nelson da Rabeca (AL) e outros, como José Ermínio e Manoel do Nascimento (Mari/PB), que não têm conjuntos próprios, mas esporadicamente tocam em formações desse tipo em algumas festas na comunidade. Esses rabequeiros atuam como solistas em seus conjuntos ou acompanham alguém que canta, tocando as mesmas melodias e improvisando outras.

Pela sua inserção no espaço da música urbana, seja tocando em shows, gravando CDs ou fitas, esses rabequeiros estão mais vulneráveis às influências e exigências do público consumidor. Em algumas de suas músicas, pode-se observar a assimilação de aspectos de conteúdo e estilo, ou mesmo de gêneros, que estão na “moda” da música comercial urbana. A comparação entre esses rabequeiros e os violinistas, por parte do público urbano, é algo que afeta os primeiros. Isso, inclusive, tem feito com que o rabequeiro Geraldo Idalino, em alguns ambientes, se identifique como violinista, numa forma de adequação e sobrevivência no restrito mercado em que atua.

De uma parte, o público admira o aspecto exótico do rabequeiro: quer que ele mantenha a aura “tradicional” e “típica”, para que possa ser melhor degustado. Mas, de outra parte, o faz perceber-se como um músico “menor”, rústico, ante aquele formado em um “conservatório”.

Nesse contexto, a tradição da música de rabeca corre grande risco de ser diluída como um subproduto da cultura do violino. Isso porque, nesse ambiente, o rabequeiro não está amparado por outros elementos culturais que permitam ao público leigo um vislumbre da sua cultura na ampla complexidade que se instaura.

Alguns instrumentistas fazem usos diversos da rabeca em suas performances musicais, mas não se identificam como rabequeiros, embora mantenham diversos procedimentos e aspectos de conteúdo e estilo musicais da rabeca nas suas práticas.

É o caso de Antonio Nóbrega, que é o principal responsável, desde a década de 70, pela divulgação e disseminação da música de rabeca e dos próprios rabequeiros em um amplo circuito da música popular brasileira. Nas suas músicas, diversos elementos da cultura em que se insere o instrumento em Pernambuco estão fortemente caracterizados e dignamente representados.

Violinistas como Esdras Rodrigues e Roberto Fiaminghi também tocam rabeca em alguns de seus recitais. Estes compõem o “Carcoarco”², trio que combina rabeca e violino e mescla informações da música “erudita”, da música de rabequeiros tradicionais, como Nelson da Rabeca, de Alagoas, e outros do Sudeste do Brasil e de chorões, como Pixinguinha. Em suas performances, não buscam tocar a rabeca como um violino, mas salvaguardar as especificidades da cultura desse instrumento. Diga-se, não apenas de passagem, que o seu trabalho está amparado em pesquisas próprias e nas composições de Eduardo Gramani, que tem um vasto repertório de obras concebidas a partir do estudo das formas particulares de uso e inserção musical da rabeca em diversas manifestações culturais.

Há também uma série de jovens rabequeiros urbanos que, de diversas maneiras, estão incorporando aspectos de conteúdo e estilo dos rabequeiros da zona rural às suas práticas musicais no contexto da música popular urbana. São os

casos de Siba Veloso, Maciel Salustiano (PE), Luismarío Machado (RN), Alcício Amaral (SP) e Renata Rosa – esta provavelmente a única rabequeira de que se tem registro na história da cultura brasileira.

Siba Veloso é o mais conhecido deles e, a partir do seu grupo, o “Mestre Ambrósio”, tem conseguido, em nível nacional, ampliar a difusão da música de rabeca para um público jovem até então não alcançado por intervenções como a de Antônio Nóbrega, por exemplo. Todos esses rabequeiros, à exceção de Maciel Salustiano, que é de uma tradicional família de rabequeiros de Pernambuco, vêm de uma formação musical urbana em diversos outros tipos de conjuntos e músicas, e até mesmo em conservatórios.

À sua maneira, cada um desses músicos foi aos interiores do país em busca do contato com os tradicionais rabequeiros e do saber e fazer destes. Suas músicas estão repletas de elementos dessa música tradicional, que são reelaborados e reunidos com outras informações musicais urbanas que possuem na sua bagagem. Atualmente, esses músicos são responsáveis pelo acesso de um grande público urbano à música e aos tradicionais rabequeiros da zona rural – que, muitas vezes, são convidados a participar em CDs e shows – e, provavelmente, pela continuidade da música de rabeca na cultura brasileira, visto que, a partir da intervenção deles, um público mais amplo está sendo formado e jovens das próprias comunidades dos rabequeiros mais antigos que não tinham até então se estimulado para tocarem rabeca, agora estão iniciando um processo de retomada desse instrumento musical em seu contexto originário.

A existência de todos esses rabequeiros e/ou tocadores de rabeca demonstra que, apesar do histórico processo de desestruturação desse saber e fazer musicais e da colocação de tal saber e fazer nos circuitos letrados da cultura como um subproduto arcaico do violino, esse instrumento e essa cultura musical se mantêm vivos e, na sua diversidade, têm encontrado “brechas” para a permanência e continuidade na complexa cultura musical brasileira da atualidade.

Os caracteres básicos das músicas dos rabequeiros

A maioria dos rabequeiros apóia a rabeca na parte superior do tórax e segura o arco pela vareta, usando apenas uma pequena parte deste – o que confere à música que tocam um forte caráter rítmico, com muitas arcadas e poucas ligaduras.

Afinam o instrumento em intervalos de quintas – sendo a única exceção Nelson da Rabeca, que afina em intervalos de terça, quarta e quinta – da corda mais aguda à grave, o que lhe possibilita algumas variedades na execução melódica.

Se alguns folcloristas tipificaram a sonoridade da rabeca como “roufenha”, “rasgada” etc., atualmente é possível observar que há rabeças com sonoridades e timbres diversos. A variabilidade no timbre decorre de fatores como: materiais usados (cordas, crinas), cavaletes, tamanho do instrumento, equipamentos eletrônicos que produzem alteração nos timbres etc.; o próprio conjunto instrumental em que ela participa; e, principalmente, da intenção musical de cada rabequeiro e necessidades e gostos musicais do público.

Jovens rabequeiros que atuam no espaço da música urbana não usam as mesmas cordas e crinas de arco que usam os rabequeiros da zona rural. Estes usam crinas de nylon, numa região onde há muito rabo de cavalo, isso porque os proprietários dos animais são outros. Músicos como Esdras Rodrigues, que tiveram uma formação conservatorial, tendem a buscar uma sonoridade mais “limpa” na rabeca. Enfim, os gostos de músicos e públicos condicionam a produção sonora, aproximando ou diferenciando os rabequeiros quanto ao tipo de sonoridade e timbre que efetivam nos seus instrumentos.

Um dos aspectos mais presentes na música de rabequeiros é o toque simultâneo de arco em duas cordas. Isso consiste em “acompanhar” uma melodia com o toque do arco em uma corda solta ou dedilhada mais grave, o que vem a lhe conferir um caráter de bordão harmônico-sonoro. O toque em cordas duplas é um aspecto de conteúdo e estilo das músicas de tradição medieval e ibérica quando executadas em instrumentos de cordas friccionadas, como a rabeça.

Esse tipo de procedimento musical possibilita a obtenção de uma sonoridade mais densa e encorpada, que muito agrada aos rabequeiros, e é um artifício que eles usam para o preenchimento de espaços sonoros na instrumentação de pequenos conjuntos, como o do cavalo-marinho. Rabequeiros que participam dessa “brincadeira” costumam usar um cavalete com pouca curvatura nas extremidades, pois isso contribui para que o efeito das cordas duplas seja melhor obtido. A variação no uso de cordas duplas ou soltas é verificada entre esses músicos. No caso de alguns ligados a conjuntos de forró ou entre jovens rabequeiros, é possível observar um uso mais contido desse artifício.

Por tocarem com a mão esquerda parada em uma única posição do instrumento, a passagem pelas cordas soltas é inevitável, na execução de melodias. É a partir de uma corda solta que os rabequeiros tonalizam uma melodia e esta vem a ser uma referência básica em todo o desenrolar de uma música, ou ser referência de região de tonalização.

De um condicionante técnico, isso se transformou num aspecto de estilo e do gosto musical de muitos rabequeiros, principalmente os de cavalo-marinho, pois o toque nas cordas soltas é realizado em um número maior de vezes do que o imposto por um condicionante técnico e em finais ou momentos importantes de uma melodia, nos quais se busca uma sonoridade e uma textura mais densas, um “ribombar” sonoro.

Pelo fato de soarem por mais tempo e em zonas estratégicas do fluxo melódico, as cordas soltas, isoladas ou como um bordão sonoro, passam a consistir em eixos gravitacionais em torno dos quais todos os outros sons de uma melodia se movimentam – envolvendo a linha melódica executada por dedilhação numa série de sonoridades circundantes. É um tipo de sonoridade intencional semelhante à de muitos instrumentos medievais ou renascentistas, como as violas, a viola de roda, etc., e de outros instrumentos da cultura nordestina, como a viola sertaneja de dez cordas.

A tonalização é outro aspecto muito significativo na música de rabeça. Tonalizar, como o termo aqui é proposto, consiste em executar a maior parte de uma música em uma determinada região do instrumento, no espaço entre duas cordas. Não se refere ao conceito teórico de tonalidade ou tonalismo – como é concebido na teoria musical ocidental. É um procedimento muito comum, vindo as variações a refletirem, em parte, o tipo de gênero musical executado.

Os rabequeiros se referem ao ponto em que uma melodia é iniciada como sendo o local, o espaço de “tom” daquela música. Essa definição comporta, simultaneamente, os sentidos de geografia e timbre de uma música, pois implica, para os próprios rabequeiros, imprimir um determinado timbre e alocar numa determinada região a maior parte dos acontecimentos musicais e densidade no ato da performance. É um aspecto objetivo elementar de saber e fazer musical que se constitui em um importante elemento para a compreensão da identidade desses músicos.

Na análise de diversos exemplos musicais coletados de rabequeiros, observou-se que a densidade maior de acontecimentos ocorre no espaço de um intervalo de sexta – o que indica uma coerência entre aspectos de tonalização, uso de corda solta e região utilizada na execução musical. Uns poucos demonstram que, se a região de tonalização fosse modificada, teria que haver uma mudança de posição na mão esquerda – o que não é comum entre rabequeiros, mas indica que,

nesse aspecto objetivo de identificação da música, alguns procedimentos se encontram numa situação limítrofe entre os campos do saber e do fazer musicais.

Os conjuntos musicais dos quais fazem parte os rabequeiros, e os modos como cada um se insere nesses grupos, variam a cada manifestação cultural. Em folguedos como o cavalo-marinho, o rabequeiro faz parceria com os tocadores de triângulo, bage, pandeiro etc. É o músico que acompanha os cantores, dividindo com eles a realização das melodias, e a condução rítmica das músicas com o pandeirista.

Nos grupos de forró, o rabequeiro é solista ou faz parceria com um cantor, sendo acompanhado por um zabumbeiro e tocadores de triângulo e pandeiro. Há um caso peculiar de um rabequeiro paraibano que se faz acompanhar por um violão e, em alguns momentos, por um guitarrista e um baixista – usando equipamentos eletrônicos e caixas de amplificação sonora.

Entre os músicos que tocam a rabeça e os jovens rabequeiros, há uma grande variação nos conjuntos instrumentais: é possível encontrar o uso dos instrumentos do cavalo-marinho, assim como o de guitarras, violões, naipes de sopros, sampleadores eletrônicos etc.

A variação nessas formações instrumentais deriva, também, dos interesses performáticos dos rabequeiros, que, por vezes, indicam uma necessidade de incorporação de aspectos que mais identifiquem a tradição de rabeça no Brasil, ou de inserir a rabeça no âmbito da música eletroacústica ou “pop” urbana, de buscar novas combinações instrumentais adequadas às suas propostas gerais de trabalho etc.

O entendimento sobre criação musical e os processos correspondentes são outro aspecto nesse campo de saber e fazer musicais. Rabequeiros ligados a folguedos tradicionais, como cavalo-marinho, boi-de-reis, e a festas como a de São Gonçalo têm a sua ação inventiva pautada unicamente nas transformações que a cada performance operam nas músicas tradicionalmente veiculadas nessas manifestações e não se entendem como autênticos criadores de músicas, mas apenas como tocadores de rabeça.

Os rabequeiros que têm seus conjuntos de forró compõem suas próprias músicas ou interpretam as músicas de alguns ícones da música nordestina, como Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro, ou de alguns compositores do comumente chamado “forró de plástico”, ou eletrônico. Rabequeiros como Siba Veloso, Antônio Nóbrega e Renata Rosa mesclam composições próprias com outras que são incorporadas, e re-elaboradas, a partir do repertório tradicional imerso na tradição oral dos rabequeiros.

Criar, ou não, novas músicas é um procedimento que não depende apenas da vontade ou capacidade inventiva de cada um. Em contextos como o do cavalo-marinho, por exemplo, a quantidade de objetos musicais já estabelecidos pela cultura parece ser suficiente para a reinvenção cotidiana das manifestações. Nesse sentido, aos agentes culturais não é requerida a criação de novos objetos, mas apenas a intervenção estilística, e modificadora, nos já existentes. Isso faz entender que, conforme afirma Bruno Nettl (1983), as culturas possuem mecanismos peculiares de regulação da criação musical e que não existem, “per se”, indivíduos ou culturas mais criativas que outras.

A transmissão do saber e fazer e a perspectiva da música de rabeça na atualidade

A aprendizagem musical a partir do envolvimento direto com a manifestação cotidiana da música é primordial na formação dos rabequeiros mais antigos. Na memória de suas vivências, momentos de diversão – quando escutavam outros rabequeiros – se entrecruzam com aqueles nos quais tiveram os

primeiros contatos com o instrumento. Esse processo de educação informal, que interliga em um momento único a diversão e o aprendizado³, realiza-se através do ver, ouvir e tentar tocar sozinho. A comunicação verbal é pouco usual no ensino-aprendizagem da música de rabeca nos contextos onde esses folgedos se estabeleceram. As relações entre mestre e aprendiz são indiretas e especialmente mediadas pelo contexto da manifestação musical, necessitando o envolvimento do sujeito-aprendiz com toda a manifestação musical e não somente com determinadas técnicas para tocar o instrumento.

Nesse processo, quando alguém consegue afinar a rabeca é considerado e aceito pela comunidade como apto a tocar o instrumento e como rabequeiro. Como isso é parte de um processo em que também se aprende algumas músicas, é compreensível que aprender a afinar consista no próprio aprendizado da rabeca e na aceitação coletiva da condição de alguém como rabequeiro. Pela ausência de uma orientação direta ao aprendiz, depoimentos como o de João Alexandre – *“...até hoje eu tô procurando quem foi que me ensinou a afinação, o toque da rebeca. Porque o cara só toca rebeca se ele souber afinar”* – são bastante comuns entre os rabequeiros mais antigos.

Essa forma de transmissão do saber e fazer musicais é eficaz em contextos onde a música de rabeca tem uma presença significativa no cotidiano das pessoas, o que facilita o acesso dos jovens: o acesso ao instrumento e a possibilidade de iniciar um processo “autodidático” de aprendizagem da rabeca.

O problema para a transmissão desse conhecimento apresenta-se quando os folgedos nos quais a música dos rabequeiros se insere passam a ter menos presença no cotidiano das pessoas. Nas periferias dos centros urbanos para onde migraram esses folgedos, as profundas transformações ocorridas no contexto impossibilitam que os jovens desfrutem dessa música com a intensidade necessária e, no contato diário com os rabequeiros, desenvolvam um interesse pela música e pelo instrumento.

Entre os jovens músicos urbanos, há um entendimento diferente sobre a questão da afinação. Pelas suas próprias experiências de ensino formal, eles entendem que a afinação é uma etapa da formação e, sendo compreendida em detalhes, pode ser ensinada a outra pessoa. Esses rabequeiros admitem que a forma mais consistente de ensino-aprendizagem ainda é aquela em que o sujeito se insere no amplo contexto da cultura musical da rabeca. Maciel Salustiano diz que: *“... quando as pessoas vêm ter aula comigo eu não tento muitas coisas modernas. Claro que eu mostro pra eles algumas coisas que eu descobri, mas eu digo que a forma de aprender é essa que eu aprendi, e o prazer que eu tive de aprender com outros mestres eu quero que eles também procurem”*.

E sobre a importância da vivência no contexto da música, Siba Veloso comenta que: *“Por outro lado, pela forma como eu aprendi, eu dou muito valor a esse aprendizado que o rabequeiro fala, o aprendizado da vivência. Tem um contexto onde o cara de pequeno tá ali vendo, ouvindo. Eu acredito muito e valorizo esse processo de vivência que foi o que eu tive”*.

Se a possibilidade de transmissão da música de rabeca a partir dos próprios rabequeiros tradicionais torna-se cada vez mais difícil, na medida em que as condições necessárias para a transmissão nos próprios contextos são parcas, uma possibilidade de manutenção dessa música e de sua transmissão às novas gerações pode estar se forjando entre os jovens rabequeiros urbanos.

Essa transmissão tem se efetivado a partir de jovens músicos urbanos que procuraram incorporar às suas atividades musicais conhecimentos tradicionais sobre a rabeca, mesclando-os com elementos musicais de sua bagagem cultural urbana. Mas o imperativo para eles – que se identificam como rabequeiros ou como compositores/instrumentistas – é a manutenção dos aspectos centrais e basilares da tradição dessa música. Interessantemente, Maciel

Salustiano, que é de uma família de rabequeiros, atualmente busca incorporar ao estilo herdado de tocar a rabeca elementos da música popular urbana.

Há o caso de rabequeiros, como Geraldo Idalino, que buscam uma “modernização” em seus procedimentos musicais e, com isso, uma forma de transmissão que, em certos aspectos, tende à negação de caracteres básicos da rabeca em manifestações da cultura popular na zona rural. A vivência na margem da cultura tradicional da rabeca e na de uma cultura urbana de música de consumo conduz esses rabequeiros a um gradativo abandono de elementos básicos de conteúdo e estilo próprios à sua formação. Em alguns ambientes, eles são identificados como violinistas “rústicos” e também assumem tal identificação. Há aqueles mais idosos que não tocam mais a rabeca, embora ainda a possuam, mas são considerados como rabequeiros pelos moradores da sua comunidade.

Uma outra forma de continuidade dessa música reside nas atividades de violinistas que, com o atual “revival” da música armorial e busca de resgate de aspectos de músicas de tradição oral, passam a usar rabecas ou a incorporar alguns aspectos performáticos de rabequeiros nas suas atuações em conjuntos de música de câmara de tradição européia, como o quarteto de cordas.

O importante a observar é que, em todos esses casos, se operam estratégias de conformação, resistência, continuidade/descontinuidade e busca de sobrevivência musical na práxis de todos esses rabequeiros ou tocadores de rabeca.

A maioria dos antigos rabequeiros não tem mais espaço para atuação e, literalmente, já encostou a rabeca em um canto da parede. Alguns poucos ainda têm abrigo em folgedos tradicionais – que já não “andam muito bem das pernas” nas periferias dos grandes centros urbanos. Nas comunidades onde esses folgedos subsistem, muitas crianças e adolescentes tocam pandeiro, zabumba e outros instrumentos de percussão, mas não se registrou até o presente momento ninguém aprendendo a tocar a rabeca.

Um estado de terminalidade parece configurar-se para a música de rabeca, no contexto dos folgedos tradicionais, e a própria falta de contato e intercâmbio entre os rabequeiros dificulta a ativação de mecanismos necessários à revitalização dessa música nas próprias comunidades. Paradoxalmente, os rabequeiros são considerados por todos os participantes dos folgedos como músicos de grande importância para a manutenção das brincadeiras.

Esse fato é também comprovado por pesquisadores como Kilza Setti (1985) entre os caiçaras de Ubatuba (SP) e John Murphy (1997). Este afirma, que para a comunidade e os participantes do cavalo-marinho em Pernambuco, a rabeca “... é considerada como o mais difícil dos instrumentos (...), tanto por causa da sua técnica de execução, quanto pelo amplo repertório de toadas e baianos queridos do rabequeiro”.

Mas, para os jovens dessas comunidades, o rabequeiro tem apenas uma presença decorativa nos folgedos, sendo visto como um tipo exótico, um “velho” que toca um instrumento barulhento e que não tem nenhuma importância para o cotidiano musical deles.

Algumas tentativas de “oficinas” com a participação de rabequeiros ou artesãos de rabeca já foram realizadas por algumas instituições. Mas os resultados não conseguem se desenvolver em algo mais fértil que o contato direto entre alguns jovens e o rabequeiro – isso porque “oficinas” não fazem parte do espectro de atividades de ensino-aprendizagem da música dos próprios rabequeiros mais antigos. Nessas “oficinas”, é comum que o rabequeiro apenas fique tocando para os alunos, pois ele entende que é assim que se opera a transmissão do conhecimento.

Para que esse tipo de empreendimento tenha melhores resultados, é necessário que ocorra uma continuidade do contato com o rabequeiro e que se respeite a sua maneira de ser e agir, para que a cultura dele – e não um rascunho caricatural de sua técnica – seja transmitida em suas qualidades essenciais.

Alguns rabequeiros dão continuidade, nos centros urbanos, à antiga tradição interiorana dos bailes de forró. Com seus “conjuntos de forró”, eles, em alguns aspectos, servem-se como um prato típico a alguns segmentos que – num misto de admiração e curiosidade ante o exótico, o rústico, o “tradicional” – tomam essa iniciativa como uma possibilidade de contato com um “elo perdido” da cultura. Para esse segmento da cultura, o rabequeiro também simboliza a resistência de um agente cultural que conseguiu não se deixar dizimar pela cultura de massas e, além disso, atravessar as margens do seu núcleo e se estabelecer em um outro espaço sociocultural.

A contrapartida está na exigência de que os rabequeiros realizem uma “limpeza” em alguns aspectos “rústicos” da sua identidade. Essa exigência recai principalmente nos produtos musicais e leva alguns rabequeiros a incorporar músicas de conjuntos “modernos” de forró, para agradar ao público. Sobre esse processo de “limpeza” e homogeneização, Geraldo Idalino diz que: “... *rapaz, não tem diferença não; sabe por quê? Porque do jeito que o pessoal daquelas bandas toca, a gente toca também. Só tem a diferença numa coisa: porque lá tem mais instrumento, lá tem muito arranjo. Mas a gente toca as músicas do mesmo jeitinho que eles toca.*”

Nas práticas dos jovens músicos urbanos que foram ao encontro dos rabequeiros no próprio contexto de atuação deste há, também, uma fértil possibilidade de continuidade dessa tradição musical no contexto da música urbana. Na atuação desses jovens, a alteridade entre as culturas (entre o moderno e o rústico, o contínuo e o efêmero, o rural e o urbano) é respeitada, e a convivência com elementos e informações de ambos os contextos musicais exige deles e lhes propicia atitudes sócio-musicais mais complexas. A sua música é dirigida a um amplo público como um produto útil à diversão, consumo e formação cultural e com fortes doses da cultura “pop” e da tradição musical dos rabequeiros. Uma grande parcela de jovens que tinham como referência de conjunto instrumental apenas o baixo, a bateria, os teclados e a guitarra conhece hoje a música de rabeça, a partir da ação desses rabequeiros.

Concluindo, o que ocorre atualmente não é uma extinção da música de rabeça, mas um processo de desestruturação de algumas manifestações dessa música, que perde importância nos ambientes dos folguedos tradicionais, onde a desvalorização e a perda do sentido dessas manifestações impossibilitam a renovação dos músicos. As mudanças na economia rural e os efeitos colaterais do êxodo rural nas formas de lazer, convivência diária e trabalho afetam a transmissão dessa música nesses ambientes.

Mas, se os rabequeiros são desprezados pelos adolescentes na própria comunidade, é provável que a ação dos jovens rabequeiros urbanos, através dos meios de comunicação de massas e no intercâmbio com os rabequeiros mais idosos, consiga não somente retomar a atenção para essa música em seu próprio ambiente, como estimular os mais novos à prática musical.

A possibilidade de, através dos meios de comunicação, conseguir-se a retomada dessa música em tais comunidades é um paradoxo, pois foi justamente a partir da ação dos meios de comunicação de massas que também se instaurou o processo de desestruturação dessas tradições musicais.

É possível que a presença da rabeça no cavalo-marinho, boi-de-reis e em outras atividades esteja emitindo seus últimos sons. Mas, com o impulso dado à música tradicional de rabeça na atuação dos novos rabequeiros, começa a ser formado um novo público para essa música e esses músicos tradicionais. Mesmo

que a música dos novos rabequeiros e esse tipo de reação cultural entre jovens da urbanidade não sejam capazes de servir como elementos para a manutenção da música tradicional, já deram claros sinais de que a sua continuidade em novos contextos está se efetivando. A música de rabeca assegurou definitivamente o seu espaço na música popular urbana produzida no Nordeste.



NOTAS

¹ Esses agrupamentos instrumentais têm diferentes denominações em cada estado da região Nordeste. Em Pernambuco, por exemplo, são chamados de “bancos” – pelo móvel no qual o conjunto se senta no momento da apresentação.

² De “incarcar”, tocar o arco, no saudável “matutês” brasileiro.

³ A própria denominação de “brincadeira” dada à apresentação dos cavalos-marinhos e outros folguedos pelas pessoas dessas comunidades comporta, em parte, simbolização dessa primeira forma de contato com a música e o instrumento.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. Arrabil. In: ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flávia C. (Coord.). *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

CALMON, Francisco. *Relação das Faustíssimas Festas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CAMÊU, Helza. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Brasília: Conselho Federal de Cultura, 1977.

CASCUDO, Luís da Câmara. “Rabeca.” In: *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

DANTAS, Beatriz. *Dança de São Gonçalo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1976. (Cadernos de Folclore, 9).

DREYFUS, Dominique. *Vida de Viajante: A Saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.

FERRETI, Sérgio e outros. *Dança do Lele*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Cadernos de Folclore, 22).

MURPHY, John P. “The Rabeca and its Music, Old and New, in Pernambuco, Brazil.” *Latin American Music Review*, v.18, n.2, 147-172, Austin, Fall/Winter 1997.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois press, 1983.

OLIVEIRA, Noé M. de. *Reisado do Piauí*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

REMNANT, Mary. Rebec. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001. 29v.,v.20.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos Cantos das Praias: estudo do caçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo: Ática, 1985.

COCO DE ZAMBÊ: Ritualização, batuque e música

Dácio Galvão

Poeta. Mestre em Estudos da Linguagem (UFRN).

Coordenador do Centro de Documentação Cultural da Fundação José Augusto.

Diretor da Fundação Hélio Galvão e do Projeto Nação Potiguar. Editor do Periódico Galante.

Resumo

O texto procura enfatizar o coco de zambê como rito e processo de construção cultural localizado principalmente no espaço litorâneo. Faz uma classificação dos diversos tipos de “brincadeiras” de coco, além de destacar os principais cantadores de coco da região e sua relação com o mercado cultural.

Palavras-chave: Coco de Zambê; Etnomusicologia; Folclore.

Abstract

This paper seeks to focus on the Coco de Zambê as a rite and process of cultural construction, set mainly in the coastal area. The paper classifies many types of Coco plays and highlights the main Coco singers in the Northeast region and their relationship to the cultural market.

Key words: Coco de Zambê; Ethnomusicology; Folklore.

Do agreste cortado por rios, ariscos e férteis, à beira-mar com o litoral encoqueirado, as embarcações típicas sobre areias brancas, manguezais, lagunas, cheiro de peixe, resquícios de mata atlântica e biodiversidade tropical, este é o cenário onde fecunda, depois da mistura cultural – moura, ibérica e africana – aqui estruturada, um outro tipo de coco: o coco musical, frenético, dionisiaco, estimulador natural de festejos de comunidades praiadeiras ou rurais. Cantado e tocado por mestres da arte de versejar, de dançar, normalmente possui formações estruturadas nos instrumentos artesanais, muitas vezes por eles próprios construídos com material disposto em sua ambiência etnológica. Assim, aparecem os ganzás, ganzarinos, zambês ou paus-furados, chamás, puitas, bombos, zabumbas e pandeiros, bem como tiradores de versos, sim, verseiros criativos e categorizados: emboladores de cocos, tiradores e batedores de coco de zambê, de coco de roda, de bambelô.

Alguns mestres estão, definitivamente, incorporados à história da cultura popular: Paulírio (RN), Cachimbino (PB), Caju e Castanha (PE), Chico Antônio (RN), Geraldo de Zé Cosme (RN), Seu Guedes (RN), Chico Sena (RN), Lindalva e Teresinha (RN), todos esbanjando arte e se sobressaindo pelo talento em alternados períodos. Os Estados de Pernambuco e Alagoas não deixam por menos. Diferenciados expressivamente, esses estados e seus artistas assumem a atitude louvável de incentivar com orgulho *coqueiros* ou *coquistas*, *tiradores* ou *cantadores* ou mesmo a manifestação em si, realizando eventos institucionais que os incluem em calendários culturais e turísticos, traduzindo os seus localismos e referências culturais. O primeiro projeta duas rascantes vozes femininas: Aurinha e Selma do Coco. Seja, inicialmente, por aclamação popular e, posteriormente, por estímulo público ou privado, existe ali uma intensa sensibilidade coletiva, sedimentando a identidade de um povo sem visão exótica ou paternalismo oficial. Ao contrário, grupos de cultura popular e de tradição disputam e dividem com a indústria cultural desqualificada, produzindo divisas e internacionalizando o turismo conceitual. As preconceituosas classes sociais dominantes terminam por envolver-se, prestigiando festas e eventos.

Alagoas pratica igual tese, guardadas as proporções. O fato é que, quando o assunto é coco, a auto-estima é insuflada. São vários grupos na capital e no interior fazendo dessa prática artística a sua maior vocação. Dois *coqueiros* destacam-se: Jacu (Viçosa), criador do *tranqueado*, e Manuel Catuaba (Anadia), inventor do coco *dobrado*. Não é de graça a afirmação do eminente pesquisador Manoel Diegues Júnior, quando do Encontro Cultural de Laranjeiras (AL), em 1976, afirmou que o coco tinha nascido nas Alagoas, opinião que ainda não foi contestado. Depois se teria estendido para todo o Nordeste, embora com variações e formas diversas.

A origem do coco é difusa. Para alguns pesquisadores, ele seria uma herança árabe, que teria chegado até nós por meio de contatos à distância e ligações inter-raciais (Soler, 1995). Para outros, as suas bases melódicas se originaram no sul da França, em áreas ocupadas, nos seus limites, por árabes, durante longo tempo, no século XII, enquanto eclodia o movimento do trovadorismo provençal. Outro viés é de o coco ter fundamentos ibéricos e africanos, como pensa Mário de Andrade, e ainda aquele que sugere o ingrediente indígena. Há correntes apontando um olhar para a protomatriz do atual forró, quando este ainda só era tocado por poucos instrumentos percussivos. Portanto, sem a clássica formação (sanfona, triângulo e zabumba) definida por Luiz Gonzaga, nos primórdios da música de massa no Brasil, provável é que o coco, nas suas múltiplas modalidades, tenha recebido influxos na sua trajetória, da sonoridade árabe, africana, provençal, ibérica, indígena, e, ao final desse caldo cultural, adquirido uma nordestina. Seja contribuição na modulação do canto, nas melodias, nas coreografias, nos instrumentos percussivos.

Fora dos meios de comunicação convencionais dominados pela indústria cultural, esse gênero e as derivações deles inerentes significam matéria-prima, bruta, original e pulsante, inclusive nos trabalhos elaborativos de música popular

brasileira, em particular naqueles em que se localizam fragmentos de etno-música, como os de Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Lenine, Caetano Veloso (Araçá Azul), Antônio Nóbrega, Alceu Valença, Naná Vasconcelos e outros. É interessante registrar a boa demanda de discos compactados em sistema digital, documentando, na atualidade, coqueiros. No Rio Grande do Norte temos lançados recentemente *Emboladas-cocos* com Barra Mansa, Caetano da Ingazeira (PE), Golinha (Montanhas/RN), Chico Sena (Parelhas/RN), Onésino Maia (Mossoró/RN). Já foi gravado *Chico Antônio carretilha de cocos*, que traz as gratíssimas revelações de Chico e Nazar do Pandeiro (São Bento/RN) e Lindalva (Macaíba/RN), cantando tributariamente cocos inéditos de Chico Antônio coletados por Mário de Andrade; como também o dionisiaco CD *Zambê-cocos*, uma preciosa coletânea do Mestre Geraldo de Zé Cosme (Cabeceiras – Tibau do Sul/RN). Todos os três discos trazem a assinatura do Projeto Nação Potiguar.

Canto, dança e batuque de terreiro, ou mesmo de periferia urbana, os cocos, no processo de globalização, vão resistindo e se impondo, crescendo em importância cultural. Os estudos do poeta modernista Mário de Andrade tornam-se, a cada dia, fundamentais, quando se busca fixar esse canto. Integram o legado sonoro da cultura brasileira, dos fragmentos contributivos da cultura nacional, constituindo-se em boa cepa poético-musical. Não se fossilizam ou folclorizam, antes provocam instigações. No Rio Grande do Norte, esse objeto se espria em dissertação de mestrado, tese de doutoramento, ensaios fotográficos e generosas matérias em periódicos costumeiramente não receptivos às pautas do tipo.

Coco de embolada

Quase sempre cantado em dupla, acompanhado por pandeiro ou ganzá, os cantadores apresentam-se geralmente em feiras livres, logradouros públicos, entrecortando seus cocos com pregões relacionados à venda de pomadas ou *garrafadas* de pretensões terapêuticas. Os cantadores ficam no centro e a platéia vai chegando, formando um círculo. Ao final de cada coco, “roda o pandeiro”, “roda o chapéu”, ou seja, recolhe-se dinheiro do público presente, cantando-se versos decorados ou improvisados, arrancando gracejos, momentos de sadio humor. Homens e mulheres, meninos e meninas não resistem. Existe toda uma técnica dramática para manter a platéia sob controle. Acima do esperado, os toques e cantares, acontecem falações intervalares entre os dois emboladores e representações, incluindo a interatividade com e entre os assistentes. Como essas apresentações ocorrem sem pré-produção, elas passam a significar verdadeiras intervenções, interferindo no percurso cotidiano do cidadão comum.

Na área rural, é comum participar-se dos “pés-de-parede” madrugada adentro. Tamboretas colocados junto à parede de uma casa, cantadores sentados tendo a sua frente um outro banco qualquer, em cima um recipiente – a *bandeja*, que pode ser um *chapéu* – onde será depositada a colaboração financeira voluntária. Não ocorrendo atitude espontânea, a platéia, então, é solicitada a colaborar. E como é!

Nesse tipo de cantoria, o virtuose entre os cantadores pode ser apreendido, ao estabelecer-se o desafio de temas (religiosos, históricos, campestres, satíricos...) e gêneros de cocos (*de pisada, trava-língua, carrerão, de quatro ou seis linhas...*). Pode-se, então, concluir o nível de criatividade de cada cantador. A contenda envolve interativamente os ouvintes, possibilitando sugestões, torcidas ou interferências. Há aspectos comuns relacionados à postura artística de *emboladores* e os típicos *cantadores de viola*: deslocamento de cidade para cidade, um dado nomadismo; forma de apresentação (pé-de-parede), ocupação de mídia nas estações radiofônicas AM's na capital e no interior; e, no campo criativo, estruturas estróficas.

Coco de roda

Expressão de canto e dança característica de beira de praia. Compõem-se de quinze, vinte, trinta componentes nucleares, admitindo ainda tantos quantos

couberem no terreiro. Os espectadores podem e são seduzidos para *entrarem na roda*. Homens e mulheres, formando pares, dançam na cadência do coco, no ritmo do zabumba e ganzá, girando em círculos continuamente. Eles, de chapéus de palha, cinturas desnudas e calças de “pernas curtas”, estas conhecidas também como calças de pescador, como se diz; elas, de saias rodadas e estampas em motivos florais, colares muitas vezes étnicos. Não é incomum homens também portarem colares e outros adereços de búzios, dentes de peixe ou sementes e miçangas. A dança é cadenciada e de monotonia atraente. Essa modalidade de coco impõe também a figura de um *tirador*, no centro da roda cantando, balançando ganzá, e um outro brincante batendo um tambor.

O coco de roda, enquanto dança e canto, é estruturado em todos os dançarinos, que, no compasso do corpo e na marcação do refrão, respondam ao *tirador de cocos*, que é o solista. É o homem assegurador do controle estético de toda a *brincadeira*. Todos de mãos dadas, movimentando lentamente de um lado para o outro, direita e esquerda e vice-versa, mas sempre preocupados em garantir e expandir a *roda*, descalços, rodam num só sentido, entoando cocos que remetem ao seu mundo vivencial. Grandes tiradoras de coco permanecem vivas e respeitadas na memória popular. São elas: D. Agripina de Pernambucozinho, de Tibau do Sul/RN, e D. Maria Belchior, de Canguaretama/RN. São vozes que, apesar do tempo, ecoam por e sobre dunas e tabuleiros daqueles rincões. Zeca de Lia, em Canguaretama/RN, organiza e mantém um entusiasmado coco de roda.

Coco de zambê

Antigamente, as *rodas de zambê*, varando as madrugadas, eram comuns também na região agreste. Hoje, restrita ao litoral sul do Estado, sobrevive. Varia na formação, entre dez e dezesseis componentes. Canta-se e dança-se, tendo a seguinte composição: os instrumentos percussivos zambê ou pau-furado, chama e lata (este incluído recentemente, consiste no aproveitamento de uma lata de fabrico industrial, as conhecidas latas de manteiga ou de querosene jacaré, ainda presentes nas bodegas nordestinas) e os dançarinos em um círculo. Os instrumentos em tronco de árvores são previamente aquecidos e afinados em uma pequena fogueira. Seus toques percussivos exigem, num dado momento da dança individualizada, vênica e reverência ritualística. O dançarino vai até o local onde se posicionam tocadores, tiradores de coco, coristas, e gestualiza repetidamente uma dança viril de respeito aos toques dos instrumentos e cantares do *tirador*. Nesses momentos, canto e coreografia excedem-se para deleite de quem assiste. Os demais componentes batem rítmicas palmas. Compulsão e clímax.

Todos os brincantes dançam em função dos instrumentos, saindo da roda e deles aproximando-se em evoluções próprias, lembrando em alguns momentos a coreografia da capoeira, uma protocapoeira. Os temas tratados nas letras dos cocos referem-se ao cotidiano dos dançarinos, que são pescadores e ou agricultores de subsistência. Então, o mar, a cobra, o peixe, o veado, o boi, a lagoa, a mata são ícones. Há o cantador-solo, na verdade o *tirador de cocos*, e os *respondadores* ou coristas, que normalmente são três.

Tem um momento particular na dança individual: ela é sempre precedida de uma umbigada entre brincantes, o que acontece entre o dançarino que sai da roda e o que é solicitado a entrar nela, quando *se tira o coco* do canga-luê, a apresentação muda. Esse coco pressupõe dois dançarinos no centro da roda, sem dirigir-se aos instrumentos, dançando acorados, com uma das mãos apertadas ao parceiro. Eles giram e pulam, desprendendo bastante energia física. Não há passos ou evoluções pré estabelecidas. A bebericagem, uma dose aqui e ali de aguardente, faz parte da brincadeira.

A descoberta do corpo dá-se no exercício da própria dança ou vice-versa. Dançarinos saúdam-se na umbigada. O zambê, no passado, atrelava-se ao ciclo da cana-de-açúcar, ao término de *faxinas* ou mutirões para construir casas, plantar ou limpar roçados. Assinala Hélio Galvão, no seu *Mutirão do Nordeste* (1959): “De

véspera sacrificava-se um animal doméstico, preferentemente porco, peru ou carneiro. Um ou vários, às vezes, até um boi, segundo o número de convidados. Aguardente em profusão. À noite, no terreiro da casa, danças que se prolongam e cantam o coco. Acompanhado a zambê”. Essa dança acontece à noite, nos terreiros, não sendo permitida a participação feminina, senão enquanto platéia. Exige ímpetos e destreza. O próprio confeccionamento escultórico dos instrumentos é indicador, pois é preciso uma robusta cajarana ou mangueira, cajueiro ou coqueiro gigante tombar, para iniciar o processo de fabricação destes. O couro, aplicado no *zambê* e na *chama*, antes de veado, foi substituído pelo de bovino, recortado da região *do vazio* da rês, entre a barriga baixa e a pata traseira. A indumentária, que não era obrigatória, é uma calça do tipo *pescador*, *pega-bode*, feita de saco de açúcar alvejado. Há um grupo de adolescentes muitíssimo promissor em Pernambuco/RN, treinados por Mário Santana, que só constrói instrumentos em troncos de coqueiro. E o de Cabeceiras, do Mestre Geraldo de Zé Cosme, ambos no município de Tibau do Sul/RN, destacando-se onde se apresentam. Antes, em Tibau do Sul/RN e adjacências, havia um mapa sonoro do zambê. Hélio Galvão, em *Novas Cartas da Praia* (1969): “Dizem que os melhores grupos de zambê são de Mari, Pipa, Sibauma, Cururu, Porto e Pernambuco. Há mesmo quem diga: o melhor de todos é o de Mari. Quando estiver ventando o sudeste, a gente houve a *chama* daqui do porto (12 km) e até do outro lado, do Surubaja. Desta forma, tem-se a área de sobrevivência do zambê: ao norte, alcançando os municípios de Arêz e Papari (Nisia Floresta/RN); sul, indo até Vila Flor/RN e Canguaretama/RN, talvez como último reduto Sibauma”. O coco zambê, no momento, passa por uma reidentificação e, de alguma maneira, migra do lazer, da brincadeira comunitária, para encarar uma possibilidade de sobrevivência perturbada pela mídia televisiva e pela indústria do turismo.

Bambelô

Como as demais formas de cantar e dançar cocos, o bambelô é configurado em círculo, com o *tirador* e os *respostadores* de cocos, *pau-furado* e *puíta* similares à estrutura instrumental do zambê. O bambelô memorável era o do Mestre Guedes, o conhecido Bambelô Asa Branca, desativado há algum tempo, depois de seu falecimento. Em São Gonçalo do Amarante/RN, temos um grupo organizado e atuante. No Rio Grande do Norte, o bambelô é um hibridismo entre o coco de *zambê* e o de *roda*. Seus cantares, toques e danças ora lembram um, ora outro. A umbigada entre os dançarinos dessa modalidade é mais evidenciada, e os trajes multicoloridos mais lembram os brincantes de folguedos e danças de tradição dramáticas (congós, boi-de-reis, caboclinhos...), que os dos congêneres mais próximos.

O coqueiro Chico Antônio de Vila Nova

Depois que Mário de Andrade visitou o Rio Grande do Norte (de catorze de dezembro de mil novecentos e vinte e oito a vinte e oito de janeiro de mil novecentos e vinte e nove), como parte do roteiro da sua viagem etnográfica, o coqueiro Chico Antônio (Vila Nova, hoje Pedro Velho/RN, 1908-1993) passou a ter o seu merecido espaço na história da música brasileira. O pesquisador fixou-o definitivamente em quatro livros: *O turista aprendiz*; *As melodias de boi*; *Os Cocos*; e *Vida de Cantador*. O coqueiro-tenor teve os seus traços marcantes – coreografia, canto, improvisações, instrumento, tipologia – observados sob o ponto de vista poético e estetizante, e esse dimensionamento o projetou como o mais importante coqueiro do Brasil. Assinale-se que ouvi, recentemente, do compositor e cantor pernambucano Lenine a seguinte narrativa: “Chico Antônio fora homenageado com uma estátua, em Toulouse, na França. Eu vi.”

Daí por diante, depois da pesquisa empreendida por Mário de Andrade, vem ocorrendo o seu reconhecimento: em disco *No Balanço do Ganzá*, Chico Antônio/Paulírio, pela FUNARTE/UFRN; no documentário “Chico Antônio, o herói com caráter”, de Eduardo Escorel, com a participação em programa televisivo, em rede nacional, do apresentador e violeiro Rolando Boldrin; na reverência à sua

criação artística, nos CD's "Na pancada do ganzá" (dedicado à sua memória e à de Mário de Andrade) e "Madeira que cupim não rói" (na letra da música "Sambada dos Mestres"), de Antônio Nóbrega; com os seus cocos "Tango no mango", gravado pelo Mestre Ambrósio, e "Eu vou, você não vai", pelo Brebote-RN, no CD intitulado *Nação Potiguar*. Além desses, *O Carretilha de Cocos*, outro CD do Projeto Nação Potiguar, recircula os seus cocos, traz um olhar tributário e oportuniza a audição de criações e versões de Chico Antônio. A releitura repertoriada do único LP por ele gravado, em parceria com Paulírio (Montanhas/RN); quais sejam: *Boi Tungão*, *Helena*, *Pinto Pelado*, *Tinguelê*. Outros cocos complementam o repertório, garimpados por Mário de Andrade: *Jurupaná*; *Eu vou, você não vai*; *Ronca o besouro*; *Dois tatus*; *Crioula*; *Tango no mango* e a *Carretilha*, que é um ajuntamento de fragmentos de cocos em meio às "Quatro crônicas de *O Turista Aprendiz*" transcritas em Natal/RN, em vinte de dezembro, as vinte e duas horas, nunca gravados, porém documentados em livros, tendo as suas melodias grafadas.

Para tanto, juntaram-se, por essas beiras de praias potiguares, num clima de brincadeira criativa, os mais expressivos emboladores, atuantes em cantorias de cocos: a jovem e talentosa dupla Nazar e Chico do Pandeiro (São Bento/RN); Golinha (Montanhas/RN), neto de Paulírio; Barra Mansa e Caetano da Ingazeira (Timbaúba/PE); Lindalva (Macaíba/RN). Saliente-se ainda que o ganzá, utilizado na faixa "Boi Tungão", pertenceu a Paulírio. Vamos agora nos embolar, pois "corre a lenda que Chico Antônio tem parte com o *maioral*".

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.
- ALVES, Teodora de Araújo. *Corporeidade e educação no jogo do zambê*. Natal: UFRN, Programa de Pós-Graduação em Educação. Dissertação de Mestrado, 2000.
- SOLER, Luís. *Origens árabes no folclore do sertão nordestino*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1995.
- GALVÃO, Hélio. *O Mutirão do Nordeste*. Rio de Janeiro: Serviço de informação Agrícola, 1959.
- GALVÃO, Hélio. *Novas cartas da praia*. Rio de Janeiro: Ed. do Val, 1969.

A “BRINCADEIRA” DE CAVALO MARINHO EM PERNAMBUCO

Gustavo Vilar

Historiador e Músico. Especialista em Etnomusicologia (UFPE).

Pesquisador do Núcleo de Etnomusicologia (UFPE).

Resumo

A brincadeira de Cavalinho formou-se entre as vilas e os canaviais da Zona da Mata Nordestina. Nela, música, dança, encenação, poesia e improviso se relacionam, compondo o espetáculo. As apresentações duram em torno de sete horas, iniciando por volta das dez da noite e perdurando até o clarear do dia seguinte. Nos últimos anos, o folguedo tem adquirido muita força, apesar das dificuldades internas para continuar existindo. O interesse de alguns grupos da chamada “cena musical pernambucana” pela riqueza estética do Cavalinho, a valorização do público urbano de Recife e de outras regiões do Brasil e principalmente o desejo dos folgazões de continuar “brincando” têm proporcionado novos rumos ao folguedo. Atualmente existem doze grupos atuantes em Pernambuco, apresentando semelhanças e diferenças em suas estruturas cênicas e musicais, mas cada um possui fortes traços de identidade em suas apresentações. Dois deles, um no município de Araçoiaba e outro no de Tracunhaém, foram fundados em 2001, outros três foram reativados recentemente por seus mestres. Junto à surpreendente reprodução numérica dos grupos, pode-se perceber consideráveis mudanças em suas estruturas.

Palavras-chave: Folclore; Cavalinho; Música, Dança e Poesia.

Abstract

The Cavalinho plays were formed in the villages of the sugarcane zone in Brazil's Northeast. The spectacle includes music, dance, acting, poetry and improvisation. The presentations last about seven hours, starting at about 10pm till dawn. In recent years, the act has gained terrain, although groups find it difficult to survive. This is because of the interest of groups of the “musical scene” in Pernambuco state due to its aesthetic richness, to valorization of Recife's urban audience and mainly to the participants will to go on “playing”. Today, there are 12 groups in Pernambuco, showing some resemblance as well as differences in their scenic and musical structures. However, each possesses strong identity in its presentations. In 2001, two new groups were set up, one in Araçoiaba and the other in Tracunhaém. More recently, three other groups were reopened by their masters. In line with the growth in the number of groups, one can see major changes in their scenic structures.

Key words: Folklore; Cavalinho; Music, Dance and Poetry.

Em Pernambuco, encontra-se um dos acervos étnicos mais ricos do mundo, no que diz respeito a música, dança, poesia e teatro. Um conjunto de manifestações que envolvem diferentes influências culturais e que ganharam, ao longo do tempo, feições particulares que continuam vivas até hoje. Entre as vilas e os canaviais da Zona da Mata Norte, podemos vislumbrar uma parte desse universo em manifestações populares como o Maracatu de Baque Solto, o Pastoril Profano e o Religioso, a Ciranda, o Babau, o Coco, a Banda de Pifanos, as procissões aos santos católicos, o Caboclinho, os Bailes de Forró, o Bumba-meu-boi, o culto a Jurema e o Cavalo Marinho.

As tradições profanas e as religiosas se misturam, compartilhando espaços, tempos e pessoas. As *brincadeiras* de rua são encaradas com seriedade e respeito, tornando-se um elemento indispensável à vida sacrificada do trabalhador rural. A cana-de-açúcar, um dos elementos que perpassa todos os folguedos, presente em praticamente toda a paisagem da região, não constitui a única herança de uma economia decadente: a pobreza e a miséria de uma parcela considerável da população pode ser observada nas calçadas, nos sítios e nos canaviais. A religião e os folguedos parecem caminhar juntos na luta cotidiana pela sobrevivência.

O Cavalo Marinho compartilha desse contexto político-econômico, sofre suas conseqüências e sobrevive a partir de um grupo social em crise com suas crenças e valores. A complexidade do momento em que se encontra não poderia deixar de promover sérias mudanças estruturais.

Atualmente, as festas populares da Zona da Mata Norte de Pernambuco têm sido o principal cenário para a realização dos espetáculos de Cavalo Marinho e de outras manifestações. As apresentações de Cavalo Marinho ocorrem principalmente entre os meses de outubro e janeiro. Entretanto não há rigidez quanto ao calendário de apresentações e podemos observar que, nos últimos anos, alguns grupos estão encontrando espaço para se apresentarem em qualquer momento do ano e nos mais variados contextos.

O calendário de festas de rua na Zona da Mata Norte do Estado de Pernambuco é intenso ao longo do ano. As festas ocorrem nos núcleos urbanos, unindo moradores do campo, da cidade e de municípios próximos. Normalmente, os festejos de rua estão relacionados a comemorações religiosas ligadas ao catolicismo e são vivenciados anualmente; entre eles, o Carnaval, o São João, o Natal, a Semana Santa e os festejos dedicados aos diversos padroeiros dos municípios ou povoados. É principalmente nesses momentos que podemos presenciar a diversidade de manifestações culturais da região: comidas típicas, parques de diversão, dança, teatro, poesia, música etc.

As festas populares possuem um caráter extremamente híbrido – seus valores, modernos e tradicionais, compartilham do mesmo espaço e do mesmo público: “Como um fenômeno global, que abrange todos os aspectos da vida social, a festa mostra o papel do econômico, do político, do religioso e do estético no processo de transformação-continuidade da cultura popular” (CANCLINI, 1983).

Diversão, devoção, confraternização, fonte de renda e instrumento de contestação dos problemas sociais, uma apresentação de Cavalo Marinho é sempre algo imprevisível. A multiplicidade de relações e interesses que giram em torno dessa manifestação faz de cada apresentação um momento singular.

Nos últimos anos, o folguedo tem adquirido muita força, apesar das dificuldades financeiras para continuar existindo. O despertar de alguns grupos da cena musical pernambucana pela riqueza estética do Cavalo Marinho, a valorização do público urbano de Recife e de outras regiões do Brasil e principalmente o desejo dos folgazões em continuar brincando têm proporcionado novos rumos ao folguedo.

Atualmente existem doze grupos em atividade em Pernambuco, localizados em municípios da Zona da Mata Norte:

Cavalo Marinho Brasileiro / Chã do Esconso Aliança
 Cavalo Marinho Boi Pintado / Chã do Esconso Aliança
 Cavalo Marinho Boi da Saudade / Chã de Camará Aliança
 Cavalo Marinho Estrela de Ouro / Goiana
 Cavalo Marinho Prata Dourada / Nazaré da Mata
 Cavalo Marinho Rebeca Chorona / Tracunhaém
 Cavalo Marinho de Ouro / Araçoiaba
 Cavalo Marinho de José Dias / Araçoiaba
 Cavalo Marinho Boi Matuto / Cidade Tabajara Olinda
 Cavalo Marinho Boi Estrela / Condado
 Cavalo Marinho de Mestre Inácio / Camutanga
 Cavalo Marinho de João Araújo / Itambé

Entre os grupos citados, dois foram fundados em 2001 – o Cavalo Marinho Rebeca Chorona, liderado por Edmilson Onório da Silva, e o Cavalo Marinho de José Dias. Seus líderes haviam se envolvido com o folguedo anteriormente e resolveram assumir a coordenação dos respectivos grupos a partir da necessidade de “manter a tradição”.

José Dias, filho de um antigo mestre de Cavalo Marinho de Araçoiaba chamado Antônio Dias, durante muito tempo não se interessou em dar continuidade às atividades do pai, mas agora, diante das novas possibilidades de reconhecimento artístico e de perspectivas de retorno financeiro, preocupa-se em reinvestir no grupo. Até agosto de 2001 não havia feito nenhuma apresentação, mas garantiu que estava pronto para qualquer contrato que viesse a surgir.

Edmilson Onório da Silva, líder do outro grupo fundado em 2001, comprou o seu Cavalo Marinho de José Pedro, mestre que havia parado de se apresentar. Em Tracunhaém havia apenas esse grupo. Edmilson, motivado pelo interesse em “valorizar a cultura local”, resolveu comprá-lo, para que voltasse à atividade, mesmo reconhecendo suas limitações artísticas para assumir a complexidade do folguedo. O Cavalo Marinho não é seu único empreendimento: já foi dono de Pastoril Religioso, mestrou Maracatu de Baque Solto e ainda é cirandeiro. Edmilson, além de comerciante e vigilante, tornou-se um “agenciador cultural”.

Outros grupos foram recriados recentemente, como o Cavalo Marinho Prata Dourada, o Cavalo Marinho Estrela de Ouro e o Cavalo Marinho de Ouro. Os três, nos últimos anos, permaneceram praticamente sem atuar, mas agora, com o retorno às atividades, lutam, junto às prefeituras, por contratos para apresentação nas festas locais.

Atualmente, possuir um Cavalo Marinho tem sido um bom investimento, embora o retorno financeiro não seja muito alto, para a maioria dos folgazões. Diante das opções de trabalho na Zona da Mata Norte de Pernambuco, a complementação da renda familiar com o pagamento dos contratos para apresentações tem se mostrado satisfatório. O ressurgimento de alguns grupos e a criação de novos está associada a uma nova postura de seus líderes, reunindo a crença, o desejo de brincar e a mercantilização do folguedo.

O principal referencial de sucesso nesse contexto têm sido as conquistas de Manoel Salustiano, líder do Cavalo Marinho Boi Matuto, ao tornar-se o ícone pernambucano no que se refere à cultura popular. Salustiano conseguiu mostrar que é possível sobreviver da arte, e os reflexos dessa postura proporcionou um novo brilho aos folgazões que permaneceram no interior, muitos deles ainda trabalhando no corte da cana-de-açúcar.

As apresentações de Cavalo Marinho sempre envolveram algum tipo de retorno financeiro, segundo Mestre Ocrídio, nascido em setembro de 1919 e ex-líder do Cavalo Marinho de Tejucupapo (já extinto). O folguedo ocorria normalmente em barracas de bebidas, principalmente no período das festas: Natal, Ano novo e dia de Reis. Durante a brincadeira, havia também o *jogo do bozó*, que gerava mais lucro ao dono do comércio. Ao Cavalo Marinho, cabia uma parte do lucro obtido com o jogo e com a venda de bebidas, visto que, durante a *sambada*, o público consumidor excedia o normal. Além desse “cachê” informal, eram feitas diversas doações durante a madrugada. Por exemplo: Mestre Ocrídio afirma que, ao final das apresentações, era comum alguém dizer “*Fulano, toma o dinheiro pra comprar o sabão*”, provavelmente sensibilizado com a sujeira com que alguns folgazões terminavam a noite.

Mestre Grimário, nascido em janeiro de 1966, líder do Cavalo Marinho Boi Pintado, conta também algumas estratégias que os folgazões utilizavam para arrecadar dinheiro: uma delas – relembrando sua infância, quando ainda brincava de dama – era colocar uma das fitas coloridas que trazia no chapéu por cima do ombro de alguém que fazia parte do público. Essa ação deixava subentendido que aquela pessoa deveria dar a *sorte* (qualquer valor em dinheiro). Numa apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Inácio a que assisti, no município de Camutanga, em dezembro de 2000, um dos galantes andou pelo público pedindo a *sorte*, mas a reação de muitos que se encontravam naquele momento foi de incompreensão em relação ao que estava sendo solicitado.

A maioria dos mestres entrevistados afirmou que houve um período em que a remuneração financeira, embora presente, não constituía uma condição essencial para que ocorressem os ensaios e as apresentações. Normalmente, os ensaios iniciavam a partir do último sábado de Sant’Ana (último final de semana de julho) e, a partir desse dia, os grupos se reuniam todos os sábados, até o dia de Reis.

Percebi, durante as atividades de campo, que existe uma distinção (subliminar / não verbalizada) entre ser mestre e ser líder no Cavalo Marinho, podendo as duas funções pertencer a uma mesma pessoa ou não. Ser mestre significa conhecer o folguedo em toda a sua dimensão: musical, coreográfica, cênica, poética e ritual. Ser líder diz respeito ao poder executivo e administrativo sobre o folguedo. Por exemplo: Edmilson, do Cavalo Marinho Rebeca Chorona, é o líder do grupo, mas não é o mestre, por não possuir o conhecimento artístico necessário para a condução de uma apresentação. Em seu grupo, o mestre é Manoel Irineu (líder e mestre do Cavalo Marinho Prata Dourada), que presta serviços a Edmilson, quando o grupo deste último precisa se apresentar.

A existência de folgazões comuns entre vários grupos foi outra característica observada durante o desenvolvimento da pesquisa. Atualmente, seria impossível os doze grupos de Cavalo Marinho existentes em Pernambuco se apresentarem simultaneamente. O principal fator que conduziu a essa situação foi a escassez de *folgazões*: o número de jovens que participam do folguedo é pequeno, a quantidade de *figureiros* também é reduzida e o número de mestres é ainda menor. Também existem outras questões que envolvem a troca de serviços: a amizade entre folgazões ou até uma remuneração financeira mais satisfatória.

Contudo as relações geradas entre os grupos nem sempre é harmônica. A rivalidade está muito presente entre seus líderes e pode existir explicitamente ou implicitamente nos comportamentos e comentários. Essa atitude não se restringe apenas aos grupos de Cavalo Marinho, podendo ser observada também na maioria dos folguedos existentes na Zona da Mata Norte.

Como parte da dinâmica social de transformações e permanências dos valores culturais, o Cavalo Marinho, a cada instante, recria e reproduz seus princípios essenciais. A dinâmica de apresentações atualmente tem sofrido modificações consideráveis: a ritualização do ciclo temporal vem sendo quebrada – embora ainda exista um respeito às festas de final de ano, os grupos de Cavalo

Marinho se apresentam em qualquer dia do ano. Um dos casos mais notórios dessa mudança em torno do folguedo ocorreu em junho de 2001, quando o Cavalo Marinho Boi Estrela apresentou-se durante as festas de São João e São Pedro no município de Condado. Outro exemplo ocorreu com o Cavalo Marinho Boi Pintado que, ao participar da coletânea musical Pernambuco Em Concerto, apresentou-se no lançamento do disco, fora do ciclo de datas tradicional.

Essa não foi a única transformação estrutural que o folguedo sofreu nos últimos anos; outra ruptura com os valores tradicionais ocorreu com a permissão de que mulheres participassem da brincadeira, como galantes. Um dos primeiros grupos a admitir a participação feminina foi o Cavalo Marinho Boi Matuto, de mestre Salustiano. Mas essa prática ainda não se encontra disseminada em todos os grupos.

A duração do tempo das apresentações também não ficou imune às mudanças: criou-se um tipo de apresentação reduzida, que pode durar entre quinze minutos e duas horas. A opinião dos folgazões sobre essa questão é positiva e negativa, simultaneamente. A primeira reação, quando fiz esse questionamento a alguns líderes, foi de que essas apresentações reduzidas eram boas, pois o retorno financeiro era o mesmo e o desgaste físico muito menor. Em seguida a essa resposta, a maioria dos entrevistados afirmou: “*mas o bom mesmo é amanhecer o dia*”.

Amanhecer o dia é, para muitos mestres e folgazões, a catarse da brincadeira, entretanto essa prática, que me parecia uma condição fundamental para uma *sambada* tradicional de Cavalo Marinho, nem sempre foi constante. Os relatos de folgazões antigos, como Sebastião Pereira de Lima (conhecido como Martelo), nascido em maio de 1936, e de outros líderes esclarecem que no passado nem sempre se amanhecia o dia.

A vida, a alegria, a tristeza, a inspiração e a sobrevivência da maioria das pessoas que fazem o Cavalo Marinho está na agricultura de subsistência e no trabalho como cortadores de cana nas usinas da região. Sebastião Pereira de Lima (conhecido como Martelo), agricultor aposentado e Mateus do “Cavalo Marinho Brasileiro”, certa vez afirmou, durante uma apresentação: “*Eu vivo no mundo da roda e na roda do mundo, o mundo gira e eu giro junto com ele*”. Dessa estreita relação da vida cultural com os ciclos naturais, os homens tecem seu destino superando suas angústias ao criar uma visão cíclica do mundo na qual morrer significa nascer novamente. A vida passa a girar em ciclos, tornando-se “previsível” e “harmoniosa”. “O destino não é mais uma fatalidade, mas consequência dos atos do homem” (ROCHAPITTA, 1995).

A manutenção do ciclo da vida é mediada simbolicamente pelo ritual e pelo sacrifício do boi que é repartido e distribuído entre as pessoas. Mais uma apresentação chega ao fim com o início de um novo dia. Mestre Bida, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, em Goiana, lembra que, na sua infância, na última *brincadeira* do ano, todo o material do Cavalo Marinho era queimado em uma grande fogueira. No ciclo do ano seguinte, tudo tinha que ser refeito. Existe uma sobreposição de ciclos: o temporal, relacionado ao corte da cana-de-açúcar, e o religioso, voltado à devoção cristã e às crenças pagãs.

A música inicia e finaliza o ciclo da *brincadeira*, permeia suas estruturas internas, alimenta o espírito dos personagens, saúda os Santos Reis do Oriente, envolve o público e os *folgazões* na roda do *mergulhão*, é elemento vital para vencer a madrugada e amanhecer o dia fazendo o boi morrer e renascer. Nos últimos dez meses não houve transformação das estruturas musicais no *banco* Cavalo Marinho pesquisado e as mudanças que o folguedo vem apresentando podem ser vistas com otimismo, embora seu futuro seja imprevisível, diante do momento de globalização em que se encontra a América Latina.

Diante da complexidade musical, social, simbólica e mitológica da manifestação, pude observar indícios de contribuições orientais, na rabeça e em composições musicais; contribuições européias, presentes no misticismo católico; contribuições africanas, ao discutir questões sobre os confrontos culturais entre negros e portugueses; e contribuições ameríndias, manifestadas através de mitos, como a figura do caboclo d'Orubá, entidade espiritual ligada ao culto da Jurema. Essas relações multiculturais ocorrem no folgado, muitas vezes de forma atemporal, com o cotidiano atual da Zona da Mata misturando-se a tempos e espaços indefinidos. O sincretismo cultural parece constituir um aspecto marcante no Cavalo Marinho e no nordeste de Pernambuco.

Criar, recriar e transformar são movimentos constantes no Cavalo Marinho, no qual a interpretação não se opõe ao real, mas apresenta ao público a capacidade da metamorfose mental por meio da liberdade de imaginar o mundo. A música, enquanto elemento social que consegue vencer o tempo, transformando-se, muitas vezes, de forma lenta, constitui um precioso caminho na busca de compreender mais sobre os folguedos e a sociedade na Zona da Mata Norte de Pernambuco. O Cavalo Marinho nasce, morre, renasce: gira. Ora hegemônico, ora

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROCHAPITA, D. *Vertentes do imaginário: arte, sexo, religião*. Recife: UFPE, 1995.

VILAR, Gustavo. *Música e movimento no cavalo marinho de Pernambuco*. Monografia (Especialização em Etnomusicologia). Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Música, Recife, 2001.

LITERATURA E CULTURA: Lapinha em cena na circundante poética do popular

Marinaldo José da Silva

Mestre em Literatura Brasileira (UFPB). Professor de Literatura na rede privada de ensino em João Pessoa-PB.

Pesquisador do Laboratório de Estudos da Oralidade - UFPB.

Resumo

Estudo da lapinha, dança dramática popular caracteristicamente religiosa que representa cenas e jornadas alusivas ao nascimento do Menino Jesus e é apresentada no período natalino, de 24 de dezembro a 06 de janeiro. Neste trabalho, reunimos, por meio de pesquisa de campo, vários trechos de depoimentos de participantes das lapinhas da Grande João Pessoa, dos ensaios e apresentações públicas. Desse material reunido, foi feito um levantamento de todos os grupos de cultura popular que ainda exibem ao público essa dança, buscando maior conhecimento sobre a lapinha como uma manifestação dramática em meio à cultura popular da Paraíba.

Palavras-Chave: Folclore; Literatura; Lapinha; Cultura popular na Paraíba.

Abstract

This is a study of the *Lapinha*, a dramatic religious, popular dance that represents scenes allusive to the birth of Christ, which is presented during the Christmas period, from 24 December to 6 January. In this paper, I have gathered together as a result of fieldwork statements of *Lapinha* participants in the Great João Pessoa area, collected at rehearsal and public presentations. I have also classified all popular culture groups that still do this dance, seeking to better understand the *Lapinha* as a dramatic manifestation in the midst of popular culture in Paraíba.

Key words: Folklore; Literature; Lapinha; Popular Culture in Paraíba.

Introdução

A lapinha, dança dramática popular muito presente em várias manifestações artísticas caracteristicamente religiosas, rica em detalhes, representa cenas e jornadas alusivas ao nascimento do Menino Jesus, com a atuação de meninas e moças, que assumem diferentes funções como pastorinhas, segundo as informações de pessoas que fazem essa brincadeira¹ há mais de quarenta anos na Grande João Pessoa.

Na lapinha, as pastorinhas são divididas em dois cordões tradicionais – encarnado e azul –, compostos por catorze personagens, sendo sete em cada lado, mais quatro, que formam um cordão central, resultando em um grupo de dezoito pastoras. Pode haver modificações nesse número, dependendo de cada organizadora, que tem uma história e uma justificativa para cada personagem que compõe a sua lapinha, podendo haver até vinte e seis meninas. A execução se apóia principalmente em um caderno, que traz jornadas soltas de velhos tempos e específicas para cada uma das participantes, como também na memória oral, passada entre famílias e amigos, que ajudam a fazer a lapinha até hoje.

Os ensaios começam a ser preparados em meados de agosto, culminando com apresentações públicas no final de dezembro e início de janeiro. São realizados na casa da própria organizadora, que, muitas vezes, utiliza-se, para isso, a frente da casa, o quintal, ou até mesmo a cozinha. O primeiro caso que presenciamos foi o do grupo de Dona Antônia Costa, do bairro do Rangel, que ensaiava em frente de casa; Dona Rita, moradora do bairro de Mandacaru ensaiava no quintal; Dona Penha, do Rangel, ensaiava na cozinha, por isso “expremia” as meninas entre o fogão e a mesa (mesa de pernas para cima, cadeiras distribuídas em outros cômodos da casa, fogão no canto da parede), ficando o único tocador posicionado ao lado da outra parede, por trás da porta. Vê-se, então, como era limitadíssimo esse local: toda a cozinha media cerca de 3m x 2m.

Dona Penha sempre ficava ao lado do tocador, sentada em um tamborete a cantar as jornadas e declamar os versos registrados em um caderno organizado por ela mesma. Esse caderno era a peça fundamental para os ensaios de sua lapinha, denominada Lapinha Nossa Senhora da Penha. O caderno contém vários tipos de jornada, os cantos das cenas dramáticas, incluindo a cena da morte e os da Festa da Queima. Os versos cantados e os recitados são considerados por todos aqueles que fazem a brincadeira como as principais “partes” da lapinha. O caderno de Dona Penha era guardado pela organizadora e lido para as meninas durante esses encontros.

O caderno manuscrito² é fundamental para os que fazem essa brincadeira, por ser o registro da memória oral. Circula entre familiares, passando os segredos escritos do “saber fazer” a lapinha. Dona Rita, uma das organizadoras de uma das várias lapinhas da Grande João Pessoa, não faz uso desse recurso em seus ensaios. Guarda na memória a lembrança dos ensaios e apresentações dos quais um dia participou. Desse modo, a memória é reativada com a lembrança, e a permanência da tradição dessa brincadeira com as experiências de seus participantes.

As lapinhas da periferia de João Pessoa, em certo período de apresentações, expõem como objeto de adoração o presépio, todo ornamentado com palhinhas, cravos e rosas de papel, pequenas lâmpadas coloridas a piscar e papel de seda ou crepom nas cores dos cordões montados nas proximidades do local em que dançam – palanque, pavilhão, pátio da igreja, ou até mesmo em frente à casa da própria organizadora. Assim, as pastorinhas dos diferentes cordões louvam o Messias com jornadas específicas, gestos, movimentos e dramas, criando uma disputa pela guarda do Menino. A Linda Mestra, do cordão “encarnado”, e a Contramestra, do cordão “azul”, as duas principais pastoras da lapinha, são rivais e chegam a brigar e a morrer durante a apresentação. As cenas

da morte e ressurreição da Contramestra são muito comuns nas brincadeiras populares, como ressalta Mário de Andrade (1982, p.25):

“É curiosíssimo constatar que em grande número das nossas danças dramáticas se dá a morte e ressurreição da entidade principal do bailado. No Bumba-meu-boi, nos Cabocolinhos, nos cordões de Bichos amazônicos, ainda nos Congos, nos Cucumbis e nos Reisados isso acontece. Se trata duma noção mística primitiva, encontrável nos ritos do culto vegetal e animal das estações do ano, e que culmina sublimemente espiritualizado na morte e ressurreição do Deus dos cristãos. Nas danças dramáticas de origem proximamente e diretamente ibérica, nos Pastoris e Cheganças, há somente o elemento fundamental de qualquer drama (aliás assimilável à noção primária de morte e ressurreição...), isto é, luta dum bem contra o mal, que os bailados coletivos, e por isto infensos aos sentimentos individuais (principalmente amoroso), caracterizam na noção de perigo e salvação.”

Salienta-se que, na maioria dos grupos de lapinha encontrados, na “parte” da morte, quem morre e ressuscita é a pastora Contramestra. Apenas em um grupo, o das Mães Cristãs, do município de Cabedelo, Grande João Pessoa, observou-se a morte e ressurreição da Linda Mestra. A morte da Contramestra consta no trabalho de dissertação da pesquisadora Edith Carmem (Bacalhão, 2000, p.64-65) e foi visto por nós em pesquisa de campo.

Bacalhão cita o seguinte depoimento de Dona Dora:

“Quem mata é a do azul. É porque elas começam a discutir e começam a briga delas, justamente porque a rivalidade, porque a Contramestra quer tomar o menino Deus, e a Mestra não entrega o menino Deus de maneira nenhuma. Daí elas começam a discussão. E aí as jornadas do começo da discussão com uma insultando a outra através da música.”

Observa-se a importância da Linda Mestra e da Contramestra como figuras principais da brincadeira e, em meio às várias montagens da cena, em épocas diferentes, cronologicamente não muito distantes uma ou outra pode morrer na encenação.

Muitos estudiosos, como Mário de Andrade, Edison Carneiro, Oneyda Alvarenga, entre outros, atribuem a denominação Auto de Natal, pastoril ou presépio às manifestações conhecidas por “lapinhas” e “pastoris” em Alagoas, Pernambuco, Rio Grande do Norte e, principalmente, na Paraíba, estados onde até hoje essas manifestações são encontradas. É mais comum a dança ser denominada “pastoril religioso”, enquanto o termo “lapinha” é mais usado para designar o presépio. Assim, a palavra “lapinha” denomina, ao mesmo tempo, a dança como forma de homenagem ao nascimento do Menino Deus e a montagem icônica com estatuetas de barro ou outro material. Embora os organizadores de lapinha saibam da diferença entre lapinha dança e lapinha presépio usam o termo para as duas manifestações e, manjedoura apenas para o presépio.

De acordo com os estudiosos citados, o pastoril pode ser religioso ou profano. Muitas vezes, nos dois tipos, há a presença de um velho chamado “Fúria”, que, para Mário de Andrade (1982), é mais um personagem entre tantos outros, como podemos perceber entre os que compõem o *Pastoril de Palmares*:

“Dois cordões: o Cordão Azul e o Cordão Encarnado. Cada um deles é formado exclusivamente de Pastoras, com vestimentas características em que domina a cor do Cordão. Puxa o Cordão Azul a Mestra, o Cordão Encarnado a Contramestra. No centro permanece sempre uma figura híbrida, vestida de azul e encarnado, chamada Diana. Outras personagens deste Pastoril são Libertina, Borboleta, Camponesa e o Anjo, todas femininas. Personagem masculino, só o Fúria” (...).

O Fúria é referente à figura do diabo, espécie de palhaço da festa, embora tenha por função animar o pastoril – os dois cordões e os partidários. Não existe, assim, um cordão central composto por várias pastoras, como nas lapinhas de João Pessoa, em que este é formado pela Linda Estrela, o Pastor, a Linda Céia e a Cigana.

Segundo Oneyda Alvarenga (1982):

“Os Pastoris consistem em danças e cantos que, de Natal a Reis, se realizam diante do presepe, em homenagem ao nascimento de Jesus. Essas representações foram introduzidas no Brasil pelos padres, e as velhas referências que sobre elas se tem datam dos últimos vinte anos do séc. XVI. Embora estas informações nada nos permitam saber sobre a forma e a organização dessas primeiras comemorações teatrais do Natal, pelo menos é certo que elas, tal como os Pastoris, se valiam do canto, de instrumentos, da dialogação falada e da dança.”

Essas informações de Oneyda Alvarenga podem ser confrontadas com as palavras de Dona Rita, a respeito da origem da lapinha, visto que o exemplo ressaltado sobre o pastoril constituído pelas peças desempenhadas pelos grupos populares das pastorinhas enquadra-se no contexto da nossa “lapinha” dos dias de hoje. Vejamos:

“... assim como me ensinar!', a minha prima que já morreu fai' muitos aaano'... Dona Maria de finado Augusto também já morreu fei' muitos ano', Maria do Fumero, tudo isso que me ensinava, que elas já dançaro' e e já era povo véi' que já tinha dançdo! Quando acho o mundo começou! É era! Quéra Dona Maria era véia', Maria do Fumero era véia', as menina'dizia: Óia', vai lá pra casa quéu vou ensinar!” (Dona Rita 22.10.98)

Para as organizadoras das lapinhas em João Pessoa, o termo “pastoril” é usado apenas para a dança de “mulheres da vida”, ou seja, “não moças”, “putas”. Essas mulheres são rotuladas por comentários do tipo: “fulana já é falada”, “não é de nada”. Assim, é uma dança feita por mulheres consideradas sem respeito, que dançam para disputar e conquistar homens. A lapinha, por sua vez, é composta exclusivamente por meninas e moças, todas bem-comportadas, de família, e bem trajadas, com a intenção de cantarem jornadas para agradecer ao Menino Deus.

Oneyda Alvarenga divide os pastoris em dois tipos: o de função popular, de que participam geralmente apenas moças, numa grande mistura de cor de pele, parecido com a lapinha, e o outro, denominado de baile pastoril – para Dona Rita, é pastoril “de mulher”, mesmo conhecendo o pastoril “de moça”. Vejamos o depoimento dela a seguir:

“Ôxe! Conheço também o povo do Recife! A dança, as cantiga' tam' as cantiga'dos de lá é tudo quase de pastoril. (...) Aqui é lapinha e lá é pastoril, lá num é lapinha, é pastoril tabém, pastoril de moça. (...) Mas que lá é lapinha que é de moça! Que lá o pastoril do Ref (Recife) bonito só é de mulher!”

São muitas as formas de comemorar o nascimento do Menino Deus na cultura popular, como montagens de presépios, conforme o gosto da criação de cada um, ou como dança dramática, isto é, espetáculo de teatro popular que envolve diferentes personagens, versos cantados, textos declamados e bailados. Essa forma teatral configura a fusão de poesia, textos narrativos declamados, dança e cantos, e mostra a memória cultural alicerçada na experiência das histórias de vida de pessoas que cultivam esse elo prazeroso entre o trabalho e a “brincadeira”.

Estruturação do espetáculo

As lapinhas de João Pessoa são compostas, normalmente, por dezoito pastoras, distribuídas em três fileiras. Nessas três filas, as pastoras dividem-se em dois cordões:

Cordão encarnado: Lindo Anjo, Linda Mestre, Camponesa, Borboleta, Linda Rosa, Diana e a Pastorinha.

Cordão azul: Lindo Guia, Contramestra, Libertina, Borboleta, Lindo Cravo, Açucena e a Pastorinha.

A terceira fileira, que é mista, é composta por *Linda Estrela*, *Linda Céia*, *Pastor* e *Cigana*, personagens que pertencem ora a um cordão ora a outro, quando não representam a fusão das duas cores. A Estrela tem traje azul e pertence ao cordão dessa mesma cor; o Pastor se veste com as duas cores e também pertence ao azul; a Linda Céia se veste de encarnado, logo pertence ao cordão encarnado; a Cigana carrega as duas cores e faz parte do cordão encarnado. Assim, são sete pastorinhas em cada lado, mais quatro entre o azul e o encarnado, que pertencem a um ou outro, contendo cada cordão, no final, nove pastoras. Comprovamos essa divisão do cordão central quando as pastorinhas entram no local de apresentação dançando uma marcha, música apenas orquestrada, divididas em apenas dois cordões.

A lapinha é composta por crianças e adolescentes com faixa etária que varia entre cinco e dezesseis anos. Cada uma delas desempenha um papel diferente. Elas cantam, recitam versos e participam de cenas específicas ou apenas da encenação principal do espetáculo, que compreende a cena da morte e a da ressurreição da Contramestra. Além dessas cenas maiores da apresentação, há também outras, como a das Borboletas, as da Cigana, que arrecada esmola e lê as mãos de cada pastorinha em tom cantado e recitado, e a do Pastor, que, como em outros entrecos dramáticos, oferta cravos perfumados e ramalhetes de flores aos partidários de cada cordão.

Outro ponto a ressaltar é a Festa da Queima da lapinha. O término do ciclo de apresentações culmina com a representação do fogo, em que são queimados vários adereços sem maior utilidade. Isso ocorreu com o grupo da “Lapinha Menino Deus”, numa nova montagem da lapinha do bairro do Rangel. A festa da Queima ocorre entre o Dia de Reis e o último dia do mês de janeiro, dependendo da vontade do organizador de cada grupo. Caso haja várias lapinhas, os organizadores se combinam e marcam datas diferentes, podendo, assim, um participar da festa do outro, em que são queimadas as palhinhas da manjedoura, as bandeirinhas que ornaram o palanque, as fitinhas dos maracás, alguns chapéus e outros materiais que possam ser repostos na temporada seguinte, sem prejudicar a

estrutura desta. Tudo termina em fogo e fumaça, como despedida das apresentações, anunciando, assim, um novo tempo. Nessa festa, que tem hora para começar, geralmente às 20 horas, e nunca hora para terminar, sempre se reúne um repertório musical extenso de jornadas.

Na lapinha do Menino Deus, vimos que, enquanto havia participação dos partidários colaborando com a votação em seu cordão de preferência, ao preço que variava entre vinte e vinte e cinco centavos, isso no ano de 2000, também havia canto de jornadas, versos e cenas. Soubemos também da colaboração ativa da comunidade na ornamentação do local e outros preparativos da festa. Houve quem ajudasse com os gastos dos trajes da Linda Mestra e da Contramestra, as principais pastoras da brincadeira. Ao final, uma delas era coroada, dependendo da vitória do cordão.

Os organizadores, muitas vezes, preparavam dois grandes bolos: um para o cordão encarnado e outro para o cordão azul, os quais, no fim da festa, eram distribuídos com todo o mundo. Também se pode preparar apenas um bolo, cuja decoração é parte encarnado e parte azul.

Com essa Festa da Queima da lapinha, das palhinhas da manjedoura onde o Menino Jesus nasceu, encerra-se o período de apresentações. Isso não impede que o grupo se reorganize e possa fazer outras apresentações ao longo do ano, dependendo de convite, como acontece com a lapinha do Rangel, Lapinha Menino Deus.

Em cada lapinha, há uma maneira diferente de desenvolver a brincadeira, de homenagear o nascimento do Menino Deus. Há uma diversidade no repertório das jornadas, principalmente nas encenações dramáticas, no jeito cuidadoso de bailar, além do figurino e dos adereços, que muitas vezes carregam o brilho das lantejoulas e da areia brilhante. Os tocadores que formam a orquestra também mudam de acordo com cada grupo. Nos grupos de Cruz das Armas e em um de Mandacaru, o bumbo, o pandeiro, o cavaquinho e o violão são o bastante para o desenvolvimento das coreografias. Para o grupo de Seu Zé Moura, de Mandacaru, além desses instrumentos, o triângulo é fundamental. Mas também houve grupo que não dispensava o saxofone, como foi o caso da Lapinha Nossa Senhora da Penha, do Rangel, durante poucas temporadas, pois o tocador faleceu. A sanfona fazia parte da Lapinha Nossa Senhora de Fátima, de Mandacaru, a mesma que adotava em sua orquestra o triângulo.

Eram vários os grupos de lapinha, cada um deles com uma característica diferente. Foram encontrados nove grupos na Grande João Pessoa, além de pessoas que já organizaram, dançaram ou que acompanharam essa dança há bastante tempo, incluindo vários partidários e tocadores.

Os grupos são:

Lapinha de Jerusalém, organizada por Dona Ciça nas décadas de 70 e 80 e parte da década de 90, no bairro do Róger. Hoje, apenas a história da lapinha é contada por familiares e ex-participantes e registrada em foto, fita cassete e vídeo. Dona Ciça faleceu por volta de 1998;

Lapinha Menino Deus, organizada por Nal e Vanice, há mais de 22 anos, fundada em 1979 no bairro de Cruz das Armas, na rua do Rio, onde permaneceu até a Queima da temporada de 2000/2001. Na temporada seguinte, 2001/2002, a lapinha estabeleceu-se no bairro do Rangel, com o apoio de organizadores de outros grupos que já não existem, como é o caso do grupo da Lapinha Jesus de Nazaré, do Rangel,

organizada por dona Antônia Costa até 1995, pelo que consta em seu caderno manuscrito. Ela assumiu a organização geral dessa nova lapinha, tomando como base o caderno de jornadas que usava quando tinha o seu grupo. Essa lapinha ganhou um novo estilo, por somar outras experiências, como a de Maria da Penha Ferreira, da Lapinha São José. Nada impediu que seu repertório pudesse oscilar com os de outras lapinhas, até mesmo de organizadoras que assistiam às apresentações. Mas o grupo encontrou uma saída como resistência cultural, em meio à cooperação de vários organizadores, dando novas soluções, criando entusiasmo, buscando a totalidade. Seu objetivo era impossibilitar a morte da cultura popular;

Lapinha São Sebastião, organizada por Adésio e Giselda, no bairro de Cruz das Armas, na rua do Rio. Esse grupo brincou até 1999, depois de sete anos consecutivos, e deixou de se apresentar por motivos familiares, cedendo o espaço para a lapinha de Nal, do mesmo bairro, mesmo sendo rivais;

Lapinha Sagrado Coração de Jesus, organizada por Dona Rita e Fátima, no bairro de Mandacaru, onde funcionou até a temporada de 1999/2000. Depois migrou para o município de Conde, Grande João Pessoa, deixando de brincar na temporada seguinte. O grupo fez apenas a montagem para a Festa da Queima, com uma única apresentação, na véspera do Dia de Reis do ano de 2002, no Conde, em frente à casa de Dona Rita;

Lapinha Nossa Senhora de Fátima, organizada por Seu Zê Moura e Dona Mariquinha, no bairro de Mandacaru. Esse grupo nunca conseguiu fazer a Festa da Queima, por motivos financeiros. Chegou a ensaiar várias vezes e fez apresentações públicas nos anos de 1998, 1999, 2000 e 2001;

Lapinha Nossa Senhora da Penha, organizada por Dona Penha e Seu Antônio, no bairro do Cristo Redentor, no Rangel. Dona Penha brincou mais de vinte e nove anos na organização e durante treze anos desenvolveu o papel de Diana, começando ainda menina. Ao todo, foram mais de quarenta anos de experiência com lapinha. Deixou de montar a lapinha na temporada de 2001/2002, por não ter apoio financeiro. Muitas de suas pastoras foram brincar na lapinha de Nal e Dona Antônia, que agora estava no mesmo bairro;

Lapinha Menino de Jerusalém, organizada por Dona Neném, no bairro do Róger. Esse grupo brincou apenas uma temporada, 1998/1999, fazendo seis apresentações no próprio bairro, incluindo a Festa da Queima;

Lapinha das Idosas, organizada por Dona Adelita, no bairro de Mandacaru. Esse grupo foi criado a partir de experiências vivenciadas por algumas senhoras de

um grupo comunitário que resolveram brincar a lapinha. O grupo fez algumas apresentações públicas, mas não realizou a Festa da Queima por ser um grupo apenas disposto a fazer apresentações por lazer;

Lapinha das Mães Cristãs, organizada por Dona Teca e Dona Dadá, no município de Cabedelo, Grande João Pessoa. Fez várias apresentações públicas e realizou a Festa da Queima, diferentemente do grupo de idosas de Mandacaru. Fizemos registro desse grupo apenas no dia 06 de janeiro de 1998, por entendermos que esse grupo estava sendo estudado por um outro membro do Laboratório de Estudos da Oralidade, Edith Bacalhão;

Lapinha São José, organizada por Penha, no bairro de Mandacaru. Esse grupo não existe mais; existe apenas na memória de sua organizadora, que nos forneceu informações e cantou parte de suas jornadas. Hoje Penha colabora com outros grupos, principalmente com a lapinha de Dona Antônia, do Rangel;

Tivemos informações da existência de outros grupos de lapinha em Mandacaru; nas Cinco Bocas, a lapinha da falecida Dona Vilma. Desse grupo, conseguimos registros em vídeo e fita cassete, cedidos por amigos e familiares. No Cristo Redentor, registramos a lapinha de Seu Zé Teixeira. Essa lapinha deixou de ser montada há mais de oito anos, logo depois que sua esposa faleceu. Era um grupo do tempo das montagens de Dona Ciça, na década de 80. Ele também realizou outras brincadeiras no bairro, como quadrilha junina, e ainda organiza a tribo de índio de carnaval Ubirajara, que insistentemente leva seu grupo para a rua.

Caracterização das Lapinhas da Grande João Pessoa

É imprescindível falar primeiramente da Lapinha de Jerusalém, organizada por Dona Ciça, do final da década de 70 ao início da década de 80, exatamente entre 1979 e 1982. A lapinha era apresentada no bairro do Róger, em um pavilhão coberto por palhas de coqueiro e chão de barro batido. Era um pavilhão enorme, que media 6m x 15m, aproximadamente. No período de apresentação da lapinha, só era utilizada a metade desse espaço porque, durante o período de São João, era todo ocupado pela “Fazenda Lajero Seco”, do “Coroné” Ludugero, irmão de Dona Ciça. Era uma lapinha muito organizada: Dona Ciça cuidava de todo o figurino, costurando todas as roupas; seus filhos confeccionavam os adereços – coroas, bastões e maracás – e ainda tocavam os instrumentos, compondo a orquestra; seu marido era o locutor e animador apaixonado da brincadeira.

As roupas das pastoras de Dona Ciça, na sua maioria, eram confeccionadas com “organza” ou com *voile*³, tecidos meio transparentes, que davam uma impressão de elegância aos trajes, forrados com “cetim” – tecido meio brilhante, próprio para forros e roupas finas – e salpicados com minúsculas lantejoulas prateadas.

O Lindo Anjo e o Lindo Guia vestiam-se com um manto de tecido de cetim de seda: o Anjo, pertencente ao cordão encarnado, de rosa; e o Guia, pertencente ao cordão azul, de azul-céu mais claro. O Pastor vestia uma calça curta, até os joelhos, de cetim de seda metade azul, metade encarnada, um colete encarnado, uma blusa de mangas longas de *voile* azul, um chapéu de palha coberto de tecido também das duas cores, uma bengala de ferro revestida por uma mangueira de plástico preto e um par de botas pretas.

A Cigana usava um vestido longo cuja saia era encarnada, a blusa era de mangas fofas azuis e o corpo do vestido era encarnado. Sobre a saia, um avental azul com dois bolsos encarnados. O lenço, na cabeça, cheio de medalhinhas douradas, era metade azul, metade encarnado; de cada lado, uma trança grande de cabelos muito pretos, cada uma com um laço de fita da cor dos cordões. Na mão, um maracá feito de latão, com chapinhas de refrigerante amassadas que davam o “tilintar”, auxiliando o ritmo e a música em meio aos tocadores, juntamente com outros maracás decorados com fitas longas de papel celofane azul e vermelho, enquanto as outras pastoras tinham a cor do cordão a que pertenciam; nos pés, sandálias pretas com longas tiras amarradas até os joelhos.

As Borboletas, tanto do azul como do encarnado, usavam uma calça muito curta, de cetim, com elástico nas pernas, como se fosse uma bombacha, na altura das coxas. Por cima, um vestido de cetim com um saio de “tule” em várias camadas, muito armado, nas cores rosa para o cordão encarnado, e azul claro para a o cordão azul. Usavam sapatilhas de “napa”, um par de asas feitas com arame e cobertas com tule e uma coroa contendo uma pequena borboleta com duas antenas na parte da frente, confeccionada com zinco de espessura muito fina. Tudo isso era rebordado com lantejoulas e areia prateada. Elas portavam ainda um bastão de alumínio com sementes dentro, para causar barulho semelhante ao som de um ganzá, tendo penduradas fitas de celofane nas extremidades.

A Linda Estrela e a Linda Céia vestiam-se como as outras pastoras: a Estrela com vestido de cor azul e a Linda Céia com um vestido vermelho; só mudavam os adereços. A Estrela usava uma coroa de zinco fininho com uma estrela no meio, de cor prata e carregava na mão um bastão (um cano de antena de TV, de alumínio) em cuja ponta havia uma outra estrela com bastante brilho. A Céia tinha, em sua coroa, uma mão aberta e, no bastão, o mesmo modelo, e sempre roubava a atenção de todos. A coroa era feita com o mesmo material das demais (placa de zinco), meio prateada, salpicada de lantejoulas azuis e encarnadas, e tinha uma mão na parte da frente. O vestido da Linda Estrela era azul, e o da Linda Céia vermelho.

As roupas eram todas decoradas com lantejoulas muito miúdas prateadas, dando um brilho leve em todo o conjunto. As pastoras, exceto o Pastor, as Borboletas, o Lindo Anjo, o Lindo Guia e a Cigana, usavam sapatinhos brancos e meias também brancas. A maioria usava um maracá todo enfeitado com fitas de papel celofane da cor do cordão em que dançava. O Anjo e o Guia seguravam um punhal de plástico (um frasco de perfume da marca *Avon*, em forma de punhal), coberto de areia prateada no local da lâmina e entre o cabo e a lâmina, com uma fita em forma de laço – azul, para o Lindo Guia, e encarnada, para o Lindo Anjo. Portavam, na cabeça, uma capelinha de flores de tecido branco com areia prateada.

As Pastoras usavam coroas confeccionadas com chapas de alumínio recicladas com jornal e areia prateada; a Linda Mestre e a Contramestra tinham o mesmo modelo de coroa. A Camponesa usava um chapéu e carregava uma cesta com flores; a Libertina portava uma coroa; a Linda Rosa e o Lindo Cravo portavam uma coroa com uma rosa e um cravo, respectivamente; a Diana tinha um modelo diferente de coroa, de Açucena. As Pastorinhas usavam chapéu de palha coberto com tecido. Havia uma combinação entre as pastoras dos dois cordões, como o Lindo Anjo com o Lindo Guia, a Linda Mestre com a Contramestra, a Camponesa com a Libertina, as Borboletas, e assim seguiam.

As jornadas eram cantadas, quase sempre, pela Contramestra e pela Linda Mestre. Era muito difícil Dona Ciça cantar alguma. Muitas vezes ela olhava o caderno para conferir as jornadas que já tinham sido apresentadas e as que faltava cantar. Quando iam desenvolver a cena da morte – parte mais complexa –, era preciso consultar o caderno, que continha todo o texto da brincadeira. Essa cena não era apresentada regularmente: geralmente acontecia em um dia de sábado, quando havia maior público, para assistir à lapinha.

O locutor era seu Zé Pedro, marido de Dona Ciça. Ele anunciava a votação dos cordões e provocava os partidários ao dizer que tal cordão estava “liiindo, liindo, liiindooo!”, fazendo o mesmo com o outro cordão. Zé Pedro era um grande animador: sabia chamar a atenção dos partidários, causando suspense e fazendo os anúncios de uma maneira bastante original.

Os instrumentos da lapinha de Dona Ciça eram apenas um cavaquinho, que parecia “chorar” ao tocar a marcha “*Cacho de uva/ Cana caiana/ Belas pastoras/ Paraibanas...*”, e um pandeiro, muito bem tocado, que parecia conhecer as mãos dos filhos de Dona Ciça: Severino e Severo.

A lapinha era organizada por pessoas da mesma família: a mãe, Dona Ciça; o pai, Seu Zé Pedro; e os filhos, Severino e Severo. Confeccionavam-se entre eles as roupas, os adereços e toda a ornamentação da manjedoura, do pavilhão, enfim eles cuidavam de tudo da Lapinha de Jerusalém. Nossa experiência, como receptor, era maravilhosa: achávamos que a lapinha de Dona Ciça era ímpar em tudo, a mais perfeita.

Além dessas apresentações no “pavilhão” do bairro, a lapinha de Dona Ciça também fazia apresentações públicas na Lagoa, Parque Solon de Lucena, no centro da cidade, abrilhantando as festas comemorativas do Natal. Nessas apresentações, fora do contexto habitual dos organizadores, sempre havia modificações, tais como: Seu Zé Pedro perdia o seu papel de locutor para pessoas que organizavam a festa, que, nesse tempo, eram o radialista Cardivando de Oliveira e outro moço, cada um tendendo para um cordão. Havia também uma modificação no roteiro: não apresentavam a cena da morte, os versos das pastoras, as cenas do “Pastor” e da “Cigana”; apenas apresentavam a cena das Borboletas. Dessa forma, o público nunca apreciava uma apresentação completa, a não ser quem fosse ao bairro onde ocorriam as apresentações em seu contexto habitual.

Depois de quinze anos, vimos uma outra lapinha no dia 18 de dezembro de 1997, por volta das 18 horas. Era a Lapinha Menino Deus – organizada por Ednaldo Barbosa de Lima, conhecido por Nal, e Vanice Alves dos Santos – que fazia uma apresentação em praça pública em um projeto governamental, chamado “Shopping Aberto”. Havia poucas pastoras dançando – apenas treze, no geral, quando deveriam ser dezoito.

Entramos em contato com o organizador e começamos a pesquisa e os registros. Fomos, então, convidados para a “Festa da Queima” da lapinha, que seria no dia 17 de janeiro de 1998.

Visitamos a lapinha algumas vezes, antes do dia da festa, observando melhor as mudanças ocorridas, referentes aos trajes, adereços, jornadas e orquestra. Na organização, além de Nal, estava Vanice, que havia dançado nessa lapinha há algum tempo, quando assumia o papel do Lindo Cravo. Lembramos dela por ela ter feito uma apresentação enquanto dançava, no bairro do Róger, por volta de 1980, na lapinha de Dona Ciça, numa ocasião em que estávamos presentes. Depois de tanto tempo, ela desenvolvia outro papel: dessa vez, era organizadora. Era ela quem cantava a maior parte das jornadas e era o cabeça de todo o grupo, pois ensinava às meninas as diversas coreografias, a maneira de cantar as jornadas de vários tipos, as cenas da morte, da Cigana, do Pastor, das Borboletas, a declamar os versos, pois cada pastora tem um verso específico, e a manusear o maracá, tarefa um tanto difícil. Cantava tudo de memória; não havia nada escrito. Na brincadeira desse grupo, prevalecia a oralidade. As jornadas, cujos versos não eram lembrados por inteiro, desenvolviam-se apenas ao som dos instrumentos. Isso aconteceu poucas vezes, inclusive com a cena da morte, que era muito mais difícil. Aconteceram situações em que as meninas, principalmente a organizadora, supriam partes da cena, confundiam versos, trazendo-os de uma cena cantada a outra. Mas era normal, por ser ensaio para a Festa da Queima.

Nesse grupo, as mães e a comunidade colaboravam, na parte financeira, para a confecção das roupas e adereços. O dinheiro da votação servia para pagar aos tocadores e manter a decoração do pavilhão, da manjedoura e cobrir eventuais problemas do grupo.

A composição da lapinha organizada por Nal e principalmente por Vanice era semelhante à da lapinha de Dona Ciça. A diferença estava nos trajes mais curtos e na própria originalidade de cada um. As Borboletas vestiam-se com cores diferentes da tradicional: a borboleta do cordão azul usava vestes verdes, e a do cordão encarnado amarelas. Havia menos detalhes nos acabamentos dos adereços, com pouca areia brilhante. As coroas eram de papelão, ou usavam chapéus de palha. Dentre os instrumentos, havia o violão e o bumbo; antes, havia só pandeiro e cavaquinho, raramente violão. Outra diferença era a maneira como dançavam: passo mais marcado pela batida do bumbo, diferente dos passos da Lapinha de Jerusalém, que eram delicados, arrastados, mais dançados e precisos, fiéis ao toque do pandeiro e ao choro do cavaquinho. O pé esquerdo dava duas leves pisadas, alternando com o pé direito, que dava continuidade ao passo, também com duas pisadas e arrastava-o, criando um meio círculo, de dentro para fora. Nas lapinhas, os passos eram marcados de diferente modo: apenas um passo para a frente e outro para trás, com marcação bem explorada do movimento.

A Lapinha São Sebastião, também em Cruz das Armas, organizada por Edésio e Giselda, marido e mulher, tinha como apresentador da brincadeira o próprio organizador. Essa lapinha seguia, em sua formação, a mesma composição tradicional adotada por Dona Ciça, em relação às pastoras; apenas havia duas a mais no cordão central: a Florista e o Lírio. A diferença maior estava nos trajes curtos e, principalmente, na maneira como se apresentavam na dança. Os trajes eram todos confeccionados com cetim de seda. O Lindo Anjo e o Lindo Guia usavam mantos de cores muito vivas, como o encarnado e o azul não muito claros. As Borboletas, como na Lapinha Menino Deus, usavam trajes em cetim de cores diferentes das tradicionais: a Borboleta do cordão azul vestia uma roupa de cor verde, e a Borboleta do encarnado, de cor amarela.

Além dos trajes curtos e decotadíssimos, as meninas pareciam mais extrovertidas. Tanto as coreografias como os gestos e expressões eram ambíguos, semelhantes aos dos chamados pastores, mais sensuais e às vezes libidinosos. Tudo resultava numa cena meio cômica, cuja intenção básica era fazer com que o público desse dinheiro, por meio do voto ou da compra de cravos perfumados, para conquistar as pastoras no final da brincadeira. Essa lapinha foge às características gerais dessa dança: bailado sutil, realizado por meninas e moças, dançado e cantado em celebração ao nascimento do Menino Deus. Contudo a Lapinha São Sebastião também tem, entre suas componentes, crianças bem novas, de cinco a seis anos de idade.

As jornadas são das mais conhecidas, cantadas em outras lapinhas também, mas a encenação dramática é diferente, quando é somada às coreografias das danças. As jornadas – principalmente os versos – são mostradas com menos frequência. Ao longo das apresentações, o clima é de descontração. As cenas são raras, como a da Cigana e a da morte.

A “lapinha” de Nal e a de Edésio eram rivais. Estavam localizadas no mesmo bairro, próximas uma da outra, mas cada uma, segundo alguns partidários, queria ter o grupo melhor, mais bonito, mais organizado.

Em meio às indicações e descobertas, encontrei Dona Rita – Rita Vitorino Monteiro –, 68 anos, originária do Recife/PE, com muita história de lapinha para contar. Ela era a organizadora, junto com sua filha, Fátima Ferreira da Silva, 46, da Lapinha Sagrado Coração de Jesus. Desde menina, aos cinco anos, Dona Rita já fazia parte da brincadeira, desenvolvendo diferentes papéis nas apresentações públicas. Por participar há muito tempo das lapinhas de João Pessoa, ela carrega na memória a lembrança da tradição das várias montagens já vivenciadas ao longo

de sua vida. A cada ano, apóia-se em experiências mais recentes ou do passado, quando brincou como Cigana, como Linda Mestre ou como outro dos dezoito personagens desse espetáculo. Tem colaborado ativamente para dar beleza e entusiasmo tanto ao cordão azul quanto ao encarnado, os dois partidos que dão vida a essa dança. Atualmente – ano 2000 – Dona Rita está morando no município de Conde, dentro da Grande João Pessoa. No ano em que chegou aí, conseguiu reunir um grupo, mas não chegou a queimar a lapinha. No ano passado, ensaiou algumas meninas, tendo à frente sua neta, que assumiu o papel de Linda Mestre. Fizeram apenas a Festa da Queima da lapinha, que se realizou no dia 05 de janeiro de 2002, às 19 horas, na casa de Dona Rita, onde montaram um cercado improvisado de palhas de coqueiro com uma gambiarra, dois tocadores, um de pandeiro e outro de cavaquinho, sem aparelho de som. Era a véspera do Dia de Reis, dia em que geralmente se faz essa festa.

Esse grupo, em sua caracterização, foge aos padrões das lapinhas de Dona Ciça e da de Nal, entre outras encontradas. Há uma variedade maior de personagens. Na fileira central, à Linda Estrela, à Cigana, ao Pastor e à Céia somam-se, por exemplo, as Três Marias, representadas por três meninas – uma vestida de encarnado, outra de azul e a outra com as duas cores. Mas ainda deveria haver mais pastoras nos cordões, porém faltaram meninas para representá-las. Dona Rita comentou que, há algum tempo, com melhor situação econômica, ela colocava também os “Três Reis do Oriente” e outras pastoras, que ficavam uma no cordão do meio, na frente da Cigana, e as outras duas em cada um dos cordões, em frente às pastorinhas. Infelizmente, fica difícil inserir outros personagens, principalmente quando há necessidade de meninos, que sempre declinam da participação na brincadeira.

É importante acrescentar que, além dos vários outros personagens, a posição dos cordões nessa lapinha é invertida: o cordão encarnado fica posicionado do lado direito do pavilhão e o cordão azul do lado esquerdo. Fazemos essa observação com base na pesquisa de campo que realizamos com os demais grupos.

Vimos, em fotografias de 1995, que a Linda Céia da lapinha de Dona Ciça não mais usava uma mão como parte da coroa, como havíamos constatado na década de 70, no bairro do Róger. Fátima, filha de Dona Rita, disse não saber a função da mão na coroa da pastora. Perguntou depois a muita gente, mas ninguém soube dar uma explicação satisfatória. Entretanto, no dia da Festa da Queima de 1999, na casa de Dona Rita, em Conde, ela nos havia falado que aquela mão tinha um significado e que, outro dia, diria qual era. Acrescentou ser a Céia uma estrela, a estrela d'alva, que carrega as duas cores em seu brilho – o encarnado e o azul –, uma estrela que muda de cor constantemente, que fica piscando, a mais brilhante do céu.

Dona Rita é quem sempre “tira” as jornadas na sua lapinha. Às vezes canta com a Linda Mestre ou com a Contramestra. Nessas passagens, Dona Rita muitas vezes improvisa para acertar as rimas dos versos das jornadas. É característico dela e da Lapinha Sagrado Coração de Jesus o improvisado nas jornadas. A Mestre ou outra pastorinha que esteja cantando com Dona Rita troca olhares, como se estivessem indicando alguma coisa, e seguem a jornada no maior improviso.

Mesmo vindo da terra dos famosos pastoris “apimentados”, como o *Pastoril do Velho Faceta*, Dona Rita conduz a sua lapinha para o lado religioso e mais familiar. Para ela, pastoril é, pejorativamente falando, de “puta”; lapinha é de crianças, meninas e moças. Ela tem muito respeito por essa dança, por isso as meninas impulsivas não dançam e, como ela diz: “Tem que procurar as menina com o candeiro”.

Dona Rita nos falou do significado e da função de cada uma das pastoras na lapinha como também de várias Festas das Queimas em que participou.

Um dos fatos inéditos vistos apenas nesse grupo foi a participação de um homem em meio às pastoras (meninas) na temporada de 1999 para 2000, apenas na Festa da Queima. Essa figura era o Pastor da lapinha, seu neto, uma criança de aproximadamente seis anos. Dona Rita disse que já havia posto também os Três Reis do Oriente sendo meninos, há muitos anos, pois, quando não havia meninas, os meninos que quisessem podiam brincar na lapinha dela. Mas acrescentou que hoje os meninos não querem dançar, porque, segundo ela, dizem que quem dança “*é fresco, com licença da palavra*” e não brincam de jeito algum.

Outra particularidade desse grupo foi a mudança de trajes de acordo com a aproximação da Festa da Queima. Quinze dias antes, as pastoras, exceto o Lindo Anjo, o Lindo Guia, o Pastor e a Cigana, vestiram um “bolero”, espécie de jaqueta colocada por cima do vestido. Também colocaram novas coroas, feitas de arame e cobertas com papel e areia prateada. Uma semana antes da Queima, fizeram um ensaio geral, no sábado, em vez de brincarem também no domingo. Foram, então, trocados os enfeites do pavilhão – que, durante todas as apresentações, era, de um lado, cheio de bandeiras encarnadas e, do outro, de bandeiras azuis – por apenas bandeirinhas brancas. Trocaram também as fitas dos maracás, os trajes, que podiam ser qualquer roupa, mesmo a comum, usadas no dia-a-dia delas, uma saia e uma blusa ou vestido, tudo na cor branca. Nesse ensaio geral, como é chamado, cantaram o maior número de jornadas possível, cada uma das pastoras cantou seu verso e todas encenaram a morte.

A Festa da Queima da “lapinha”, que, nesse caso, refere-se à queima da manjedoura, de Dona Rita é bastante falada no bairro de Mandacaru. Um detalhe dessa festa que chama sempre a atenção do público é a mudança dos trajes por roupas novas e bem enfeitadas. No geral, todas elas mudaram os trajes uma só vez, mas a Linda Mestre e a Contramestra e, às vezes, a Libertina e a Camponesa chegaram a mudar até três vezes seus trajes, sendo cada vestido mais caprichado que o outro. Isso dependeu dos partidários, que ajudaram nos gastos. Ainda houve dois bolos: um do cordão azul e um do cordão encarnado. Em outros anos fizeram apenas um, que, no final da Queima, foi distribuído com refrigerante entre todo o grupo, os partidários e a comunidade, que se uniram durante todas as apresentações em um só conjunto e festejaram juntos o final daquele período de festa.

Em uma das apresentações públicas da Lapinha Sagrado Coração de Jesus, exatamente no adro da igreja do mesmo nome, no bairro de Mandacaru, na festa do padroeiro, Sagrado Coração de Jesus, também houve apresentação de outra lapinha, que dançou naquela mesma noite. A partir daquela apresentação, conhecemos a Lapinha Nossa Senhora de Fátima, organizada por Seu Zé Moura e Dona Mariquinha da Lapinha, como são conhecidos em sua comunidade.

O grupo de Seu Zé Moura – José Belízio Manuel de Moura – e Dona Mariquinha – Maria de Fátima dos Santos Miguel – era o menos favorecido financeiramente, diferente, portanto, do grupo de Dona Rita. Não recebia nenhum tipo de colaboração dos moradores do bairro, nem das instituições governamentais; com isso fazia poucas apresentações públicas e tinha poucas chances para dar continuidade à brincadeira.

Essa lapinha era a mais simples de todas, com relação aos trajes. As meninas usavam roupas comuns, todas na cor branca, mesmo em apresentações públicas. Apenas a Mestre e a Contramestra vestiam saias da cor de seus cordões. Usavam sandálias na cor preta, de qualquer modelo, e chapéu de palha com uma fitinha de cetim vermelha ou azul. A única pastora que usava roupa totalmente diferente era a Cigana: uma saia longa e uma blusa curta, além de um lenço posto na cabeça, tudo em tecido estampado. Todas usavam uma faixa atravessada do ombro à cintura, na parte da frente, exibindo o nome indicativo da personagem – pastora da lapinha. Os adereços eram pouquíssimos; nada mais do que chapéu de palha, substituindo a coroa de flores do Lindo Anjo e do Lindo Guia. As Borboletas também se vestiam como as outras pastorinhas; não tinham asas, nem bastões e também tocavam maracá, como as outras do grupo.

Mas, nessa lapinha, o brilho que faltava nas roupas aparecia na voz das meninas, no manejo dos maracás e na originalidade. Elas eram as mais entoadas. Donas de uma musicalidade incrível, cantavam sem o auxílio do microfone e percebia-se um grande prazer no cantar. Manuseavam os maracás com habilidade fora do comum, de tal forma que as fitas de papel de seda soltavam-se e voavam no pequeno pavilhão de chão batido no barro, colado à casa de Seu Zé Moura, e coberto por um plástico escuro gasto pelo tempo, medindo, no máximo, 3m x 4m.

Os passos da coreografia desse grupo eram comuns, e parecidos com o jeito de dançar da lapinha de Dona Ciça. Surtiam um grande efeito no conjunto, pelo fato de as batidas marcadas e suaves dos maracás formarem uma sincronia com os gestos da outra mão e a batida do bumbo, resultando em passos leves e de bom gosto. Era uma lapinha muito animada. Todas as pastoras eram jovens e muito simpáticas, sorridentes, sem malícia alguma para com os partidários. As meninas tinham em média treze ou quatorze anos. A originalidade, a organização dos cordões e o alinhamento compensavam a simplicidade das roupas.

A manjedoura desse grupo também era a mais simples e era coberta com papel de seda e papel crepom azul e encarnado. Havia apenas o Menino Deus deitado na manjedoura e dois ou três personagens compondo todo o presépio. Apesar disso, surtia muito efeito pela caracterização de simplicidade do grupo no geral.

Infelizmente, a condição financeira impediu a continuidade da brincadeira. Seu Zé Moura ainda conseguiu comprar os sapatos para todas as meninas, o arame necessário para confeccionar as coroas, papelão e outros minguados materiais. Não deu para queimar, nem levar mais o grupo para a apresentação na rua durante os anos de 1998 e 1999. Não sabemos se haverá brincadeira daqui para frente. O dinheiro que rendia a votação era muito pouco, não cobrindo as despesas, como a colaboração aos tocadores, que eram muito bons. Os instrumentos dessa lapinha eram um bumbo, um padeiro, um cavaquinho e um violão.

Dona Mariquinha sentiu-se culpada por não ter podido chegar até ao final da brincadeira. Começou ensaiando às meninas e não pôde chegar até o final, com a Festa da Queima, conforme é o costume, com as habituais trocas de roupa. Achou importante que a queima fosse com trajes simbólicos, de papel, pois já havia tido essa experiência no passado, quando dançava. Disse que ficara acamada e doente, e muito decepcionada e jurou não mais ensaiar lapinha. Sentiu-se traída por Seu Zé Moura, por ter enganado as meninas dizendo-lhes que ia brincar até “queimar”. Por não ter dinheiro, esse grupo nunca conseguiu fazer a Festa da Queima.

Na Lapinha Nossa Senhora de Fátima, havia uma grande união entre as pastoras e toda a organização. Seu Zé Moura, além da organização da lapinha, também brinca o carnaval, organizando uma tribo de índios tupis-guaranis há mais de dez anos e, no período junino, forma uma quadrilha de matutos na comunidade local, que resiste fortemente aos problemas financeiros e brinca nas festas populares do bairro. O pavilhão dessas brincadeiras é montado nos fundos da casa de Seu Zé, em Mandacaru. Apenas um ano foi montado um pequeno pavilhão para a lapinha.

Por meio de um informante, em uma loja de sapatos da cidade, ficamos sabendo que havia uma lapinha no bairro do Cristo Redentor, no Rangel, ainda conhecido como Varjão. Pelos dados que obtivemos, não dava para chegar até ao pavilhão, mas conseguimos chegar lá. No caminho, já dava para ouvir as jornadas e identificá-las. Aproximamo-nos e ligamos logo o gravador para não perder muito daquele primeiro contato. Anotamos em nossa caderneta alguns dados e ficamos a observar o espetáculo.

Dona Penha, 58 anos, desde os 28 organiza a brincadeira. As jornadas e os versos da lapinha por ela organizada, a Lapinha Nossa Senhora da Penha, são, em sua maioria, bem parecidos com os da de Dona Ciça, embora haja uma das jornadas que se assemelha a uma do *Pastoril do Faceta*, de Pernambuco, cantada sem malícia alguma.

Os trajes, de cor azul ou encarnada, apresentavam saias de babados de cetim com fitas nas pontas e blusas de mangas longas de cetim e tule, enfeitadas com lantejoulas prateadas, azuis e vermelhas. O Anjo e o Guia usavam manto de cor branca. Outra diferença é que o Anjo usava asas e carregava nas mãos um punhal com uma fita vermelha amarrada, e o Guia não usava asas e carregava nas mãos uma bandeira azul. Esse detalhe dos adereços do Anjo e do Guia é característico desse grupo. Vale ressaltar a inclusão de um saxofone entre os instrumentos tradicionais, como o pandeiro e o cavaquinho. O som produzido pelos instrumentos, juntamente com o dos maracás, causava um belo efeito ao canto das pastorinhas. Muitas vezes, Dona Penha cantava e sua filha também. A organizadora dessa lapinha guardava, há bastante tempo, um caderno contendo muitas jornadas, versos e a cena da morte completa. Para termos uma idéia, quando jovem, ela havia brincado como Diana durante treze anos. Muitas de suas experiências ela reproduzira nesse caderno, ainda utilizado nos ensaios e apresentações públicas.

Bastante interessante na lapinha de Dona Penha é a Festa da Queima; sempre foi uma das mais animadas, assim como a da lapinha de Dona Rita, em Mandacaru. O locutor declarou-se apaixonado por lapinha. Na verdade, eram dois os locutores: seu marido e um outro participante, partidário e famoso no bairro, conhecido por “Cabo Modesto”. Esse é daqueles que compra briga por causa da lapinha, anuncia e chama os moradores das casas para ver a festa, provoca os partidários e explica para todos ali presentes a importância e o valor de uma lapinha. Falou das lapinhas de antigamente e se excedeu em alegria ao microfone, formulando, ao final, um discurso.

Na festa, as pastoras não mudaram os trajes, como aconteceu nas outras lapinhas.

Antes de começar a apresentação de encerramento, elas deram uma volta de caminhão pelas ruas do bairro para convidarem os partidários para assistirem à Festa da Queima. Nesse passeio, cantavam e agitavam os maracás, fazendo gestos coreografados, com bastante alegria.

Todas as pastorinhas usavam coroa, exceto, como já foi dito, o Pastor, que usava chapéu, e a Cigana um lenço. Os adereços eram quase iguais aos das outras lapinhas, apenas o detalhe da bandeira do Guia fazia a diferença em relação às demais.

A Lapinha Menino de Jerusalém, do Róger foi organizada por Dona Neném, vinda do Recife/PE para morar aqui na Paraíba há alguns anos. Durou apenas uma temporada de sete apresentações ao público. O grupo reuniu-se várias vezes para ensaiar na casa da organizadora, pois as meninas não tinham a menor experiência com lapinha. Eram meninas de classe média, diferentes das demais pastorinhas de classe menos favorecida de outras lapinhas da periferia.

Nesse grupo, dois dos quatro tocadores eram filhos de Dona Ciça, da Lapinha de Jerusalém, montada na década de 70.

As pastoras cantavam pouco. Não tinham experiência alguma: nunca tinham visto outra lapinha. Decoraram as poucas jornadas por meio de uma cópia do caderno da organizadora distribuída entre elas.

Os trajes eram os mais caros e com acabamentos perfeitos. Todos de cetim, renda, organdi, sianinha, bicos de renda, fitas de cetim, faixa de veludo preto

na cintura, luvas brancas, meias finas, sapatos de salto de camurça preta, arco de flores armadas com goma para ficarem mais pomposas, maracás enfeitados com fitas de cetim. Esse luxo lembrava os pastoris de moça, como dizia Dona Rita, do Recife, mas mostrava pouca originalidade, em comparação com as outras lapinhas encontradas.

A manjedoura estava completa, com todos os personagens “novinhos em folha” montados em uma mesinha bem ornamentada, com luzes a piscar. O Anjo e o Guia usavam asas de penas de galinha e toda a roupa de cetim puro de seda com o acabamento em “arminho”, um tipo de plumagem, de cor branca. Todas as roupas eram bordadas com lantejoulas prateadas. O nome das pastorinhas também era bordado com lantejoulas e miçangas, em uma faixa em cetim. Os tocadores recebiam um cachê, em média dez vezes maior que o dos outros tocadores das outras lapinhas. O pavilhão, de ferro e madeira, fora cedido pela Prefeitura local, e estava muito longe da realidade dos outros grupos da periferia. O bailado das meninas-pastoras era inseguro, pouco ensaiado, embora tivesse havido muitos encontros.

Na Festa da Queima, seu Zé Pedro, marido de Dona Ciça, dividiu o papel de locutor com o pai de uma das pastoras do tempo da Lapinha de Jerusalém. Era o pai de Nana, uma ex-pastora que dançara como Contramestra durante muito tempo. Foi muito emocionante para todos os que estavam presentes ver seu Zé Pedro apresentando o espetáculo. Há pouco mais de um ano, Dona Ciça havia falecido e, passado esse tempo, seu marido estava lá no palanque animando outra lapinha que levava quase o mesmo nome da dela. Ele anunciava as jornadas, pedia votos e provocava os partidários, como fazia no passado.

A Lapinha Menino de Jerusalém animou os festejos de Natal do bairro no ano de 1998, embora tenha feito poucas apresentações. Na Festa da Queima, o encarnado venceu. O cordão azul se retirou, as meninas ficaram bravíssimas e foram embora. Algumas choraram, outras ajudaram a cantar a jornada da queima e viram o cordão encarnado queimar as palhinhas e papéis da manjedoura, que sempre esteve exposta em frente ao palanque durante todas as apresentações.

Essa brincadeira da Lapinha Menino de Jerusalém acabou de madrugada, com a partilha do dinheiro da votação da festa entre as pastoras e um lanche oferecido pela organizadora. A divisão do dinheiro da votação entre as pastoras só vimos nesse grupo. Era o único com um padrão econômico definido.

Foi também encontrada a Lapinha das Mães Cristãs, em Cabedelo, estudada por Edith Carmem de Azevedo Bacalhão em sua dissertação de Mestrado. Essa lapinha foi citada por nós em outro momento deste trabalho. Era formada basicamente por mulheres idosas, diferente, portanto, dos grupos tradicionais, formados por meninas, mas também havia duas moças em meio às mais velhas. Elas representavam a Linda Estrela, do cordão azul, e o Lindo Anjo, do cordão encarnado. As pastoras dessa lapinha dançavam apenas em dois cordões. A Estrela puxava o cordão azul e o Anjo puxava o cordão vermelho, como é denominado por lá; a Cigana fazia parte do cordão azul e não existia o Pastor.

Os adereços eram poucos: nada mais que um arco de flores na cabeça, maracás e o bastão da Linda Estrela. As roupas, muito bem acabadas com lantejoulas e miçangas, eram confeccionadas em cetim e renda, com exceção do traje da Cigana, uma saia estampada em azul e uma blusa lisa azul. A manjedoura era ornada de flores, luzes e papel de seda azul e vermelho. Havia também cravos e ramalhetes para ofertar aos partidários.

As pastoras encenavam a morte, a parte da esmola da Cigana e vendiam seus cravos perfumados entre a comunidade que assistia ao espetáculo, todo cantado em versos. Quem apresentava as jornadas e anunciava a votação, provocando os partidários, eram elas mesmas; os homens apenas tocavam os

instrumentos: um tocava o violão, dois os cavaquinhos e outro o pandeiro. Esse grupo não tinha pavilhão certo, por isso só fazia apresentações públicas.

Além desse grupo de Cabedelo, havia também um outro grupo de idosas no bairro de Mandacaru, a Lapinha das Idosas, que fazia suas apresentações em lugares públicos, como adros das igrejas e associações. O local de ensaios era a casa de reunião do grupo de idosos de Mandacaru.

As vestes das pastoras eram de cetim, decoradas com fitas também de cetim de seda na barra das saias e nas mangas dos vestidos, e os adereços eram confeccionados com garrafas plásticas de refrigerante, decorados com areia brilhosa e lantejoulas. Os maracás eram decorados com fitas de papel nas cores de cada cordão, azul e encarnado. A roupa do Pastor era cuidadosamente detalhada: calça abaixo do joelho, de cetim azul, camisa de mangas longas encarnada, jaqueta azul, além dos adereços, como chapéu e varinha carregada no ombro com uma cabaça na ponta. A Cigana também era bem trajada: saia estampada, avental, blusa branca, lenço com chapinhas douradas na cabeça, muitos colares e até tranças longas amarradas com fitinhas, da cor dos cordões. Tudo em um estilo tradicional, como na Lapinha de Jerusalém, de Dona Ciça, e original, como todo o grupo.

Essa lapinha era organizada por Dona Adelita, uma moradora do bairro da Torre, participante de um grupo de idosas do bairro de Mandacaru, que dançara lapinha, quando jovem, na Torre. Nessa época, assumiu o papel da Diana do cordão encarnado por vários anos. Relembra o tempo passado brincando lapinha novamente, como a Contramestra do cordão azul. Era ela quem cantava a maior parte das jornadas: tirava os versos e as cenas.

Os tocadores eram apenas dois: um tocava pandeiro, e o outro, cavaquinho. Esses tocadores também faziam parte da Lapinha Sagrado Coração de Jesus, a de Dona Rita, também em Mandacaru. Esse grupo organizou-se para fazer apenas uma série de apresentações, uma curta temporada, como atividade do grupo de idosas do bairro. Elas uniram suas experiências e fizeram uma lapinha só para “brincar”, como afirmaram alguns participantes.

NOTAS

¹ O termo “brincadeira” é utilizado popularmente, como sinônimo de dança e espetáculo.

² Foi mostrado parte de um dos cadernos encontrado na Lapinha Menino Deus, pertencente a Dona Antônia Costa, que tinha a Lapinha Jesus de Nazaré no bairro do Varjão (Rangel), como parte de um dos capítulos deste trabalho.

³ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Novo dicionário Aurélio. (1999), 2ª Ed. Rio de Janeiro. “(vual)”. [Fr.] S.m. Tecido leve e fino, em geral transparente”.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1982.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

BACALHÃO, Edith Carmem de Azevedo. *Transmissão oral e repertório feminino. O grupo da nau catarineta e da amizade em Cabedelo*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Letras. João Pessoa, 2000.

SILVA, Marinaldo José da. *Lapinha em cena: uma dança dramática e sua memória cultural*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Letras. João Pessoa, 2002.

OBSERVAÇÕES SOBRE CULTURA POPULAR E SUAS RELAÇÕES COM A ECONOMIA LOCAL: O turismo e a carcinicultura em Nísia Floresta - RN

Ana Cláudia Mafra da Fonsêca

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB).

Pesquisadora do Laboratório de Estudos da Oralidade (UFPB).

Resumo

O ensaio desenvolve algumas reflexões sobre as especificidades, os valores e as funções da cultura popular na dinâmica da vida social de uma comunidade. Tomo como ponto de partida para essas reflexões as concepções gramscianas sobre o assunto, considerando ainda os posicionamentos de outros estudiosos – Nestor García Canclini, Alberto M. Cirese, Marilena Chauí – para deter-me, enfim, em aspectos sociais, econômicos e culturais de uma comunidade de pescadores artesanais localizada às margens da lagoa de Papary, no município de Nísia Floresta/RN, observando, nessa perspectiva, as relações das comunidades populares entre si e com modos de produção externos a elas que ditam a hegemonia econômica local, como a indústria do turismo e a carcinicultura.

Palavras-chave: Cultura popular; Turismo; Carcinicultura.

Abstract

This essay throws some light at the specificity, values and functions of popular culture in the dynamics of social life of a community. As a point of reference, I take Gramscian ideas about this theme, considering also other intellectuals like Nestor García Canclini, Alberto M. Cirese, and Marilena Chauí. Later, I will analyze social, economic and cultural aspects of an fisherman community in the Papary lake area in the municipality of Nísia Floresta (RN), observing the relationship between communities themselves as well as with modes of production which are external to them and that dictates the course of the local economy, like tourism and shrimp farming.

Key words: Popular Culture; Tourism; Shrimp Farming.

“... pois o que distingue o canto popular, no quadro de uma nação e de sua cultura, não é o fato artístico, nem a origem histórica, mas seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial.”

Antonio Gramsci

As observações que seguem traduzem algumas das minhas reflexões acerca da cultura popular, levando em consideração, como observou Antonio Gramsci (1978), as especificidades, os valores e as funções dessa cultura na dinâmica da vida social de uma determinada comunidade. Não por acaso inicio este ensaio citando Gramsci, precursor dos estudos sobre culturas populares na Itália e nos países latino-americanos¹, visto que seus escritos possibilitaram o surgimento de uma fecunda série de trabalhos sobre as culturas das classes subalternas desses lugares. Também não por acaso parafraseio às avessas, com o título deste trabalho, os escritos gramscianos sobre folclore, mas deixo duas ressalvas quanto à falsa pretensão do ensaio diante da originalidade dos escritos: 1) a de que não se trata, realmente, de uma paráfrase, posto que tomo as observações sobre o folclore como ponto de partida para minhas próprias observações, não pretendendo, aqui, desenvolver as concepções do autor italiano, senão tomá-las como pressupostos; e 2) a de que, fugindo da abrangência utilitária dos escritos, as minhas observações servem menos de orientação a outros trabalhos do que de pontos de partida para minhas futuras investigações, tendo em vista um universo e um tempo histórico que, embora tão distantes estejam da Itália da década de 30, apresentam semelhanças significativas, no tocante aos “*modos de conceber o mundo*”, com os daqueles que, na Europa ou na América do Sul, em anos de guerra ou de globalização – face à hegemonia dos meios de produção e invariavelmente a ela vinculados – se encontram às margens da sociedade oficial.

A discussão acerca da noção de cultura popular e da problemática que envolve os estudos sobre essas formas de cultura deve perpassar a análise das concepções ideológicas de algumas de suas mais utilizadas definições. Percorrendo tal linha de raciocínio, chegarei, enfim, aos “*utilizadores*” dessas definições: eis o ponto a partir do qual quero iniciar minhas reflexões. Gostaria aqui, no entanto, de fazer um caminho diferente, menos para aderir ao consenso quanto ao uso do termo “cultura popular”, mais para observar o emprego desse termo por diferentes setores da sociedade que dele se utilizam com fins próprios e nem sempre convergentes. Perfaço esse caminho pretendendo deter-me, futuramente, nos textos orais construídos pelas comunidades, para neles identificar discursos que os revelam subjacentes aos mecanismos sociais e que, invariavelmente, contribuem para um contínuo processo de fragmentação cultural desses núcleos. No caso específico do município de Nísia Floresta (RN)², venho observando, a partir dos contraditórios discursos de membros dessas comunidades ditas subalternas, como esse processo vem ocorrendo em paralelo ao impacto ambiental causado pelas indústrias turísticas e da carcincultura.

Responder “se” ou “quando”, de fato, existe uma cultura vivenciada pelo povo precede, ou deveria preceder, a discussão acerca do que vem a ser uma cultura do povo e, nesse terreno, a antropologia, voltada para a análise das culturas a partir do materialismo histórico, tem nos enriquecido com algumas de suas conquistas, no sentido de um certo consenso na adoção do termo “cultura popular” ou um de seus quase sinônimos, como “culturas populares”, “culturas do povo”, “culturas das classes subalternas”. Em suma, falar de cultura (ou culturas) e de povo, de uma cultura produzida, consumida ou, enfim, adotada por uma parte da sociedade que não detém seus meios de produção, mas que deles termina sendo (ou fazendo) parte, tenta-me fatalmente a discorrer sobre o sentido das palavras que uso, para me fazer entender.

Esquecendo por um momento toda a celeuma acadêmica em torno do uso ou adoção desta ou daquela palavra para definir a cultura do povo – e aqui fatalmente a necessidade, também acadêmica, me obriga a adotar uma definição –, passo então a observar sua aplicação prática na vida social. Para isso, proponho, agora, uma fictícia fuga dos limites da produção científica que moldam este ensaio para uma constatação prática, a de ver e tentar entender como o termo “cultura popular” é utilizado em uma sociedade estratificada, dando a esta uma falsa idéia de unidade social – falsa, devido a sua evidente multiplicidade – e como essa utilização, que em si também é múltipla, colabora para camuflar as contradições que animam e alimentam a estratificação social. Para isso, valho-me de fatos, acontecimentos e informações de natureza diversa coletados no município: são textos escritos, imagens, documentos e, principalmente, os depoimentos dos moradores da comunidade do Porto, lugarejo que nasceu e cresceu graças à fartura do peixe e do camarão pescados na lagoa de Papary³. A maior lagoa do município, cujo nome revela a abundância do pescado em tempos passados, hoje tem suas margens ocupadas pelos grandes viveiros de camarão, o volume de água reduzido graças à construção de barreiras para deter o movimento das marés e a fartura presente apenas nas lembranças dos antigos pescadores que dali tiravam o sustento.

“*Nísia Floresta em ação*”: este é o título de um periódico mensal, de publicação modesta, produzido pelos moradores desse município. Em contraste com artigos que retratam a vida comunitária, inclusive denunciando os problemas de ordem administrativa – posto que esse jornal é um periódico publicado por pessoas de oposição à administração vigente – há espaços reservados a homenagens às pessoas “ilustres” da cidade: notas sobre os aniversários de filhos de políticos locais, notas sobre casamentos “importantes”, textos que reverenciam a capacidade profissional de alguns personagens locais, enfim comuns em todos os veículos de comunicação de cidades pequenas. A surpresa, no entanto, está no título de uma reportagem de capa, publicada em novembro de 1999: “*Nísia tem um exemplo de resistência cultural*”. Há um artigo falando de uma senhora que vive na comunidade do Porto e, mais abaixo, um pequeno texto desenvolve a idéia: “*A cultura popular de Nísia Floresta está simbolizada na sabedoria e carisma de Dona Raimunda do Porto. Ela é um exemplo de resistência às culturas externas*”. Essa senhora, hoje com seus oitenta anos, com quem dois anos após a publicação citada tive o prazer de conversar, é reconhecida pelos habitantes da cidade como portadora de uma “declarada” cultura popular local: iniciada pela escola no teatro, na dança e nos cantos populares, tem guardada na memória grande parte das manifestações que vivenciou, assim como as histórias que ilustram o aprendizado e a transmissão de, segundo a reportagem, “importantes” elementos de cultura popular. O texto discorre enfatizando o caráter popular como algo ligado às classes humildes e à tradição, em oposição à cultura de consumo. O autor do texto, morador do município e professor da rede municipal de ensino, opta por utilizar o termo “cultura popular” ao citar o teatro, a dança e os cantos, talvez para enfatizar o caráter “vivo” da cultura, personificado no retrato da senhora, estampado na capa do jornal – em oposição ao termo “folclore”, mais ligado a uma cultura “morta”, cristalizada, sem vitalidade. Contraditório é perceber quanto de “folclórico” tem o apelo do texto ao descrever a pessoa em destaque, dando uma ênfase saudosista e romântica aos aspectos da origem e tradição.

Esse reconhecimento local e, em princípio, “de resistência”, como o próprio título da reportagem diz, paradoxalmente reforça um reconhecimento mais abrangente, propagado pelos veículos nacionais que promovem o turismo: um reconhecimento mais ligado à visão folclórica. O que mais chama atenção nesse fato é como o reconhecimento de uma “cultura popular” local vem a colaborar para a construção da imagem de uma cidade que, sobretudo nos últimos cinco anos, vem sendo alvo da indústria turística estadual, com total e irrestrito apoio da mídia, da administração política municipal e, como veremos, também do povo.

Em Nísia Floresta, venho observando como a construção da imagem de cidade “cultural”, a partir de determinados elementos de sua cultura popular, como

culinária, artesanato e folguedos, tem colaborado para a penetração de uma “cultura externa” e corrosiva que, a curto prazo, tende a reconhecer alguns elementos da cultura popular e transformá-los em produtos de consumo. Na verdade, sem levar em consideração questões de origem, observo que existe uma relação de causa e efeito recíproca que engendra uma espécie de círculo auto-reprodutivo, pois um acontecimento vem a fortalecer o outro. A contradição, aqui, reside no fato de que essa construção de imagem já atingiu, embora de modo diferencial, também as camadas subalternas, transformando-as em símbolos, produtores e produtos da cultura local (as rendeiras, os artesãos, os pescadores, os brincantes etc.) e, ao mesmo tempo, num plano ideológico, em meios de reprodução dessa imagem construída, pois o povo, por necessidade material, assimila a idéia de que o turismo e a indústria, trazendo divisas para o município, proporcionam, conseqüentemente, melhoras de condições de vida para todos. Vendida para “fora” como produto de consumo, a imagem construída de cultura popular também é “vendida”, como alternativa de sobrevivência, para as classes subalternas, de dela se servem.

No que se refere às relações de trabalho, um exemplo claro disso está no discurso dos pescadores artesanais, que agora trabalham como assalariados nos grandes viveiros de camarão. Embora submetendo-se a um regime de trabalho sazonal e, por isso mesmo, ainda pescando em determinadas épocas do ano ou nos horários em que não estão trabalhando, esses pescadores, por agora passarem a depender do salário fixo pago pelas empresas, declaram-se plenamente satisfeitos com a presença da indústria de carcinicultura na região. Quando questionados, no entanto, sobre a situação do meio ambiente, a maioria mostra-se consciente do impacto ambiental causado pela carcinicultura – embora minimize a contribuição das indústrias para essa realidade. Tal impacto é evidente para quem já sobreviveu da pesca artesanal e vê hoje as lagoas secando e a fauna lacustre desaparecendo, seja pelo fechamento dos rios que as alimentam, seja pelo uso dos produtos químicos nos viveiros.

De fato, o que acontece é que a carcinicultura, assim como a indústria turística, enquanto “cultura externa”, está minando paulatinamente a pesca artesanal – que já foi a principal fonte de renda das comunidades populares de Nisia Floresta, desde a origem da cidade – expulsando os pescadores de seu ambiente, afastando-os de seu meio de sobrevivência e empurrando-os para o trabalho assalariado dos viveiros de camarão. É possível observar esse processo de deslocamento não apenas nas mais importantes lagoas do município (Papary, Carcará, Boágua, Bonfim) mas também no litoral, e nessa região de modo mais explícito, pois não apenas o espaço da pesca fica prejudicado pelo movimento turístico, mas as próprias vilas de pescadores (geralmente às margens do mar) terminam sendo deslocadas de suas origens com a valorização desse espaço pelo mercado imobiliário, fazendo com que os próprios pescadores vendam suas casas e se afastem do litoral. Em decorrência desse movimento de migração, o espaço litorâneo, antes da colônia, se urbaniza e se capitaliza. Em suma, o que era antes o espaço do pescador nativo passa a propriedade do turista sazonal, ao passo que aos pescadores resta apenas reconstruírem suas moradias longe do espaço de trabalho. Interessante observar como esses mesmos pescadores, tal qual o peixe ou o camarão que pescam, “apagada” a realidade a que estão submetidos, são transformados em produtos culturais pelo turismo, ilustrando folhetos ou documentários de divulgação do município⁴.

Dessa forma, e paralelamente a todo esse processo relativo às relações de trabalho, as políticas que fomentam a indústria turística local, estimulando a transformação de elementos da cultura popular em produtos turísticos – como a renda, o camarão, o artesanato de barro, os folguedos –, vêm contribuindo para uma ressignificação de usos desses elementos também pelo povo, que passa a ver nesses (agora) produtos, potenciais meios de subsistência e a explorá-los, enquanto tais. É o que vem acontecendo com as rendas de Alcaçuz, com o camarão da lagoa de Papary, com o artesanato de barro feito em Tororomba, com os pastoris e bois de reis, que passam a receber “estímulos” externos para

continuarem a existir. Fatos como esses sugerem que as culturas externas, em seus processos de apropriação, não apenas selecionam os elementos como também produzem seus próprios recursos de controle. Se o que fica à margem da seleção escapa a esse controle, é algo ainda passível de análise e interessante objeto de pesquisa.

Nesse campo de investigação, são as lúcidas considerações de Néstor García Canclini (1983), em suas análises sobre as culturas populares e as relações com o capitalismo, que permeiam essas iniciais observações. Tentar ver as culturas sob a ótica das relações de produção atuantes nessas comunidades orienta-me a um mergulho mais profundo na análise desses elementos culturais, permitindo entender as “contradições” não como meros “fragmentos indigestos” de culturas múltiplas que se sobrepõem, mas como resultados, reflexos, causas ou conseqüências de todo um processo de apropriação de bens e transformação desses bens em produtos, com distintos usos, funções e significados, diversamente atribuídos por cada um dos diferentes extratos sociais que deles se utilizam.

Marilena Chauí (1988), comentando a cultura do povo e o autoritarismo das elites, questiona se o povo, de fato, designa suas próprias manifestações como sendo “cultura do povo”. Visto que sim, penso, pelos fatos acima relatados, que igualmente relevante seria perguntar quando existe uma cultura do povo e quando figura uma imagem de cultura idealizada, como sendo a do povo. Uma imagem de cultura que pode não ser necessariamente falsa, visto ser construída a partir de alguns de seus elementos, mas idealizada, porque, em favor da suposta unidade, pureza e originalidade da cultura popular, tem eliminadas suas contradições. Observar quem propaga essa imagem, a meu ver, pode ser ponto fundamental para a investigação das contradições internas e externas que cercam a cultura popular.

NOTAS

¹ Dentre os quais, destaco, como relevantes na elaboração deste ensaio, os estudos realizados por Néstor García Canclini e Alberto M. Cirese, cujas referências constam na bibliografia.

² Município do Rio Grande do Norte, situado no litoral sul do Estado, a 52 quilômetros de Natal.

³ Segundo Câmara Cascudo, o nome Papary seria uma fusão do tupi com o português, *ipa* ou *upa* (lagoa), com *pari* (armadilha de pesca), significando a lagoa onde se pesca. “Papari, lagoa do pari, onde existem paris, fixando a pesca com tapumes nos recantos piscosos” (Cascudo, 1968, p. 110).

⁴ Este trabalho foi apresentado no dia 15 de agosto de 2002 no Departamento de Antropologia da UFRN, em encontro promovido pelo Grupo de Estudos sobre Cultura Popular. A apresentação foi ilustrada com a exibição de um vídeo-documentário sobre a cidade de Nísia Floresta, de claro apelo turístico, e projeção de imagens relacionadas à pesca artesanal e à indústria da carcinicultura, evidenciando o impacto ambiental causado pela construção dos viveiros nas margens da lagoa de Papary.

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luís da Câmara. Nomes da terra: história, geografia e toponímia do Rio Grande do Norte. Natal: Fundação José Augusto, 1968.

CHAUÍ, Marilena. Cultura do povo e autoritarismo das elites. In: VALE, Edênio; QUEIRÓZ, José J. (Org.). A cultura do povo. 4ª Ed. São Paulo: Cortez, 1988, p. 119-134.

CIRESE, Alberto M. *Dislivelli di cultura ed altri discorsi inattuali*. Postfazione di Pietro Clemente e Eugenio Testa. Roma: Meltemi, 1997. (Collana Gli Argonauti, 26).

CANCLINI, Nestor García. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução de Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura popular; Observações sobre o folclore*. In: *Literatura e vida nacional*. Tradução e seleção de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 103-109; 183-190.

Contadores: entre tradição e renovação

(Por **Maria Emília Monteiro Porto**)

Doutora em História (Universidad de Salamanca-Espanha).

Professora do Departamento de História da UFRN.

Pesquisadora do Grupo de Estudos sobre Cultura Popular (UFRN).

[Resenha de: PATRINI, Maria de Lourdes. *Les conteurs se racontent*. Genève: Éditions Slatkine, 2002.]

O livro pretende revisitar a tradição dos contadores de histórias, acompanhar a renovação destes, apreciar sua performance e integrar esse conjunto de questões próprias dos estudos da oralidade a experiências didáticas inovadoras, produtivas e criativas na escola, no sentido de alcançar um melhor desempenho intelectual.

A autora desenvolve a pesquisa partindo de umas primeiras experiências de convívio com o oral e o escrito quando, no interior do estado de São Paulo e na periferia da capital manteve contato com imigrantes nordestinos e coordenou projetos de ação cultural, elaborando programas de leitura junto ao governo estadual. Seu trabalho segue as etapas de observação de como a oralidade se apresenta no cotidiano da escola e elaboração de uma pesquisa bibliográfica e um estudo teórico.

O percurso do estudo, demonstrando a “paciência do conceito”, ou seja, a apresentação teórico-metodológica, escapa de uma definição formal e asséptica colocando o leitor como um espectador do sempre difícil processo de definição do problema, das hipóteses, das fontes e das teorias. Cabe ressaltar que justamente essas características o tornam um capítulo interessante e útil para os pesquisadores de qualquer área das humanidades.

Nesse livro, Maria de Lourdes Patrini nos apresenta uma trajetória da oralidade perceptível em nossa atualidade, desde os elementos tradicionais às transformações de nossa atualidade: da ritualização presente na arte do contador tradicional, que incorpora a sabedoria de um percurso de vida e as trocas realizadas com seu auditório, a partir de um patrimônio comum, passando pelo processo de obscurecimento dessa tradição, próprio da cultura técnica e individualista da sociedade atual, até os movimentos de renovação – desencadeados nos anos 70 –, que procuram, através da valorização da “performance”, encontrar o que seria esse novo ritual. Ou seja, não se trata de um desejo de arcaísmo, mas de um diálogo produtivo com a tradição.

A hipótese central é que a performance é um fator constitutivo da fórmula oral. Ela é decisiva para a eficácia da transmissão do conto oral, pois ele é que permite ligar o receptor à mensagem oral.

A trajetória do contador tradicional à renovação dessa arte é recuperada em depoimentos de contadores de histórias da França que procuram recuperar a oralidade por meio da arte de recontar. Seus relatos nos dão conta de algumas experiências importantes na arte de contar e do processo aí implicado, tais como os casos de contadores tradicionais ou representantes do movimento de renovação pós-68, incorporando pontos de vista culturais particulares, como o caso da contadora haitiana e o da provençal, tocando, assim, o tema das identidades. Os depoimentos nos dão conta ainda da diversidade e riqueza das experiências relatadas, como os espaços de estímulo e criação da arte de contar, como os torneios desenvolvidos no âmbito acadêmico, os colóquios e congressos ou o trabalho sistemático em bibliotecas públicas, remetendo-nos a um ambiente de trocas culturais. Apresenta-nos, assim, as representações, experiências, idéias,

imagens, “souvenir” e trabalho desses contadores profissionais ou amadores, de modo que essas histórias de vida e arte colocam-se como um marco de reconstrução de uma trajetória da oralidade, para eles e para a autora. Temos, desse modo, uma análise da performance do contador contemporâneo por intermédio do estudo da transmissão e da recepção orais do conto, projetados como uma pesquisa sobre a oralidade no meio escolar e a incorporação aos processos de aprendizagem.

O primeiro capítulo está dedicado a revisitar a tradição escrita e oral que tem sustentado os temas e performances dos contadores ao longo da história. Ainda que a pesquisa esteja centrada na experiência francesa, a autora estabelece um diálogo com a cultura brasileira, partindo do enorme patrimônio oral do Brasil, especialmente do Nordeste, onde os cantadores de cordel mantêm viva a prática de contar, ao mesmo tempo que existe a recusa, por parte dos contadores tradicionais, da dimensão teatral de sua arte. Em seguida, remete-nos à renovação dos contadores na França, com a reinvenção e atualização das mensagens. Um dos traços constitutivos da renovação do conto oral na França é a questão de um estatuto profissional e a pesquisa de uma identidade original do contador contemporâneo: as especificidades da arte de contar, as representações que o contador contemporâneo faz do conto, dele mesmo e do contador tradicional, de seu papel social e estético. O contador torna consciente uma prática social literária estética.

Os capítulos seguintes têm um caráter essencialmente analítico: concentrados em uma análise da oralidade e nas etapas de reinvenção – contar e recontar –, examinam o que está envolvido nessa dialética, especialmente a performance do contador, momento em que adquire visibilidade a renovação da tradição. É o momento de reflexão sobre o conto como espetáculo ou a arte de recontar.

O último capítulo nos apresenta uma análise das intervenções públicas dos contadores de histórias na sociedade francesa. Temos, assim, no conjunto, um estudo factual dos dados, uma análise do discurso dos contadores e dos auditores e também a análise e a interpretação da performance dos contadores. Nesse campo, somos também remetidos aos aspectos sociais e políticos da arte de contar com os usos didáticos da oralidade. As mnemotecnias, assim como o gesto ritual de convite – a performance propriamente –, provocam a memória e incitam os mais jovens a entrarem no mundo do conto. O desenvolvimento da escritura e da imprensa assim como seus apelos para seduzir os consumidores não são suficientes para garantir o acesso à escritura e à leitura nem para saber que uso certos grupos sociais fazem desses produtos.

A presença do contador na escola parece importante à autora na medida em que, através da oralidade, recupera-se a existência de vozes e escrituras solitárias que colocam em dia um repertório cultural quase esquecido pela instituição escolar. De outro modo, a presença do contador motiva o renascimento de outros repertórios, conhecidos dos jovens e professores, mas que não encontram seu lugar na escola, valorizando, assim, as solicitações de escritura vividas pelos alunos fora da instituição. Com essa nova tecnologia, o novo contador abre possibilidades de formação de um auditório e de um público leitor.

A prática de recontar aos jovens antes que eles tenham acesso à escritura quer justamente assinalar que essa oralidade pode fazer emergir uma fascinação pela efervescência da leitura e da escritura. Cabe à escola continuar essa prática e manter aberta essa voz de acesso ao repertório de histórias esquecidas com a escolarização. O que a escola não vê, ou não quer ver, é que o estudante já entra nela com uma experiência de práticas orais, visuais e textuais. O contador de histórias emerge, assim, como o responsável por estabelecer as relações lúdicas e amorosas entre a palavra e a escrita, entre o narrador e o ouvinte, entre o oral e o escrito, entre o leitor e o livro.

Patrini é professora do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Seu livro apresenta fontes orais, visuais e escritas, que oferecem histórias de vida e de habilidades e uma extensa e atualizada bibliografia de estudos culturais. A forma como se apresenta é outro dos grandes méritos desse livro, que contém um índice analítico e de nomes tão útil ao trabalho acadêmico. O trabalho oferece abertura para uma pesquisa comparativa e para compreender-se o processo de passagem da oralidade à escrita.

As percepções sensoriais na literatura

(Por Maria de Lourdes Patrini)

Doutora em Antropologia (EHESS-França). Professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN. Pesquisadora do Grupo de Estudos sobre Cultura Popular (UFRN).

[Resenha de: ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137p.]

Os estudos empreendidos, durante décadas, pelo pesquisador, professor, poeta e romancista Paul Zumthor, revolucionaram a compreensão cristalizada que nós temos do texto¹. O autor suíço assumiu um modelo de análise que descreve a transformação do leitor em ouvinte, convidando-o a reconhecer, nos textos proferidos pela voz, os ritmos, os gestos, as sonoridades adaptadas à amplitude de espaços e a entrever, sob a palavra, a música e a dança que, sem dúvida, a sustentam.

Em seu projeto renovador, ele instala a voz e a performance como os princípios que dirigem o universo da literatura medieval, vencendo a barreira tradicional entre literatura e folclore. Constrói, então, um paradigma que permite a inserção da voz e da performance entre os elementos constitutivos da obra literária.

Considerado um divisor de águas para os estudos medievais e de poéticas do oral, Paul Zumthor procurou dissolver dicotomias obsoletas e criar uma plataforma de atuação em que a voz, o corpo e a presença desempenham um importante papel.

O pesquisador aceita todos os riscos de um trabalho interdisciplinar sobre a voz e inicia seus estudos pela lingüística, seguindo do campo semiológico das formas de comunicação interpessoal para a sociologia das culturas populares bem como a história das tradições orais. Outras disciplinas o desafiaram, exigindo, algumas vezes, modificações em sua perspectiva. A partir de seu interesse pela voz e a palavra, concentrou suas interrogações sobre a palavra e a voz “poética”. Delineando seus estudos e tendo em vista “uma apreensão mais global do objeto”, como ele diz, preocupou-se em defini-los frente aos estudos literários.

Empreender uma “ultrapassagem” pareceu-lhe a solução, ação prudente, mas de extrema necessidade, para romper o “círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos” e, em se tratando da poesia, complementar Paul Zumthor, “grafocêntricos”. Esse movimento possibilitaria ainda eliminar, na busca de desalienação crítica, o *preconceito literário*.

Quarenta anos se passaram desde que McLuhan propôs a dicotomia oral/escrito. Nos anos 70, Walter Ong resgatou a mesma equação em roupagem nova, sem, no entanto, garantir a permanência. Para Paul Zumthor, a oposição entre palavra oral e escritura é algo que não faz parte de sua prática, pois “nada mais é estranho do que o uso de oposições nitidamente demarcadas”.

Hoje, a presença da *mídia* é algo consumado no cotidiano dos homens. Entretanto há uma necessidade de retorno à oralidade – um retorno da voz: um grito forçado favorece a sua própria renovação (o desdém dos jovens pela leitura e até a proliferação da canção a partir dos anos 50).

Há uma espécie de “ressurgência das energias vocais da humanidade”, energias reprimidas, esquecidas e ausentes, durante séculos, do discurso das sociedades ocidentais e de que o curso hegemônico da escrita não deixara vestígios aparentes.

Quanto à orientação antropológica dada aos seus estudos, Paul Zumthor diz tratar-se de um “efeito necessário”, pois não há escolha: “haverá uma antropologia da palavra humana ou nada, isto é, um jogo vão de intelectuais” (p.20).

A obra de Paul Zumthor nos dá elementos indispensáveis à análise e à interpretação da performance. Ao utilizar a filologia, dados da etnologia, da iconografia e do teatro, ele nos fornece conceitos e meios teóricos sobre a oralidade e a escritura.

A performance, tal como é estudada nos livros desse autor, representa uma concepção do oral a qual não somente leva em conta a ação da voz, mas a amplia: *“tout ce qui en nous, s’adresse à l’autre. Fût-ce un geste muet, un regard (...) l’étonnante permanence de l’association régnant entre le geste et l’énoncé: un modèle gestuel fait partie de la “compétence” de l’interprète et se projette en performance (...) L’interprète, dans la performance exhibant son corps et son décor, n’en appelle pas à la seule visualité. Il s’offre à un contact”* (IPO p.193).

Paul Zumthor afirma que a comunicação oral reclama imperiosamente um interlocutor, mesmo reduzido a um papel silencioso. A performance abraça e funda, em um ato único, a transmissão e a recepção: a participação do público ou leitor cria a cumplicidade. Dessa forma, a troca entre o emissor e os receptores, o gesto e a voz, concretizam a unidade do jogo, pois o gesto não é ornamento da poesia oral; sua presença traz sempre significação.

Ao se referir à experiência estética da performance, o autor sublinha que, na forma “pura” da obra poética oral, a dimensão dada ao gesto vai subsistir na memória dos espectadores.

A performance de uma comunicação oral – um objeto poético – confere a essa comunicação a identidade social sob a qual nós a percebemos e a declaramos como tal. A análise da performance nos oferece a possibilidade de apreender uma parte da história de agentes sociais através de sua prática profissional. Permite-nos também sentir profundamente o sentido de uma palavra viva que, nesse caso, toca realidades bem mais vastas que aquelas que lhe são ordinariamente atribuídas.

Além das expressões comumente utilizadas nas definições de performance, Paul Zumthor destaca ainda: a emergência, a reiterabilidade, o reconhecimento, os quais ele engloba no termo *ritual* (p.53): a poesia = ritualização da linguagem.

O autor diz estar praticamente convencido de que a idéia de performance deveria ser ampliada; deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção.

As formas de expressão, as manifestações da poesia dinamizadas pela voz postulam, segundo o autor, um acordo coletivo, sendo, pois, dessa forma, que se concretiza de fato a performance.

Partindo dessas concepções, e através de uma atitude teórica inovadora, o autor trata do ato de ler discutindo-o criticamente na sua complexidade. Ele aborda a questão mostrando ao seu leitor que a leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata (...) p.72. A leitura é diálogo, daí o prazer do texto, do qual fala Roland Barthes. Prazer que advém do ato de compreensão, fundamentalmente dialógica. Um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (potenciais ao menos), aos quais cabe alguma iniciativa interpretativa.

Entretanto, além da materialidade do livro, o ato de ler, ressalta Paul Zumthor, coloca em jogo dois elementos: “a presença do leitor reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável”.

Na leitura, continua o pesquisador: “essa presença é por assim dizer colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais”. Desse modo, em se tratando da performance, a diferença, no caso da leitura, está justamente na intensidade da presença.

Na situação de performance, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente em vigília. Essa visão global da enunciação – performance completa – se opõe, de maneira irreduzível, à leitura solitária e silenciosa.

Em se tratando de uma performance vocal direta, os níveis de oposição entre leitura e performance tendem a se reduzir, diferente da leitura solitária, que é puramente visual e marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo ao zero.

Sabemos que a escrita, para alcançar a sua hegemonia na transmissão do saber e expressão do poder, suspendeu e negou todo elemento performancial na comunicação. A performance, na co-presença dos participantes, (re)atualiza a enunciação: “a escrita só pode sugeri-la, a partir de marcas dêiticas, frágeis e freqüentemente ambíguas, senão artificialmente apagadas”.

Hoje, temos a consciência de que estamos no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional. Nas sociedades tradicionais, a voz situada no seio da cultura funciona como motor essencial da energia coletiva.

Diferentemente da oralidade, a escrita dissimula a situação de enunciação, mas o leitor, na medida de seu prazer, tende a restituí-la. Nesse sentido, a literatura, como portadora da palavra-escrita-poética, deve insistir em mudar o tipo de mediação do poético. A partir daí formas novas de leitura vão necessariamente se desprender, conforme afirma Paul Zumthor.

Em seu livro *Performance, recepção e leitura* (2000), discutindo criticamente a estética da recepção, o autor aborda as questões referentes à memória e à performance, ao mesmo tempo que apresenta pontos fundamentais das pesquisas voltadas para a palavra oral e para a escritura. De grande interesse para alunos e pesquisadores das áreas das ciências sociais e humanas, educação e artes, entre outras, esse livro vai ressaltar, ainda, a importância do papel do corpo, da presença e da teatralidade para os estudos culturais e artísticos. É um livro instigante que desafia o leitor enquanto aponta novos caminhos de compreensão e de reflexão através da imaginação crítica.

Nascido em Genebra, em 1915, Paul Zumthor viveu em vários países. Visitou o Brasil em 1977, 1988 e 1993. De sua vasta obra teórica, podemos destacar: *Introduction à la poésie orale* (1983), *La lettre et la voix* (1987), *La mesure du monde* (1993), *Performance, recepção e leitura* (2000), entre outros de reconhecida importância para os estudos da oralidade e da palavra poética. Faleceu no Canadá, em 1995.

NOTA

¹ Utilizando a terminologia de Paul Zumthor, “o termo obra: o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance texto: seqüência lingüística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus sucessivos componentes” (Zumthor, 1987, p. 220)

Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé

(Por Mundicarmo Ferretti)

Doutora em Antropologia (USP). Professora Titular da UEMA.

[Resenha de: AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Editora Pallas; São Paulo: EDUC, 2002. 119 p.]

Lançado em 28 de novembro de 2002, em São Paulo, *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé* é mais uma importante obra sobre a religião afro-brasileira e uma contribuição aos estudos de antropologia urbana. Como lembrou Reginaldo Prandi, no Prefácio, a obra interessa a muitos públicos e certamente vai ser muito lida por pesquisadores e pelo “povo de santo” – sacerdotes e adeptos das religiões afro-brasileiras –, “que pode se ver retratado no livro com isenção científica, mas com carinho”. Rita Amaral é autora de diversos artigos e capítulos de livros sobre religião afro-brasileira e atualmente pesquisa antropologia e hipermídia. Realizou trabalho de campo sistemático sobre o candomblé em São Paulo, tornando-se amiga de vários pais e filhos-de-santo, daí a intimidade com que lida com as informações e a riqueza de detalhes do cotidiano de membros daquela religião. Nos agradecimentos, destaca especialmente os pais-de-santo Sílvia de Oxalá, Armando de Ogum, Sandra de Xangô e Wilson de Iemanjá. Entre 1986 e 1989, participou de ampla pesquisa sobre candomblé paulista, coordenada por Reginaldo Prandi, professor titular do Departamento de Sociologia da USP e prefaciador da obra, e, graças a essa participação e à sua amizade pessoal com ele, teve acesso a outros dados da pesquisa, o que muito contribuiu para a ampliação do conhecimento da autora sobre aquela realidade.

Rita Amaral concluiu, em 1992, na USP, o seu mestrado em Antropologia Social, com a dissertação *Povo-de-santo, Povo de festa – o estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista*, orientada por José Guilherme Magnani. Esse trabalho foi mais tarde atualizado e transformado no livro ora publicado pelas editoras Pallas e EDUC, com o título *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. A obra, em sua versão final, integra pesquisas, leituras e discussões com vários professores da pós-graduação em Ciências Sociais da USP: José Guilherme Magnani, Reginaldo Prandi, Sílvia Caiubi Novaes, Kabenguelê Munanga e Vagner Gonçalves da Silva, seu particular amigo (que foi seu colega no mestrado e, mais tarde, também no doutorado).

Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé é, acima de tudo, a análise de um estilo de vida urbano numa grande metrópole brasileira – a cidade de São Paulo. Esse estilo é descrito com muita intimidade e, de forma bastante agradável, é mostrado em numerosos exemplos. Rita Amaral procura não limitar o seu olhar aos candomblés de São Paulo e complementa a visão daquela religião, propiciada pelo seu trabalho de campo, com informações bibliográficas sobre candomblé em outras cidades, principalmente no Rio de Janeiro e Salvador. Mas, como seu trabalho de campo foi realizado na cidade de São Paulo, é difícil deixar de se encarar o livro como uma obra sobre o candomblé paulista, o que, aliás, estava bem delimitado no título de sua dissertação de mestrado.

Em *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*, Rita Amaral apresenta a cidade como um local de confronto de grande quantidade de grupos e chama a atenção para a importância da religião no contexto urbano brasileiro. Seguindo as pegadas de Magnani, seu orientador no mestrado, parte da idéia de que a vida em sociedade pode ser entendida a partir de “dimensões menores”, mas de fundamental importância num determinado contexto, como a festa e o lazer. Direcionando o seu olhar para o candomblé, elege a festa como dimensão privilegiada para entender o estilo de vida dos que seguem essa religião. Na obra, o povo-de-santo é apresentado como dotado de um estilo de vida típico,

compartilhado por pessoas de terreiros diversos, apesar da diversidade existente entre eles e da integração de seus membros a outros domínios da vida da cidade. Segundo Rita Amaral, o povo-de-santo fala a mesma linguagem e participa da mesma cultura do resto da sociedade, mas apresenta particularidades quando observado dentro e fora do terreiro. A opção pelo candomblé constitui um estilo de vida, apesar de os terreiros serem autônomos e diferentes. Os adeptos dessa religião, adotando especialmente um estilo “dionisíaco”, encontram na festa de santo, que ali acontece com muita frequência, o seu estilo de vida.

Rita Amaral adverte, na Introdução, que “a inserção do indivíduo num grupo de candomblé é um fenômeno complexo, em que se realiza uma reinterpretação significativa dos valores sociais e que envolve, também, a adoção ou transformação de postura, de padrões de significados, apesar de não rejeitarem o modelo dominante” (p.26). Direciona o seu olhar principalmente para os membros mais participantes ou mais identificados dos terreiros, para aqueles que encaram o candomblé como o seu principal grupo de referência e que constroem a sua identidade a partir de sua relação com os orixás e de sua inserção naquele campo religioso. Na obra, o povo-de-santo aparece também se encontrando com grande frequência, apesar da correria da vida na cidade e fazendo da festa um poderoso meio de controle social.

O livro foi dividido em três partes. A primeira é dedicada ao povo-de-santo e à sua festa, que tem na obra uma posição central e é apresentada como “fato social total”, no sentido de Marcel Mauss. Mostra que a festa de candomblé não tem apenas uma dimensão lúdica e que tudo nela tem a ver com o sistema de crenças e com a forma de organização social do candomblé. A segunda parte trata do “ethos” do povo-de-santo, apreendido da observação da festa e marcado pela alegria e pelo prazer, que são compartilhados também pelos orixás, já que estes “vêm ao mundo para dançar, comer, brincar no corpo de seus filhos”. A alegria e o prazer no candomblé são reafirmados pela convicção de que, para um adepto dessa religião, só existe “um pecado ou um erro imperdoável”: o de não cultuar devidamente os orixás, de não cumprir as obrigações para com ele. A terceira parte do livro trata das relações do povo-de-santo com outros grupos ou instituições que compartilham, de alguma forma, seu “ethos”. Além do tempo dedicado à religião e à festa de candomblé, essa população procura vincular-se a grupos e instituições existentes na cidade com os quais possuem afinidade (grupo de capoeira, afoxé, escola de samba etc). Como foi esclarecido pela autora, “os terreiros de candomblé, independentemente de sua filiação ou localização, recebem pessoas que são integradas à religião e à sua hierarquia por meio do processo de iniciação (que é particular e individualizado), o qual vincula os adeptos pelo “parentesco místico” da “família-de-santo” (p.25).

Rita Amaral descreve com maestria, em *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*, uma forma de pensar e um estilo de vida compartilhado por um segmento da população de cidades brasileiras, particularmente de São Paulo, que, segundo explica, se expressa não apenas no terreiro e no seu “lôcus” privilegiado – a festa –, mas onde quer que estejam os adeptos dessa religião. Descreve, portanto, a maneira de pensar e de viver do povo-de-santo, que não poderia ser analisada pelo “princípio de corte” enunciado pelo saudoso mestre Roger Bastide, para explicar um certo dualismo observado nos adeptos da religião afro-brasileira, decorrente da inserção destes em um mundo marcado por um modo de pensar e de viver profundamente influenciado pela cultura africana, o do candomblé, e em um mundo orientado pela cultura dominante, pela cultura de elite. Vivendo em “mundos” muito diferentes, o do terreiro, ou do candomblé, e o “mundo” exterior a ele, o povo-de-santo teria o seu comportamento regido, em alguns contextos, por crenças e valores do candomblé e, em outros, por um sistema não apenas estranho ao primeiro, mas também de difícil harmonização com ele – influenciado especialmente pelo racionalismo científico e pelos valores da denominada cultura ocidental moderna. Para os que desejam penetrar no cotidiano do candomblé e conhecer uma forma de pensar e de viver que, embora às vezes já adotada na idade adulta, tem se mostrado de grande importância na definição de identidade em populações de grandes cidades brasileiras, *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé* pode ser um guia seguro e uma companhia agradável.

Reis Negros no Brasil Escravista

(Por Sergio F. Ferretti)

Doutor em Antropologia (USP). Professor do Departamento de Antropologia e Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFMA. Presidente da Comissão Maranhense de Folclore.

[Resenha de: SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros no Brasil Escravista**. História da festa da coroação de rei congo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, 387 p.]

Reis Negros no Brasil Escravista. História da Festa da Coroação de Rei Congo, de Marina de Mello e Souza, publicado, em 2002, pela Editora da UFMG, é trabalho resultante de tese de doutorado em História, defendida na Universidade Federal Fluminense e orientada por Ronaldo Vainfas. A autora é filha do cientista social e crítico literário Antônio Cândido de Mello e Souza e da socióloga Gilda de Mello e Souza, e irmã da historiadora Laura de Mello e Souza, da Universidade de São Paulo, procedendo, portanto, de ilustre linhagem intelectual.

Tendo lecionado na UFF, Marina atualmente é professora de História da África na USP e desenvolve pesquisas sobre processos de evangelização na África Central. O orientador da tese comenta, na orelha do livro, que Marina pertence a uma plêiade de historiadores nacionais, como João Reis, Manolo Florentino, Robert Slenes, Mariza de Carvalho Soares e o próprio Ronaldo Vainfas, que, nos últimos vinte anos, tem se dedicado a ampliar o quadro de conhecimentos sobre a história do Brasil e da África. Anteriormente, esse estudo foi realizado entre nós por sociólogos, antropólogos e etnólogos, como ilustram trabalhos de Pierre Verger e Roger Bastide, ampliando a linha de pesquisas iniciada por Nina Rodrigues e seguida por Arthur Ramos, Gilberto Freyre e poucos outros. Vamos apresentar uma resenha do livro seguindo as principais idéias nele apresentadas.

A autora informa que seu interesse pelo estudo de festas de negros e de irmandades religiosas surgiu quando realizava pesquisa para dissertação de mestrado publicada em 1994 com o título "Parati, a cidade e as festas". Ampliou esse interesse relacionando o estudo da festa negra com a história de Portugal, do Congo e da escravidão nas Américas. Para entender as congadas, procurou informações em Portugal, sobre cerimônias da realeza na época dos descobrimentos, e sobre a evangelização e a colonização portuguesa, no reino do Congo. Constata que a festa, organizada por irmandades, incorporou elementos da cultura ibérica mesclados com elementos das culturas africanas.

Diz Marina de Mello e Souza, que as congadas foram estudadas por folclorista, antropólogos e estudiosos da literatura popular, mas apresentam informações históricas difusas, relacionadas com raízes africanas. A autora aprofundou estudos sobre a região de Angola e do Congo do século XVI ao XIX, cobrindo importantes lacunas sobre contribuições do mundo banto às culturas afro-brasileiras.

No capítulo I, Marina discute a associação entre realeza e divindade, presente em muitas culturas, lembrando, com Frazer e com Evans Pritchard, que a realeza foi condição de desenvolvimento da humanidade e que os reis seriam uma evolução dos feiticeiros que foram se tornando mediadores entre o homem e a divindade, assumindo em toda parte certo grau de sacralidade. Na realeza do Congo, as insígnias reais simbolizavam o poder e o intercâmbio com o além. As monarquias medievais ibéricas personificavam tanto o poder político quanto o religioso, assim o cerimonial em torno dos reis adotou elementos de ritos eclesiásticos. Lembra a autora que a cerimônia de coroação e de unção atribuía poderes curativos aos reis ingleses medievais. As entradas eram cerimônias ligadas à itinerância dos reis e assinalavam a recepção do rei e de sua corte nas

idades. Em Portugal, no século XVII, os ofícios organizavam festas de rua, com folias e jogos, realizando apresentações teatrais de rei e imperadores que representavam as corporações e os líderes de países exóticos que participavam do projeto missionário.

O capítulo II mostra a história e a centralização do reino do Congo, com o qual, a partir de 1483, os portugueses entram em contato, encontrando organização política altamente centralizada. O livro destaca a conversão da elite congoleza ao cristianismo e o papel dos missionários católicos na entronização dos reis. Do final do século XV a meados do século XVII, o Congo se manteve como reino relativamente unido, com uma comunidade política, com sistema monetário no qual conchas eram a unidade básica, e desenvolvia comércio organizado, especialmente de escravos, e relações diplomáticas com Portugal. No Congo, o rei era identificado com a divindade suprema e os portugueses foram recebidos como emissários das divindades. O rei de Portugal era percebido como se fosse um deus superior ao rei do Congo. O rei e a corte congoleza foram batizados e receberam nomes portugueses, como D. Manuel, D. Antônio e D. Afonso. A autora mostra que, para os povos bantos, a cruz já era um símbolo importante nas relações entre o mundo natural e o sobrenatural. Ao adotarem a cruz, os congolezes estavam expressando suas crenças tradicionais, enquanto os portugueses achavam que eles estavam abraçando a fé católica.

Durante duzentos anos, desenvolveu-se o catolicismo no Congo. Os missionários viam aí sua religião, e os congolezes suas crenças tradicionais readaptadas. Aceitavam os ritos cristãos como uma nova maneira de lidar com antigos conceitos. Para os congolezes, o oceano era uma via de acesso para o além, para o outro mundo, onde viviam os mortos que eram brancos. Assim, os portugueses, vindos do mar, pertenceriam ao domínio sagrado. Os padres mandaram queimar grande número de objetos sagrados, chamados "minkisi". No contato entre portugueses e africanos forma-se a idéia de fetiche, palavra derivada de feitiço, ação mágica executada sobre objetos rituais que materializavam forças invocadas. Em 1556, foi escrito o primeiro catecismo em língua kikongo, e em 1652, o primeiro dicionário. A tecnologia e a religião trazida pelos brancos foram vistas como formas de fortalecer o poder central, havendo uma releitura do cristianismo a partir da cosmologia bacongoleza. O cristianismo foi monopolizado pelos nobres, que controlavam a ação dos missionários europeus. Dom Afonso I, que reinou entre 1507 e 1542, e Dom Garcia II, de 1641 a 1661, foram os que tiveram reinados mais tranquilos, havendo muitas guerras sucessórias regionais.

Em fins do século XVII, surge a seita dos antonianos, liderada por Beatriz Kimpa Vita, que, dizendo-se possuída por Santo Antônio, pregava a reunificação do reino. O antonianismo contestava a liderança religiosa dos missionários europeus, que legitimavam o poder de um grupo de chefes e criticava o cristianismo como religião do estado controlado por nobres.

No capítulo III, a autora discute a resistência contra a dominação portuguesa, a difusão das redes do tráfico de escravos na África e a instalação de comunidades negras no Novo Mundo. Mostra que, em meados do século XVI, intensificam-se as relações de Portugal com reinos na região de Angola, ampliando-se a catequese e o tráfico de escravos. A rainha Njinga Bandi, nascida em 1582, de origem ambundo pela linha materna e jaga pela linha paterna, governou a região de Ndongo ou Angola entre 1623 e 1663. Apesar de se converter ao cristianismo, seu longo reinado foi marcado pelo confronto com os portugueses.

No século XVII, Ndongo era o principal fornecedor de escravos para a América portuguesa e espanhola, por meio do comércio feito principalmente pelos portugueses. Muitos escravos embarcados para Pernambuco vinham de Angola, inclusive chefes guerreiros, constatando-se semelhanças entre táticas de guerrilhas dos ambundos de Angola e dos quilombolas em Palmares. A posição da rainha Njinga em relação ao tráfico era ambivalente, às vezes abrindo e às vezes fechando os mercados que controlavam a distribuição de escravos. A fama de Njinga em Angola e de D. Afonso I no Congo atravessou séculos e mares, sendo

evocada em festas populares no Brasil no passado e até hoje. Njinga simbolizava a resistência dos angolanos e D. Afonso simbolizava a conversão dos congolezes ao cristianismo. Nas danças de congos no Brasil, Njinga é associada aos inimigos do rei do Congo, que acabam sendo convertidos.

O comércio de escravos trouxe benefícios tanto para os europeus quanto para os chefes africanos. Baseada em informações de diversos autores, Marina de Mello e Souza informa que 40% dos cerca de 10 milhões de escravos africanos, trazidos para as Américas entre 1500 e 1870, vieram dos portos do Congo e Angola. No século XIX, cerca de 70% dos escravos traficados para o Brasil procederam da região do Congo-Angola. Lembra a autora que, em 1860, foi identificado, na África, um grande grupo lingüístico com semelhanças na estrutura e nos vocábulos de muitas línguas. Em todas existia a raiz “ntu”, com significado de gente, e o plural, em todas elas, era banto. Marina de Mello e Souza informa que a designação banto, nascida de estudos lingüísticos, não é nome de nenhuma língua ou povo, mas designa um macrogrupo, sendo conhecidas mais de 450 línguas banto. A partir da análise de vários autores, Marina Souza constata que, a despeito da heterogeneidade étnica dos escravos, havia entre eles uma identidade básica que fundamentou a constituição de novas comunidades a partir da diáspora imposta pelo tráfico negreiro. A autora analisa, então, a eleição de reis negros na América, como parte do processo de constituição de comunidades de africanos e seus descendentes na sociedade escravista, uma forma encontrada por grupos de escravos, forros e negros livres de se organizarem em comunidades integradas à sociedade de escravos.

O capítulo IV mostra a disseminação e a persistência do costume de comunidades negras, no Brasil e em outros países, elegerem reis como forma de organização social e expressão cultural. Associadas geralmente a irmandades religiosas, as festas com escolha de reis eram vistas pelos senhores como conversão bem-sucedida, mas traziam muito das culturas africanas. Realizadas desde o século XVI na Península Ibérica, existiram em vários lugares das Américas e persistem no Brasil até hoje, servindo a desígnios dos senhores e dos africanos e seus descendentes.

Antes de trazer os africanos para as Américas, a diáspora os levou a Portugal e às ilhas atlânticas. Nos séculos XV e XVI, havia escravos em Portugal trabalhando na agricultura, em oficinas, vendendo comida nas ruas, carregando água, lavando roupa, carregando dejetos e mercadorias. Eles se apresentavam com músicas e danças, nos cortejos promovidos pela Coroa e pelas autoridades. Já havia, desde 1494, o costume de os africanos em Portugal elegerem reis em suas festas e se reunirem na irmandade de N. Sra. do Rosário. A organização dos africanos em irmandades foi um dos padrões sociais desenvolvidos em Portugal, Espanha e nas Américas. A mais antiga confraria de negros em Portugal, a de N. Sra. do Rosário, na igreja de São Domingos, em Lisboa, teve compromisso assinado em 1565. A autora mostra que até o século XIX ainda havia festas de negros em Portugal, com eleição de reis do Congo. No Haiti, tem-se notícia de que, desde 1540, os negros tinham o costume de elegerem seu rei. E em diversos países havia associações que elegiam reis e os festejavam em cerimônias públicas. Na Argentina, tem-se notícia de diversas nações elegendo reis em suas festas na primeira metade do século XIX. Em Cuba e em outros países, inclusive nos Estados Unidos, essas comemorações foram igualmente numerosas em diferentes épocas.

No Brasil, tais festas são documentadas do século XVII até hoje em várias localidades, sendo mais numerosas a partir de fins do século XVIII. São realizadas sobretudo por irmandades, com funções religiosas, de ajuda mútua, de socialização e diversão. A autora lembra que, tendo em vista a importância dos funerais nas diversas sociedades africanas, compreende-se o papel das irmandades de negro para a garantia de um enterro digno. As irmandades religiosas eram as únicas oportunidades que os africanos e seus descendentes tinham para se organizar, se encontrar, festejar e lamentar, com aprovação dos

senhores e da administração colonial. Muitas eram organizadas de acordo com as nações africanas, sobretudo em Salvador, Recife e no Rio de Janeiro.

As irmandades eram também espaço de constituição de liderança na comunidade negra. Seus reis podiam desempenhar um papel intermediário entre o grupo que representavam e a sociedade senhorial. Podiam ter também um papel na organização de levantes, aglutinando insatisfações. Segundo Marina de Mello, a disseminação da eleição de reis negros nas Américas pode ser mais bem entendida no contexto do encontro cultural nas sociedades coloniais. Os reis eram eleitos com pessoas que assumiam outros cargos e lembravam as cortes européias e africanas, nas quais não faltava a figura do alferes da bandeira.

A autora mostra a importância das vestes de tecidos finos utilizadas nas festas das congadas e as relaciona com as vestes utilizadas nas cortes africanas. Lembra que tecidos finos ocupavam lugar importante entre as mercadorias negociadas na troca de produtos africanos. Tanto nas cortes africanas como nas festas dos negros no Brasil vigoravam normas semelhantes de valorização de costumes das cortes européias. Objetos rituais utilizados nessas festas, como coroa, cetro, mastros, varas e estandartes são símbolos de poder e, por isso, sagrados, como os objetos mágicos comparáveis aos “minkisi” usados no reino do Congo. Por influência portuguesa, o sacerdote católico passou a desempenhar papel de destaque no rito de entronização do rei no Congo. A autora comenta que, na festa brasileira, o rei negro também é abençoado e coroado pelo padre católico

No capítulo V, Marina de Mello e Souza analisa a constituição de uma identidade unificada sob o manto das irmandades de “homens pretos”, diluindo diferenças étnicas e ampliando uma gramática cultural comum a todos. Analisa sob esse prisma as festas de rei do Congo durante o século XIX, a partir de relatos de viajantes e memorialistas. Essas danças dramáticas são vistas como um rito que atualiza anualmente o mito fundador de uma comunidade negra cristã, cuja identidade remete a uma África ancestral mítica. Com a desagregação do sistema escravista, a festa passou por transformações, deixando de ser espaço de construção de identidade da comunidade negra e tornando-se manifestação folclórica deslocada no tempo.

As danças de congos, congadas, coroações de reis do Congo, ou rei congo, freqüentes em diversas regiões do Brasil, guardam semelhanças entre si. Segundo a autora, esses títulos não remetem ao reino africano como existiu historicamente, mas a uma idéia de africanidade construída no Novo Mundo. A festa ocorreu com mais intensidade nas regiões que receberam maiores contingentes de africanos oriundos da África Ocidental, à qual pertenciam os bacongos, habitantes do reino do Congo. Com o tempo, as diversidades dos reis de diferentes nações, documentadas em várias festas do passado, foram sendo apagadas em favor de uma identidade comum de negros católicos.

Para estrangeiros que descreveram as festas principalmente no século XIX, os reis negros não tinham prestígio político nem civil, por isso o governo não lhes opunha dificuldades. Observações mais agudas constataam que os reis negros se legitimavam no mundo dos brancos como representantes dos negros. Consolidada a identidade católica negra, integrando elementos de culturas em contato, a festa foi sendo reduzida a seus aspectos mais exóticos, passando a ser vista como folclore pelos membros dos grupos dominantes, identificada com aspectos atrasados da sociedade e executada por estratos sociais oprimidos. Sua longevidade e capacidade de incorporação de elementos diversos são indício da importância que assumiu para as comunidades que a realizam e da eficácia dos símbolos que articula.

Inspirada em Mircea Eliade, Marina de Mello e Souza vê a congada como um rito que relembra o tempo mítico, o ato primordial. Em vez de interpretar a festa como ritual de inversão simbólica, como tem sido feito por vários estudiosos, constata que, por trás da inversão festiva, há a rememoração do mito fundador de

uma identidade construída no contexto da dominação escravista e da evangelização. Considera, com Bastide, que nessas festas havia uma reinterpretção, em termos cristãos, das representações coletivas africanas, e, em termos africanos, das representações coletivas portuguesas, dando sentidos diferentes às mesmas palavras.

As festas de reis foram criadas no contexto da escravidão, no interior de irmandades, que eram instrumentos de controle da sociedade senhorial. Com as mudanças ocorridas ao longo do século XIX e com a regularização do espaço público urbano, foram sendo cerceadas pelo Estado e pela Igreja. Desaparecendo nas cidades maiores, essas festas foram conservadas no interior – em Minas Gerais –, no vale do Paraíba – em São Paulo – e em outros locais, mas deixaram de ser vistas com bons olhos pela Igreja. Também foram perdendo o interesse para os senhores como mecanismo de exibição de prestígio e de controle sobre os negros. Estes e outros fatores incrementaram a decadência das irmandades de homens pretos a partir da segunda metade do século XIX. As congadas, que haviam sido importante elemento na cristianização da comunidade negra, foram se tornando folclore e sobrevivências culturais do passado. Mas, para os grupos que as realizam, elas continuaram sendo uma explicação sobre a origem deles e um reforço da identidade e dos laços sociais.

Vemos que o excelente trabalho de Marina de Mello e Souza traz informações importantes sobre as festas de rei de Congo, com dados fundamentais para se entender melhor a história do povo africano no Brasil, apresentando e analisando dados que esclarecem raízes dos fenômenos a partir de matrizes africanas e européias. As informações que ela reúne sobre a colonização e evangelização portuguesa na África, ainda pouco divulgadas entre nós, são fundamentais para se entender o sincretismo afro-brasileiro. A autora traça o quadro de um fenômeno histórico de longa duração, mostrando como fatos da cultura popular se criam e se recriam, mantendo-se fíéis a um padrão de fundo. Utiliza inúmeras fontes, trazendo contribuições de diversos autores para ilustrar seus pontos de vista, aceitando, discutindo ou rejeitando, com propriedade, muitas das teorias propostas e renovando os estudos do fato folclórico.

Na perspectiva dos estudos de seminais de Carlo Ginsburg, que têm renovado pesquisas históricas da cultura popular, esse trabalho de Marina de Mello e Souza desenvolve linha de pesquisas sobre a religiosidade popular, que tem sido trilhada, entre outros, por Laura de Mello e Souza. Na mesma linha de pesquisa, a historiadora fluminense Martha Abreu publicou, em 1999, importante estudo sobre “O Império do Divino, festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900”. Marina de Mello e Souza junta-se a um grupo de historiadores que estão revitalizando a historiografia brasileira, ao lado de autores como Mary Karasch, Mariza de Carvalho Soares, Carlos Eugênio Libânio Soares, Mathias Röhrig Assunção, Aldrin Moura de Figueiredo e outros, que se têm debruçado sobre elementos da cultura popular, de forma bastante inovadora entre nós.

Pequena observação crítica que podemos fazer, que não desmerece em nada o valor do trabalho, é que o texto acaba se tornando um tanto longo, repetindo as conclusões básicas. Naturalmente, como resultado de uma tese de doutorado, em que foi consultado grande número de dados, a autora quis aproveitar ao máximo o resultado de seu esforço. Assim, o livro tem quase 400 páginas, cuja leitura integral se torna um tanto longa, mas é facilitada pela escrita agradável. Outra observação, comum a trabalhos de história, é a apresentação de notas ao fim do livro, e não ao pé de página. A tendência de se colocá-las no fim do capítulo ou no fim do livro, mais comum em autores que seguem influências francesas, a nosso ver, dificulta a leitura das informações complementares contidas nas notas. A tradição americana de colocar notas no rodapé, seguida largamente pela antropologia brasileira, facilita o acesso direto a informações complementares, que são importantes e devem ser visualizadas mais facilmente.

O trabalho contém ilustrações retiradas de fontes históricas, que ampliam a visualização do fenômeno estudado. O texto possui 22 páginas de bibliografia,

dividida em fontes primárias, memorialistas e viajantes, artigos e livros, que demonstram a profundidade do tratamento dos dados. Trata-se de trabalho fundamental para a compreensão da cultura brasileira, o qual enriquece os estudos históricos sobre raízes africanas de nosso passado e sobre aspectos da cultura popular entre nós.

UM OLHAR SOBRE A CULTURA POPULAR POTIGUAR

(Por Candinha Bezerra)

Fotógrafa e Produtora Cultural.

Diretora do Projeto Nação Potiguar.

Professora aposentada da Escola de Música da UFRN.

Foi diretora da Orquestra Sinfônica e da Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte.

Participou de mostras no Brasil e no exterior.

Publicou Poética das águas (SCB-FHG, 2003).



Congos de Calçola
(Ponta Negra)
Natal/RN

Congos de Calçola
(Ponta Negra)
Natal/RN



Grupo de Malhação de Judas
Major Sales/RN



Grupo de Malhação de Judas
Major Sales/RN

Mestre Antonio Lima
Fandango - Canguaretama/RN



Fandango
Canguaretama/RN

Vivência

Dança do Espontão
Caicó/RN



Dança do Espontão
Caicó/RN

Chico Daniel
Natal/RN



Miguel Relâmpo
Monte Alegre/RN

Mestre Geraldo
Coco de Zambê
Tibau do Sul/RN

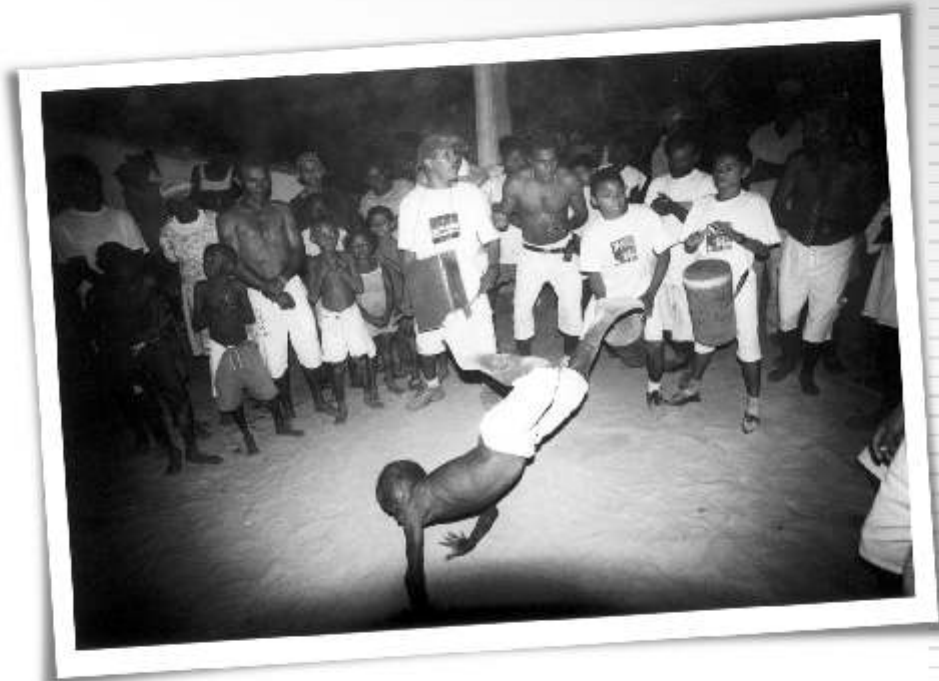


Coco de Zambê
Tibau do Sul/RN

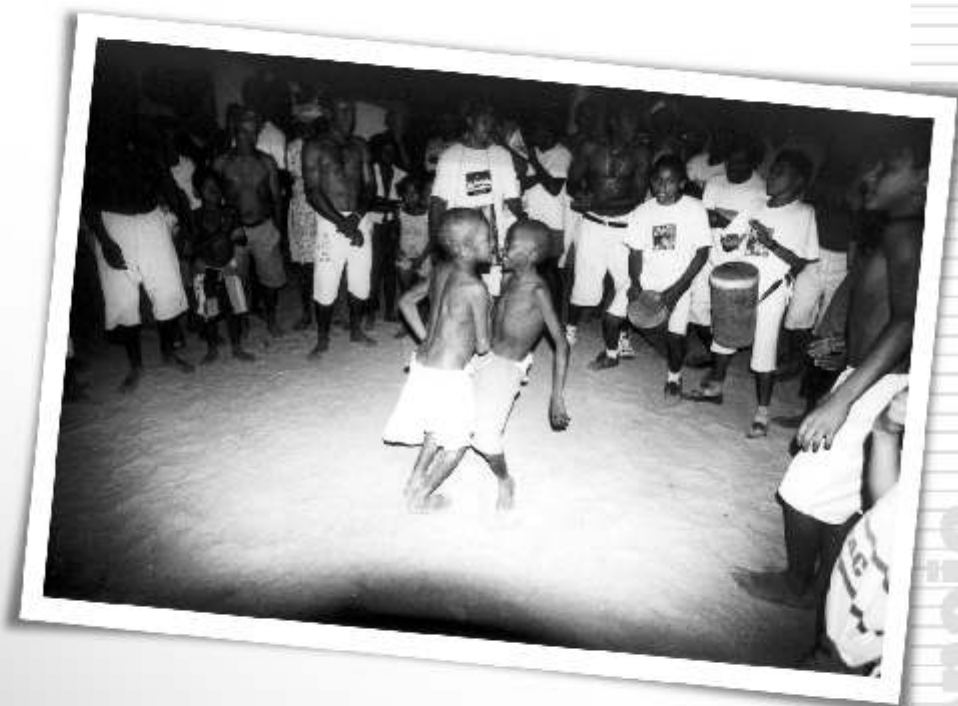
Coco de Zambê
(Pernambuquinho)
Tibau do Sul/RN



Coco de Zambê
(Pernambuquinho)
Tibau do Sul/RN



Coco de Zambê
(Capoeira dos negros)
Macaíba/RN



Coco de Zambê
(Capoeira dos negros)
Macaíba/RN

Boi-de-reis
Pedro Velho/RN



Dança de São Gonçalo
Portalegre/RN

Caboclinho
(Mestre Clemente)
Ceará-Mirim/RN



Caboclinho
(Mestre Anísio)
Ceará-Mirim/RN



Caboclinho
(Mestre Anísio)
Ceará-Mirim/RN



**Resumos das
Comunicações Apresentadas no
“Ciclo de Estudos sobre Cultura Popular:
Produção Acadêmica e Reflexão”**

A Senhora do Sertão: a festa de Sant'Ana de Caicó

Thadeu de Souza Brandão

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (UFRN)

e Grupo de Estudos sobre Cultura Popular

A presente pesquisa procura compreender como se efetua a (re)construção das identidades locais (caicoenses/seridoenses) a partir da Festa de Sant'Ana de Caicó. Parte-se do conceito de cultura da antropologia interpretativa e do conceito clássico de representações sociais, nos quais se compreende festa enquanto fato social total e enquanto universo simbólico (re)construtor de identidades sociais. Através da observação participante, adentrou-se no universo de pesquisa tentando-se realizar uma pesquisa intensiva em etnografia e construir uma descrição densa do fenômeno. A (re)construção de identidades dentro da Festa de Sant'Ana de Caicó não apenas se realiza a partir de símbolos ligados à festa, mas também com símbolos ligados à tradição e à história local. Destes, Sant'Ana torna-se o grande símbolo aglutinador. Enfim, em última instância, ela aglutina também em si, as várias representações sociais que re(constroem) a identidade local.

Os caboclinhos de Ceará-Mirim

Maria Edna Alves França

Curso de Ciências Sociais (UFRN) e Grupo de Estudos sobre Cultura Popular

Caboclinhos é nome genérico usado no Nordeste para designar toda e qualquer dança inspirada nos usos e costumes ameríndios. É um folguedo popular com estrutura complexa, com mestre, dançadores, personagens, indumentária determinada, elementos tradicionais, ensaios e parte dramática.

Segundo o folclorista Deífilo Gurgel, os caboclinhos do Rio Grande do Norte distinguem-se de outros índios de fantasia por não restringirem suas apresentações aos dias de carnaval, não se vestirem de penas, o ritmo de seus bailados ser mais alegre e vibrante que o das tribos meramente carnavalescas e não usarem o arco-e-flecha apenas como instrumento de guerra mas sobretudo como instrumento musical, que lhes dá o ritmo para suas danças, realizadas ao som de gaita ou pife, que chamam flauta. O folguedo é formado por dois cordões, nos quais se movimentam suas figuras centrais: Presidente, Matroá, Pêros-Mingus, Porta-Bandeira e suas auxiliares. Os principais bailados são: primeira forma, capão, baiano, parte de guerra, lançadeira e despedida.

O caboclinho mais tradicional do Estado é o grupo formado por "seu" Deo, em 1952, na cidade de Ceará-Mirim/RN. Com a morte do fundador, o grupo ficou alguns anos desativado, voltando sob a liderança do Mestre Manoel Clemente. Este, com a participação de sua família, vem mantendo a tradição do folguedo na região.

Nossa pesquisa procura compreender o universo cultural dos Caboclinhos de Ceará-Mirim, a história, a organização do grupo, a dinâmica da produção cultural e a relação que mantêm com o espaço social envolvente.

Um estudo sobre provérbios populares

Márcia Lúcia Rocha da Câmara

Curso de Ciências Sociais (UFRN) e Grupo de Estudos sobre Cultura Popular

Nosso objetivo é apresentar os dados da pesquisa empírica sobre a constatação do emprego de provérbios tradicionais no Conjunto Habitacional Soledade II. Os provérbios estão presentes no cotidiano dos moradores do referido conjunto, localizado no bairro Potengi, na região Norte de Natal. As constatações são efetuadas por meio de abordagem baseada em pesquisa quantitativa. Percebe-se que os habitantes ouvem citações proverbiais no grupo familiar e acentuadamente entre amigos, pondo, assim, em prática a sabedoria popular, no dia-a-dia, nas conversações e que consideram importantes as orientações contidas e repassadas via provérbios. Destacamos que os mais jovens pretendem repassar para seus futuros filhos orientações por intermédio da sabedoria popular, enquanto os que já são pais, no diálogo com os filhos, costumam incluir provérbios tradicionais na transmissão de ensinamentos.

O ritual espírita: Um estudo sobre o espiritismo kardecista em Natal

Hanny Katherinny Freitas de Melo

Curso de Ciências Sociais (UFRN)

e Grupo de Estudos sobre Cultura Popular

O espiritismo é um movimento religioso nascido na França, no século XIX, a partir da publicação de "O livro dos Espíritos", do médium Allan Kardec. Esse movimento religioso tem como base a crença na comunicação entre os espíritos e os vivos e na reencarnação. A doutrina espírita vem se difundindo cada vez mais no Brasil, desde sua entrada no país, em 1865, principalmente por intermédio da literatura e pelo caráter filantrópico no atendimento às pessoas necessitadas.

No Rio Grande do Norte, existe a FERN, Federação Espírita do Rio Grande do Norte, que é filiada à Federação Espírita Brasileira. Fundada em 1926, a FERN possui a finalidade principal de coordenar todo o movimento espírita no Estado.

Nossa comunicação objetiva relatar a pesquisa e o trabalho de campo no Centro Espírita Dr. Adolfo Bezerra de Menezes, localizado no bairro do Alecrim, em Natal-RN. Nossa hipótese central é a de que o espiritismo encontrou no Brasil uma outra realidade social, que o fez relacionar-se com outros conjuntos religiosos, introduzindo, assim, novos elementos e características na prática espírita. É partindo desses aspectos que procuramos compreender como o espiritismo kardecista se constitui na atualidade, investigando as relações estabelecidas com outras religiões, como o catolicismo e a umbanda.

A tradição das bandas de música no sertão potiguar

Paulo Marcelo Cardoso

Professor Substituto do Departamento de Artes (UFRN)

e Grupo de Estudos sobre Cultura Popular

No Estado do Rio Grande do Norte, desenvolveu-se, ao longo dos anos, uma rica tradição de Bandas de Música. Uma das mais antigas de que se tem registro é a do município de Jardim do Seridó (1859). A Banda de Música tem participado diretamente no cotidiano da cidade, seja em cerimônias de cunho sacro ou em eventos profanos. Tem também desempenhado um papel educativo de relevância na cidade, tanto no que diz respeito à instrução musical de seus componentes, que são em sua maioria jovens aspirantes à carreira de músico, como, em um sentido mais genérico, no que diz respeito à disciplina e à cidadania. Em todo esse processo, destaca-se a figura do Mestre de Banda como um personagem fundamental na existência dessa manifestação artística na região.

Um representante, ainda vivo, dessa tradição é o Mestre Lourival Cavalcanti (1915). Embora tenha nascido em Uiraúna, no Estado da Paraíba, passou a maior parte de sua vida no Rio Grande do Norte, onde teve uma intensa vida musical dirigindo Bandas de Música e compondo a maioria de suas obras.

Nosso objetivo é apresentar alguns dados de uma pesquisa em andamento, acerca da vida e obra desse Mestre, privilegiando a sua *práxis* artística. Pretendemos, ainda, a partir da história de vida do Mestre Lourival Cavalcanti, realizar uma análise das relações que se travam no universo das Bandas de Música, percebendo como interagem seus atores, e o significado que elas têm na região em que se inserem.

Capoeira: Uma manifestação da identidade cultural afro-brasileira

Ilnete Porpino de Paiva

Professora Substituta do Departamento de Antropologia (UFRN)

e Grupo de Estudos sobre Cultura Popular

Capoeira é arte-luta-brasileira. Capoeira é esporte. Capoeira é cultura popular. Capoeira é história. Sobre a origem da capoeira, há algumas controvérsias. Surgiu na África ou no Brasil? Hoje, a maioria dos estudiosos concorda com a hipótese de que ela tenha sido criada no Brasil, por volta de 1600, pelos negros bantos. Foram muitas as mudanças ocorridas com ela. Inicialmente, praticada pelos negros escravizados, era uma forma de luta em busca de liberdade. Na segunda metade do século XIX, a capoeira é marcada pela perseguição e pela repressão. A partir da década de 1930, ela passou por mudanças significativas e deixou de ser considerada crime. Dois nomes são notabilizados nessa atividade: Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha, e Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba. E duas modalidades de capoeira passaram a existir: a Capoeira Angola e a Capoeira Regional. Os anos 1970 são o momento da institucionalização da capoeira como esporte oficial (1972). É o período em que ela se expande de forma considerável por todo o país e pelo estrangeiro, agora com a presença das mulheres. Capoeira como terapia, capoeira como lazer, capoeira para tirar crianças da rua, capoeira para a integração social dos portadores de deficiências – esses são alguns dos propósitos da arte da capoeira hoje. Nos últimos anos, a capoeira tem estado presente, de maneira significativa, na produção intelectual brasileira, na condição de objeto de análise. E isso é resultado das várias facetas que compõem a singularidade dessa manifestação da cultura afro-brasileira que se inscreve na cena cultural brasileira há mais de quatro séculos. Atualmente, avançar nos estudos da capoeira, escolhendo como objeto de análise os seus mestres, é a minha pretensão para uma pesquisa no doutorado.

Fé e cura: as rezadeiras de Cruzeta

Francimário Vitor dos Santos

Curso de Ciências Sociais (UFRN) e Grupo de Estudos sobre Cultura Popular

O presente trabalho refere-se a um tipo de medicina popular, cujos conhecimentos advêm das práticas populares tradicionais e do catolicismo popular – a prática da reza ou benzedura, representada pela rezadeira Barica – Cruzeta/RN. Apesar de terem sido pesquisadas as rezadeiras da zona rural e da zona urbana do município de Cruzeta, localizado na região Seridó do Rio Grande do Norte, realizando entrevistas abertas e observações participantes, centramos o estudo na rezadeira Barica, por observarmos a grande procura pelos seus serviços, tanto pelas pessoas da comunidade, como dos municípios vizinhos. Partindo das observações e análises efetuadas no cotidiano da “especialista de cura” (Loyola, 1984) citada acima, temos o objetivo de mostrar seu perfil, o processo de aprendizagem ou iniciação, o dom, o processo de cura, a classificação dos males do corpo e espírito, o sacrifício, o descarrego, o reconhecimento social, a clientela, abordando, assim, a prática da *benzeção* existente na comunidade.

Da voz que ecoa à ação performática que emerge

Mácio Alves de Medeiros

Curso de Letras (UFRN) e Grupo de Estudos sobre Cultura Popular

A prática de contar histórias é, aqui, objeto de estudo com o qual se visa entender o modo de fazer do agente poético das narrativas transmitidas pela voz e recepcionadas pelos olhos e ouvidos do público. Os agentes, representados por professores do ensino fundamental de escolas de Natal, têm na prática de contar histórias a oportunidade de levar aos seus receptores o texto vocal, que, no momento da enunciação, se transforma em obra plena. Nessa perspectiva, procurou-se verificar, *in loco*, as nuances que envolvem o momento único e efêmero em que a obra se faz “viva” e atuante por meio de um narrador físico, um narrador constituído, de algum modo, por especificidades de uma prática oral de transmissão de saberes presentes na tradição popular.

A voz desse narrador (num espaço de escritura) certamente é o principal aspecto que ele possui em comum com o contador de histórias da tradição oral, para quem a escrita seria uma novidade. Entretanto, para o professor (contador de histórias) que, diante do público, se posiciona, não importa se a narrativa está fervilhando em sua memória ou imóvel nas métricas da escritura. No momento em que brota o som de sua voz, importa, entre outros aspectos, a forma pessoal como ele irá erguer e conduzir as ações narradas. Nesse instante, como afirma Paul Zumthor (1993:19), “a situação de comunicação, de recepção e também de produção emergem simultaneamente, provocando a situação de performance”. Esta dura o instante da transmissão poética do texto, sendo percebida enquanto permanecer audível os ecos vocais do narrador.

A tradição da jurema em Alhandra

Sandro Guimarães de Salles

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (UFRN)

e Grupo de Estudos sobre Cultura Popular

A jurema, também denominada catimbó, consiste em um fenômeno religioso com origem nos índios do Nordeste Oriental. A comunidade de juremeiros de Alhandra-PB, apesar de contar com alguns mestres tradicionais, é hoje composta basicamente por juremeiros ligados à umbanda. O culto tradicional, que prevaleceu na região até meados da década de 1970, está praticamente extinto. Esse fato pode ser explicado pelo desencadeamento do processo de urbanização da região e, conseqüentemente, pelas mudanças estruturais e institucionais nela ocorridas. Houve, em contrapartida, um crescimento considerável da umbanda, a qual bem se adaptou a essas mudanças, configurando-se, nas últimas décadas, como um novo valor dominante na escala axiológica da comunidade de juremeiros. Alhandra, considerada o “berço da jurema”, é hoje a referência maior do culto em toda a Paraíba. Tal fato deve-se, mormente, ao Pajé Inácio Gonçalves de Barros e seus descendentes, dentre os quais destaca-se a Mestra Maria do Acais, que, falecida na década de 1930, continua como um nome de destaque no universo da jurema em todo o Estado.

Nesse sentido, o culto da jurema praticado no contexto da umbanda, haja vista os dois vetores assinalados, tem sido submetido a um processo de re-significação mitológica e ritual. Um processo amplo e complexo de transformação e re-elaboração tem perpassado todo o culto. Assim, nosso estudo, ainda em andamento, tem como questão central perceber como a cultura da jurema, advinda de Maria do Acais e dos demais mestres tradicionais, tem se localizado no universo do atual culto em Alhandra.

Os ciganos calon na cidade do Natal

Mardes Pereira

Curso de Ciências Sociais (UFRN)

Nossa proposta é apresentar informações sobre uma pesquisa realizada entre os ciganos Calon na cidade de Natal. Procuraremos descrever a história do povo cigano e sua saga pela região, os estigmas e preconceitos, uma etnografia da vida “semi-sedentária” dos ciganos Calon nessa cidade, em suas diversas dimensões, revelando os sentimentos destes a partir da interação com a metrópole e indicando as mudanças que estão ocorrendo em seu comportamento e de que forma ele mantém sua identidade cigana. Realizamos um diálogo com a teoria de grupo étnico de Fredrik Barth e outros estudiosos que trabalham com a temática. A metodologia utilizada no trabalho de campo compreendeu observação participante, entrevistas qualitativas e registro fotográfico.

Representação social na cultura popular: os mamulengos de Chico Daniel

Ricardo Elias Ieker Canella

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (UFRN)

e Grupo de Estudos sobre Cultura Popular

A presente comunicação refere-se à pesquisa dos mamulengos de Chico Daniel, visando estabelecer como eles, sob o olhar das representações sociais, traduzem o universo do cotidiano, por intermédio das *personas*.

O mamulengo, calunga ou brinquedo de João Redondo é um tipo especial de teatro de bonecos enraizado de modo profundo nas tradições populares do Nordeste. As áreas de sobrevivência do mamulengo estão localizadas em Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, destacando-se, neste último estado, a figura representativa de Chico Daniel.

Partindo-se do pressuposto de que o universo dessa manifestação por meio de bonecos representa os diferentes papéis vivenciados por cada indivíduo no contexto social, localizando e evidenciando, dentro desse contexto, o homem no social e o social no homem, afirma-se que os mamulengos traduzem representações histórico-sociais que reconstroem o nosso cotidiano, havendo, assim, uma possibilidade de se apreender, nesse universo micro, uma parte significativa do contexto macro-social.

Informações Gerais

ISSN 0104-3064

VIVÊNCIA é a revista das bases de pesquisa do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

A revista VIVÊNCIA é composta do:

Editor;

Conselho Consultivo, presidido pelo EDITOR;

Consultoria Editorial, formada unicamente por membros (doutores), com maioria formada de membros externos à UFRN, a partir de nomes propostos ao Editor pelos Coordenadores das bases de pesquisa do CCHLA, pelos membros do Conselho Consultivo e pelos organizadores de Números Temáticos;

A revista VIVÊNCIA publicará unicamente **números e dossiês temáticos**.

Consulte as chamadas de artigos em www.cchla.ufrn.br ;

Todos os artigos submetidos serão avaliados por pelo menos dois consultores externos, escolhidos pelos organizadores e pelo Editor;

Os **dossiês** temáticos seguem a mesma sistemática dos **números** temáticos só que reúnem número menor de trabalhos (mínimo três), compondo apenas parte de um número da revista;

Cada autor receberá 2 (dois) exemplares da revista.

Normas para envio de artigos

Fornecer texto em formato eletrônico (disquete ou envio por e-mail);

Enviar submissões para:

vivencia@cchla.ufrn.br

ou:

VIVÊNCIA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Campus Universitário - Lagoa Nova - 59.078-970 - Natal RN

Todos os artigos submetidos serão avaliados por pelo menos dois consultores externos, escolhidos pelos organizadores e pelo Editor;

Os artigos devem ter entre 3.000 e 10.000 palavras;

Utilizar, no texto, o sistema AUTOR (data); AUTOR (data, número de página); (AUTOR, data, número de página);

Os títulos não são numerados; utilizar, no máximo, duas hierarquias;

Notas podem ser incluídas ao final do texto. Recomenda-se restringir sua utilização e não utilizar nota muito longa;

Todas as citações devem aparecer “entre aspas”, inclusive as “destacadas do texto”;

No caso de inclusão de figuras, gráficos, fotografias, estes deverão ser fornecidos em “Formato Final”, em preto e branco;

Os artigos devem ser organizados na seguinte ordem:

- Título;
- Título em Inglês;
- Autor;
- E-mail;
- Identificação do autor, incluindo filiação acadêmica, titulação/instituição, outra informação de interesse (máximo três linhas);
- Resumo;
- 3 palavras-chave;
- Summary;
- 3 key words;
- Texto;
- Notas;
- Referências (ver exemplos abaixo).

Formatação do artigo:

- Todas as margens com 3 cm;
- Espaçamentos 1,5;
- Fonte Arial 12;
- Título: Arial 16 MAIÚSCULA negrito;
- 1º Subtítulo: Arial 14 MAIÚSCULA negrito;
- 2º Subtítulo: Arial 12 Maiúscula/minúscula negrito;
- Citações destacadas do texto: Arial 11 com recuo de 2 cm.

EXEMPLOS DE REFERÊNCIAS:

Livro

Autor (SOBRENOME, Prenome (s)). *Título: subtítulo* (se houver). Número de edição (caso seja a 1ª não precisa indicar). Imprensa (Local, editora, data de publicação).

BLAY, Eva Alterman. *Eu não tenho onde morar: Vilas operárias na cidade de São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1985.

Dois autores

RIBEIRO, Luiz C. de Queiroz; PECHMAN, Robert M. *O que é questão da moradia*. São Paulo: Nova Cultura; Brasiliense, 1985.

Três autores

CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

Mais de três

Citar todos os autores, não utilize et al.

Parte de autor diferente do todo

MIRANDA, Orlando. O Trabalho e a corrosão da consciência coletiva: um estudo de caso em bairro de Natal. In: VALENÇA, Márcio Moraes; GOMES, Rita de Cássia da Conceição (Org.) *Globalização e desigualdade*. Natal: A. S. Editores, 2002.

Artigos em Periódico

SOBRENOME, Prenome (s) do autor do artigo referenciado. Título do artigo: subtítulo (se houver). *Título da Revista*. Volume, número, mês, ano da publicação. (Nota especial indicando tipo do fascículo (se houver)).

CAVIGNAC, Julie Antoinett. Festas e penitências no sertão. *Vivência*. v. 13, n. 1, p. 33-45. jan./jun., 1999. (Dossiê: Festa).

Dissertação, teses, monografias, etc

Autor (SOBRENOME, Prenome (s)). *Título*: subtítulo (se houver). Dissertação (tese ou monografia). (Nome do Programa) Departamento, Universidade, local, ano.

SILVA, Ângelo Magalhães. Os objetos imobiliários e a produção do espaço na zona sul de Natal/RN. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais) Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.

Documentos resgatados pela Internet (online)

Autor (SOBRENOME, Prenome (s) ou ENTIDADE). *Título*: subtítulo (se houver). Local: editora, ano (se houver). Disponível em: < endereço eletrônico>. Acesso em: dia, mês, ano.

CAIXAECONÔMICA FEDERAL. *Documento de Política Nacional de Habitação*.

Disponível em: <<http://www.finatec.com.br/projetos/politicahabitacional.htm>>. Acesso em: 05, setembro, 2002.

Revistas e Jornais

Revista

Título da Revista. Ano, número, periodicidade. Notas especiais.
Preá. 2003, n. 3. Trimestral.

Artigos em Jornais

SOBRENOME, Prenome (s) do autor do artigo referenciado. Título do artigo. *Título do jornal*, local, dia, mês de publicação, ano. Título do caderno.

FREIRE, Flávio Henrique Miranda de Araújo. Envelhecimento populacional no RN. *Diário de Natal*, Natal, 29, novembro, 2003. Davinci.



CCHLA - UFRN



EDITORES