

Seminário

CIRCUITOS DA CULTURA POPULAR



ANAIS ELETRÔNICOS



Organização

Maria Laura Cavalcanti
Renata de Sá Gonçalves

PPGSA/IFCS/UFRJ
Rio de Janeiro
2010



mestrado em artes
programa de pós-graduação em artes
UERJ | CEH | ART



apoio:



Projeto *Estudos comparados dos saberes e das artes nos circuitos da cultura popular*

Coordenação geral

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (PPGSA/ IFCS/ UFRJ)

Coordenadores de eixos temáticos

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (PPGSA/ IFCS/ UFRJ)

José Reginaldo Gonçalves (PPGSA /IFCS/ UFRJ)

Elizabeth Costa (CNFCP/ IPHAN)

Luiz Felipe Ferreira (PPGARTES/ UERJ)

Ricardo Lima (CNFCP/ IPHAN)

Seminário Circuitos da Cultura Popular (1 a 3 de setembro de 2010)

Coordenação geral

Núcleo de Estudos Ritual e Sociabilidades Urbanas (RISU)

Departamento de Antropologia Cultural

Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Organização

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (PPGSA/ IFCS/ UFRJ)

Renata de Sá Gonçalves(Departamento de Antropologia/ UFF)

Assistente de Pesquisa

Ricardo José Barbieri

Programação visual

Renata de Sá Gonçalves

Participação

Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/ IFCS/ UFRJ)

Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES/ UERJ)

Setor de Pesquisas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/ IPHAN/ MinC)

Apoio

Edital Pró-Cultura CAPES/MinC

S471

Seminário Circuitos da Cultura Popular/ Maria Laura Cavalcanti, Renata de Sá Gonçalves (organizadoras).
-- Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2010.
586 p.

Trabalhos apresentados no Seminário Circuitos da Cultura Popular realizado no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro no período de 1 a 3 de setembro de 2010.

ISBN 978-85-87124-05-0

1. Arte. 2. Carnaval. 3. Cultura Popular
4. Cavalcanti, Maria Laura. 5. Gonçalves, Renata de Sá.
I. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais.

CDD : 394.25

ISBN 978-85-87124-05-0



Sumário

APRESENTAÇÃO	5
<u>MESA 1. Usos e sentidos da cultura popular</u>	
I. Usos e Sentidos das Categorias <i>Arte</i> e <i>Cultura Popular</i> no <i>Mundo Social</i> das quadrilhas juninas do Recife-PE - Hugo Menezes Neto	7
II. “Aires da Mata Machado Filho. O registro dos Vissungos e os estudos do folclore em Minas Gerais.” - Oswaldo Giovaninni	27
III. Povo e culturas, ou diferentes idéias de folclore exibidas nas exposições do Museu de Folclore Edison Carneiro - Rita Gama Silva	78
IV. O sexto sentido do pesquisador: a experiência etnográfica de Edison Carneiro - Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento	102
<u>MESA 2. Antropologia dos objetos e da arte</u>	
V. “Brasil eu te amo”: A lógica da ‘gradidão’ da Escadaria Selaron - Alexandre Guimarães	127
VI. Entre a “roda de boi” e o museu: um estudo da “careta de cazumba” - Flora Moana Van de Beauque	144
VII. Objetos naturalmente indicados para esse lugar * - Guacira Waldeck	163
VIII. Esculturas da Umbanda: a outra arte sacra brasileira - Tadeu Mourão	185
XIX. Saberes e modos de fazer na confecção das fantasias dos bate-bolas - Aline Valadão Vieira Gualda Pereira	207
<u>MESA 3. Circuitos do carnaval</u>	
X. Escolas de Samba no Brasil: troca e experiência cultural ao longo do século XX - Renata de Sá Gonçalves	224
XI. O Acadêmicos do Dendê e a Ilha do Governador/RJ: Competição e colaboração entre as escolas “insulanas” - Ricardo José Barbieri	239
XII. Escolas de Samba e tradição: O caso da Vizinha Faladeira - Gabriel da Costa Turano	254
XIII. As várias faces de Carmen Miranda: O caso das drag queens no carnaval carioca - Gustavo Borges Correa	269
XIV. A Formação da idéia de baiana carnalizada na cultura popular brasileira - Vânia Maria Mourão Araújo	288

MESA 4. Performances rituais

- XV. “A comida é a essência”: baianas de acarajé e sacralização do espaço público - **Nina Pinheiro Bitar**..... 316
- XVI. “Muito mais que uma festa”: um estudo da Festa do Tomate em Paty do Alferes/RJ - **Bárbara Fontes** 333
- XVII. Hoxwa: Imagens do corpo, do riso e do outro - **Ana Gabriela Morim de Lima** 352
- XVIII. O Mestre e a Música: Notas sobre a poesia, ritual e saber no Maracatu de Baque Solto- **Suíá Omim**.....374
- XIX. Folia tem fundamento. O lugar do conhecimento ritual na construção da autoridade entre foliões de reis – **Daniel Bitter**.....391
- XX. Rivalidade e afeição: performances rituais no Bumbá de Parintins - **Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti**.....409

MESA 5. Circuitos, mediações e políticas culturais

- XXI. Circuitos Musicais de Januária: fonografia e performance - **Edilberto José de Macedo Fonseca**425
- XXII. Quilombos e políticas de reconhecimento: o caso do Campinho da Independência - **Lívia Ribeiro Lima**455
- XXIII. A vida da imagem política e representações fotográficas em Juazeiro do Norte - **Thiago Zanotti Carminati**470
- XXIV. Reflexões sobre o aprendizado e processo criativo entre os figureiros de Taubaté/SP - **Valéria Aquino**487

MESA 6. Cosmologias, artes e festas em trânsito

- XXV. Experiência e tradição na umbanda - **Gustavo Ruiz Chiesa**507
- XXVI. As visitas rituais de uma folia urucuiana - **Luzimar Pereira**525
- XXVII. Entre a fé e a festa: os grupos no Encontro Cultural de Laranjeiras - **Luciana de Araujo Aguiar** 548
- XXVIII. A faceta divinatória da retórica astrológica - **Maria Elisabeth Andrade Costa**.....569

APRESENTAÇÃO

O seminário **Circuitos da Cultura Popular** ocorreu nos dias 1, 2 e 3 de setembro de 2010, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A partir da articulação de uma rede inter-institucional de pesquisadores, o Seminário foi uma das iniciativas do projeto **Estudos comparados dos saberes e das artes nos circuitos da cultura popular (Apoio Minc/Capes)**, do qual participam o Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/IFCS/UFRJ), o Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), e o Setor de Pesquisas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Ministério da Cultura (MinC). A coordenação geral do Projeto compete à Profa. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti pelo PPGSA/UFRJ. O coordenador pelo PPGARTES/UERJ é o Prof. Luiz Felipe Ferreira. E o coordenador pelo CNFCP/IPHAN é o Prof. Ricardo Lima.

O projeto foi desenhado a partir de três eixos temáticos – **Cultura, Arte e Conhecimentos Tradicionais**, cujas interfaces são inúmeras. O eixo **Cultura** (coordenado pelos Profs. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e José Reginaldo Gonçalves) aborda os problemas da circularidade cultural nos circuitos e processos da cultura popular. O eixo **Manifestações Artísticas** (Prof. Luiz Felipe Ferreira) ressalta o caráter agenciador dos elementos plásticos e visuais na produção cultural, bem como seus variados significados e contextos. O eixo **Conhecimentos Tradicionais** (Profs. Ricardo Gomes Lima e Elizabeth Costa) enfoca a diversidade dos conhecimentos tradicionais e suas diferentes dinâmicas de transmissão, criação e renovação. A partir de abordagens variadas, sempre abertas ao diálogo e à troca intelectual, almeja-se a elaboração de visões comparativas e abrangentes de processos culturais contemporâneos.

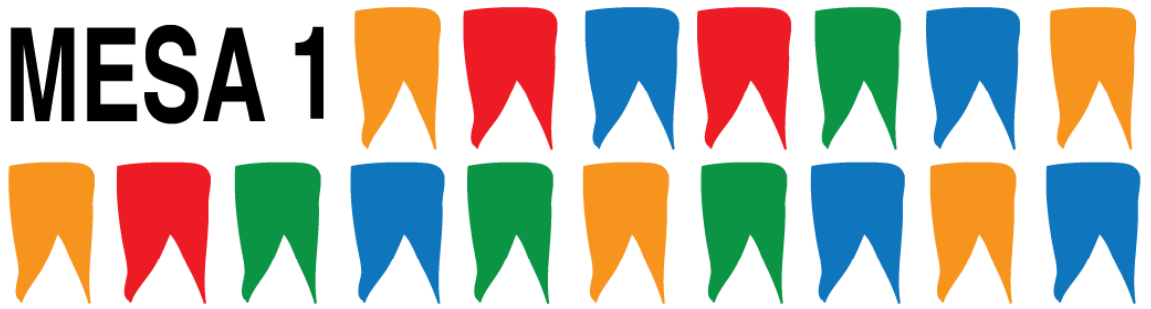
O Seminário pretendeu ampliar o alcance dos trabalhos realizados, favorecer o intercâmbio entre pesquisadores e contribuir para a formação dos estudantes envolvidos. Sua organização geral coube ao Núcleo de Estudos Rituais e Sociabilidades Urbanas (RISU) do PPGSA/IFCS/UFRJ. Os temas foram abordados transversalmente em seis mesas que conjugam as principais vertentes do projeto: os processos sócio-culturais que perpassam as técnicas, as formas de experiência e de conhecimento populares, e as manifestações artísticas e rituais da cultura popular. As equipes de alunos, professores e pesquisadores mesclaram-se promovendo um proveitoso cruzamento de interesses. Gostaríamos de agradecer a participação de todos.

Os Anais reúnem a maior parte dos trabalhos apresentados e mantêm a sequência das comunicações organizadas em mesas-redondas temáticas.

É com alegria que publicamos estes Anais, desejosos de que a troca de experiências e de idéias possa prosseguir entre todos os participantes e ampliar-se agora através de novos leitores e pesquisadores interessados nos temas abordados.

As organizadoras

MESA 1



Usos e sentidos da cultura popular

Mediador

Maria Laura Cavalcanti



USOS E SENTIDOS DAS CATEGORIAS *ARTE E CULTURA POPULAR* NO *MUNDO SOCIAL* DAS QUADRILHAS JUNINAS DO RECIFE-PE

Hugo Menezes Neto. Doutorando (PPGSA/IFCS/UFRJ)

É verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte, se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. (Bakhtin, 1987:6).

Inspirado em Bakhtin (1989), que atenta para os limites entre as expressões de teor carnavalesco e os espetáculos teatrais e, sobretudo, em Howard Becker (1977) no que concerne à ideia de *mundos sociais*¹, este artigo toma a relação entre brincantes e profissionais das artes legitimadas para refletir sobre os usos e sentidos das categorias arte e cultura popular no *mundo* das quadrilhas juninas de Recife-PE². Para além de ratificar tais limites, são sublinhadas nuances de um encontro intempestivo acentuado, em grande medida, pela estrutura ritual competitiva desse *mundo* que dispõe os referidos sujeitos nas respectivas posições de objeto de avaliação e avaliadores.

Da estrutura ritual competitiva no *mundo* das quadrilhas juninas

A quadrilha, provavelmente oriunda dos campos da Normandia, foi apropriada pela elite francesa e espalhou-se pela Europa como um conjunto de danças palacianas. No Brasil difundiu-se com a chegada da família como a dança oficial do império³ para depois, paulatinamente, ser apreendida pelas classes populares ganhando novos significados. Segundo Luciana Chianca (2007) o Brasil republicano recusa os costumes do período imperial, empurrando-as para a zona rural. No século XX os ideais de modernidade e

¹ Pensando nos termos de Howard Becker (1977:09), as quadrilhas juninas enquadram-se no conceito de mundo, “A totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos”.

² Trata-se de um recorte específico da dissertação de mestrado do autor, defendida em 2008 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco (PPGA/CFCH/UFPE), cujo objeto de pesquisa fora às quadrilhas juninas do Recife.

³ Ver Furgier (1997) e Chianca (2007).

urbanização impulsionam o processo migratório campo–cidade trazendo a dança para os centros urbanos como caricatura do homem do campo e da vida rural em contraposição à imagem citadina de progresso, modernização e saber. Essa é a quadrilha *matuta*, reconhecida como *tradicional*, uma versão urbana e paródica daquela dançada pelos rurícolas.

Em Recife registros indicam que já nos anos de 1960 quadrilhas *matutas* divertiam o São João das comunidades apresentando-se em um circuito de concursos entre bairros. A partir do final da década de 1980 os quadrilheiros (denominação dada aos brincantes dessa manifestação), no inescapável processo de ressignificação dos conteúdos simbólicos da tradição, tornam evidentes as mudanças estéticas na proposta *matuta*. Produzem uma expressão, à primeira vista, diferente daquela que preenche o imaginário acerca das festas juninas nordestinas, passando a ser conhecida como estilizadas⁴. Em Pernambuco as competições entre as quadrilhas *tradicionalis* ou *matutas* extinguiram-se gradativamente, diferentemente do que acontece em estados como Rio Grande do Norte que mantém concursos para os dois estilos.

Os concursos são parte constitutiva do *mundo* das quadrilhas juninas, motivação direta, culminância de um processo de elaboração criativa e de experiência idiossincrática. O intento não é necessariamente ganhar, é compor o quadro da disputa mesmo sem figurar entre as possíveis vencedoras. Obviamente que nem todas se sagram campeãs, e que sabem da existência de um arco de expectativas para as favoritas, porém, é o ritual que faz sentido. O julgamento e a classificação são aspectos relevantes, mas, é ambiguidade festiva do prazer e do adverso a chave que as projetam sempre ao (re)começo do ciclo de criação, ensaios e exibição competitiva. Se os concursos parecem fragmentar, fomentando rivalidades e ranqueando os grupos, ao contrário, provocam a integração nesse ciclo comum perpassado por valores compartilhados e sentidos de existir. Além de serem peças fundamentais do

⁴ Em Pernambuco esta terminologia corresponde a um conjunto de características plásticas e conceituais de um contexto específico. Hoje os quadrilheiros preferem chamar suas quadrilhas apenas de “juninas” evitando rótulos e escapando dos estereótipos que a denominação estilizada agrega. Com efeito, as mudanças que incidem sobre e a partir, dos conteúdos tidos como tradicionais instauram um campo de embates simbólicos que envolvem diversos agentes como brincantes, jurados, poder público, comunidades, intelectuais e artistas em contenda por

complexo sistema seletivo de mudanças e permanências, de lembranças e esquecimentos, contribuindo para a configuração sempre em movimento desse *mundo*.

O projeto competitivo é um pilar dos mais importantes para a organização interna, a dinâmica de produção e, principalmente, para a transformação de um brinquedo popular em um grupo que se mantém integrado o ano inteiro em relações interpessoais e intergrupais⁵. A quadrilha existe para além do dançar, é uma “totalidade de pessoas”, que comungam símbolos, valores e experiências; formulam vocabulário, datas e eventos particulares; vivenciam situações de harmonia e conflito; estabelecem *convenções* a partir de perspectivas estéticas e conceituais próprias. Em consonância com Becker (1977) essa totalidade deve ser visualizada em lente de aumento a fim de percebermos a rede de cooperação mútua que abriga desde os que concebem, executam, assistem, fornecem equipamentos, materiais e serviços até os envolvidos diretamente com os concursos. Todos constituem o mesmo *mundo*, na conformação de uma dinâmica sistêmica que conecta quadrilheiros, costureiras, bordadeiras, sapateiros, marceneiros, técnicos de áudio, motoristas, lojistas dos mais variados produtos, público, organizadores e jurados dos concursos.

Nas festas juninas de Recife acontecem os “arraiais de comunidade” ou “pequenos concursos”, um circuito desarticulado de competições que preenchem o calendário de apresentações das quadrilhas até o mês de julho. Há também os considerados mais importantes, os “grandes concursos”. Os de ordem local são o Festival de Quadrilhas Juninas da Rede Globo Nordeste e o Festival Pernambucano de Quadrilhas Juninas (promovido pela Prefeitura do Recife); juntam-se a dois de natureza regional, reunindo as campeãs dos nove estados do Nordeste, e um nacional, realizado pela Confederação Brasileira de Quadrilhas - CONFEBRAQ (confederação que agrega as entidades associativas de todo o Brasil).

novas classificações e conceitos. Debates que mobilizam as categorias tradição, espetáculo, cultura popular e arte. Ver Menezes Neto (2009).

⁵ Pelo regulamento dos concursos uma quadrilha deve ter no mínimo 20 pares e o marcador. Todavia, não existe nenhuma com apenas com esse quantitativo. Vale ressaltar que em 2010 contabiliza-se, a partir dos números dos inscritos nos concursos, cerca de 100 grupos no Recife e Região Metropolitana.

O Festival de Quadrilhas Juninas da Rede Globo Nordeste, o “Concurso da Globo” como é conhecido, tem início em 1980, é realizado pela própria emissora de TV e por isso conta com maior divulgação e visibilidade⁶. As campeãs recebem premiações em dinheiro e representam Pernambuco no Festival Regional de Quadrilhas Juninas da Rede Globo Nordeste que reúne as vitoriosas dos concursos realizados pelas afiliadas da emissora em outros estados da região.

O Festival Pernambucano de Quadrilhas, ou apenas o “Pernambucano”, é promovido pela Prefeitura do Recife desde 1984, hoje, a referência conceitual para os demais quanto à organização e ao regulamento. Tenta, mais do que o primeiro, uma parceria com os quadrilheiros para o planejamento e avaliação da competição. Para tanto são realizadas anualmente reuniões e seminários com o objetivo de repensar os itens de avaliação e resolver questões de infraestrutura. As quadrilhas juninas adultas⁷ dividem-se em dois grupos (I e II), as duas primeiras do II sobem para o I que rebaixa suas duas últimas, uma lógica semelhante aos concursos das escolas de samba no Rio de Janeiro. A campeã é indicada para disputar o “Nordestão”, concurso regional promovido pela União Nordestina de Entidades Juninas - UNEJ⁸, bem como para representar Pernambuco na edição Nacional.

As quadrilhas começam seus ensaios aproximadamente em outubro, intensificando-os depois do carnaval no intuito de concluir os trabalhos até o final do mês de maio, período das eliminatórias dos “grandes concursos”. Esses últimos suscitam as seguintes etapas: inscrição, ordenação, apresentação, apuração e avaliação.

Em meados do primeiro semestre são divulgados os prazos de inscrição e a documentação exigida, pontos que devem ser severamente respeitados.

⁶Matérias e exibição de trechos das apresentações nos noticiários locais, clipes das três primeiras colocadas ao longo da programação. Corroboro com a análise de Luciana Chianca (2006:149) Sobre os concursos organizados por emissoras de TV em Natal (RN): “ocasiões excepcionais de circulação de imagens e de projetos – estéticos, políticos e culturais – de cada grupo porque, através deles, se tem acesso a uma visibilidade social mais ampla, seja pela transmissão ao vivo do evento, seja por meio de uma publicidade ou matéria de jornal televisivo”.

⁷ Vale ressaltar que este concurso também abarca, em categorias distintas, as quadrilhas infantis ou mirins, grupos cujos componentes devem ter idade limite de 15 anos.

⁸ Entidade associativa composta pelas federações, associações ou ligas de quadrilha dos nove estados do Nordeste, incluindo a FEQUAJUPE – Federação de Quadrilhas Juninas de Pernambuco.

Após essa fase os representantes se reúnem para o sorteio da ordem de apresentação⁹ (marcação de dia e hora de cada concorrente), uma etapa que envolve sorte e estratégias competitivas¹⁰. A ordem estabelecida aponta os momentos de maior tensão e/ou interesse, em se tratando de um confronto indireto. As quadrilhas devem chegar ao local definido com, no mínimo, trinta minutos de antecedência, dirigem-se em um espaço reservado chamado de “concentração” onde a expectativa e os cuidados são intensos devendo estar articulados com o cronômetro. Na concentração os componentes se alongam, conversam, rezam, evocam gritos de guerra, concluem os detalhes finais, maturam a ansiedade para a explosão no arraial.

São julgados: marcador, casamento, tema, musicalidade, figurino, coreografia e conjunto, em uma apresentação de até trinta minutos contados a partir do aval do *marcador*, único item de julgamento que pontua performance individual. Esse um operador ritual *sine qua non*, responsável pela mediação entre a quadrilha, o público e os jurados, devendo está inserido no contexto imagético e discursivo criado pelo seu grupo, animar, conduzir, explicar e, principalmente provocar a interação entre as partes que compõem a arena.

A quadrilha começa, na maioria das vezes, com a encenação do *casamento* motivo simbólico da dança, é a comemoração da fertilidade da terra e do homem¹¹. Em seguida faz a entrada, uma abertura que preza pelo impacto e anuncia da melhor maneira a chegada do grupo no arraial e o tema proposto, esse o ponto de partida do processo de criação coletiva, organizador da narrativa ritual devendo, obrigatoriamente, ligado aos conteúdos tradicionais e a elementos relacionados à região Nordeste. A *musicalidade*¹² demarca o desenvolvimento da narrativa, é a contribuição sonora do tema dando-lhe

⁹ Os festivais de ordem local têm duas fases, eliminatória e final. Para os Regionais e o Nacional as finais desses primeiros são suas eliminatórias. Em todos, o sorteio é o método de ordenação das apresentações.

¹⁰ Nota-se a existência de algumas prerrogativas como: não é interessante ser a primeira a se apresentar, “abrir o concurso”; evitar entrar depois de uma favorita; conseguir se apresentar o mais tarde na lista de dias possíveis a fim de ganhar mais tempo para concluir os trabalhos.

¹¹ Segundo Burke (1989:210), o casamento era um tema recorrente do repertório da cultura popular na Europa Moderna. No Brasil, o “*casamento* simulado” é um legado perpetuado pelas quadrilhas juninas. Todo o imbricamento entre sexualidade, fertilidade e religiosidade instaurado pela temporalidade dessas festas evoca e subsidia a pertinência do casamento simulado nos conteúdos simbólicos da tradição junina. É a festa do fogo e as fogueiras, segundo Eliade (2001), simbolizam iluminação, purificação, fecundação e sexualidade. Sobre casamento, festas e quadrilhas juninas, ver Menezes Neto (2009).

andamento. O *figurino* é a percepção visual, chega primeiro que os outros itens, ao mesmo tempo belo e síntese o tema. Enquanto a música varia durante trinta minutos ele é estável, porém, polissêmico em inúmeras possibilidades de interpretação de cada detalhe e paleta de cores. A vivificação dos croquis pelos movimentos coreográficos preenche de sentidos simples adornos. Logo, a *coreografia* longe de ser apenas uma combinação de passos é o terceiro vértice da engrenagem *música-figurino*, confere-lhes vida, fluidez e efeitos que lançam todos - audiência, julgadores e componentes - a fruição do *conjunto*.

A saída da quadrilha pretende ressoar em todos os presentes, provocar reações extasiadas que se prolonguem até a chegada do próximo grupo.

No arraial, a quadrilha se posiciona em formato de quadrado, como sinaliza a etimologia da palavra, uma fila horizontal de quatro casais e os demais perfeitamente alinhados atrás. Apesar de ser apresentada em uma arena, toda a apresentação tem como referencial espacial o palanque em que se encontram os jurados (tido como a “frente”). Isso não nega a interação inexorável com o público, aplausos e gritos diminuem a distância entre eles e mostram a audiência como mais um componente, ainda que reações acaloradas não garantam vitórias¹³.

A ação criativa dos quadrilheiros é matizada na experiência competitiva, da apuração dos “grandes concursos” surgem as campeãs do ano. Teoricamente as que melhor solucionaram o problema do *conjunto* - conexão dos itens de julgamento e execução sem erros. Na prática as que conseguem ser, simultaneamente, belas e fortes¹⁴, leves e densas, alegres e impactantes, pois, nenhuma quadrilha sai vitoriosa sendo apenas bonita, aguerrida ou animada, por exemplo. Ou seja, a meu ver, habilidade de manipular a tensão

¹² Em Pernambuco as músicas são gravadas em um CD. Em outros estados do Nordeste apresentam-se com música ao vivo e suas bandas fazem enorme sucesso.

¹³ Maria Laura Cavalcanti (2002) chama a atenção para a importante participação da platéia nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e do boi de Parintins. Para ela, “numa apresentação bem-sucedida, a distinção entre espectadores e brincantes torna-se, senão totalmente abolida, muito diminuída (...). Em muitos momentos, o espectador torna-se um brincante que não apenas saúda a passagem da escola mas que se une efetivamente a ela, como um participante especial”.

¹⁴ Vale salientar a alusão a características militar que a etimologia da palavra *quadrilha* possui. Pode vir do francês *quadrille*, do italiano *quadriglia* ou do espanhol *cuadrilhas*, as quais remetem à disposição dos pares em formato de quadrado como um exército.

entre “opostos” fundantes é a tônica do certame, entretanto, foge de explicações os imponderáveis inerentes ao processo de escolha.

Os concursos além de construir a “memória quadrilheira”¹⁵, apontam macrotendências estéticas a serem seguidas e/ou subvertidas; fomentam os debates entre quadrilheiros e jurados que se desdobram especialmente nas instâncias de avaliação desses festivais realizadas após as festas juninas.

Embates, diálogos e outras conversas

Os concursos são personificados pelo corpo de jurados que decidem pontuações, e penalidades, operam os arranjos de cada ano, em ações que embora contestáveis são definitivas. Os jurados dos *arraiais de comunidade* geralmente são pessoas da própria localidade que dançaram quadrilha, têm algum contato com a área artística, são lideranças comunitárias, comerciantes mais conhecidos, políticos, entre outros. Em contrapartida os “grandes concursos” na busca pela excelência e imparcialidade no julgamento convidam profissionais das artes como atores, bailarinos, coreógrafos, figurinistas e músicos. A participação de representantes do *mundo da arte legitimada* promove discussões que lançam mão das categorias arte e cultura popular em usos sinuosos.

Cavalcanti (2006:55), ao analisar a participação dos jurados nas escolas de samba do Rio de Janeiro, diz que aceitar essa função é: “firmar um pacto de respeito e reconhecimento mútuos”. Isso serve também para as quadrilhas juninas, no entanto, a existência desse pacto não coloca quadrilheiros e jurados em posições de igualdade. Nota-se uma relação conflituosa que se agudiza porque esse jurado, além do poder de decisão irrevogável que lhes foi concedido do julgamento, é considerado detentor do conhecimento oficial, um “especialista” na área. Nos grandes concursos do Recife os atores e diretores de teatro julgam a encenação do casamento; bailarinos às coreografias; figurinistas se incumbem do figurino e músicos avaliam a musicalidade. Desse modo, um ator, por exemplo, a princípio, utilizará ferramentas e conhecimentos teóricos das artes dramáticas para avaliar o item casamento, visto que foi

¹⁵A ideia de “memória quadrilheira” é inspirada em Maria Laura Cavalcanti sobre a “memória do carnaval”. “Com o passar do tempo, para as pessoas ligadas a esse mundo social, a memória

escolhido para essa posição justamente por possuir arcabouço técnico e histórico profissional nessa direção e não por sua relação com manifestações da cultura popular.

De acordo com Becker (1977:10) os *mundos sociais* têm suas *convenções* – “(...) reconhecimento de determinadas regras e valores que permitem a realização de atividades” – códigos que respaldam avaliações de variadas naturezas. Dificilmente o repertório trazido pelos artistas/jurados se encaixam perfeitamente em uma quadrilha, e claro, nem todos intentam tal transposição, alguns mostram-se mais sensíveis as armadilhas desse intento. Os usos de *convenções* do *mundo das artes legitimadas* na compreensão e avaliação de outro, cujas *convenções* não atendem aos mesmos pressupostos, geram descompassos e provocam discussões que oscilam entre o caráter artístico dos grupos juninos e a legitimidade das formas de julgamento.

No *mundo* das quadrilhas a cada ciclo junino o debate é acionado, via de regra, jurados/artistas produzem análises com preceitos que, em maior ou menor grau, destoam do *modus operandi* e da concepção estética dos quadrilheiros, na chave do que chamam de “qualidade técnica”.

Com efeito, o que é de grande importância para determinado segmento das artes pode não ser para uma quadrilha e vice-versa. Cito o caso da Quadrilha Junina Lumiar que, penalizada, contesta:

Um jurado de figurino colocou na justificativa da sua nota que o figurino do casamento da Lumiar estava em desarmonia com o da quadrilha. E isso é julgado? Não está no regulamento e, mesmo que estivesse não faria sentido algum para uma quadrilha. (Fábio Andrade, Quadrilha Lumiar, em Reunião de avaliação do Festival Pernambucano de Quadrilhas de 2007).

Outro exemplo emblemático foi o da quadrilha Junina Tradição, penalizada pelo jurado de casamento com a seguinte justificativa: a pessoa que interpreta a mãe da noiva parecia ser mais jovem que a própria noiva e o quadrilheiro que faz o papel do coronel usava brincos. O episódio do “coronel de brinco” foi tão imperativo que, para evitar penalidades baseadas nesse precedente (sem prescrição no regulamento do concurso), as quadrilhas tornam-se mais precavidas aos adornos antes de entrar no arraial. O julgamento, quando sobrepõe *convenções*, pode fazer com que os

de um Carnaval é registrada não pela data de seu ano, mas por esse enredo ou aquele samba, levados pela escola à avenida.” (Cavalcanti, 2006:87).

quadrilheiros assumam novas preocupações para lidar melhor com o sistema de avaliação vigente.

Muitas vezes essas novas preocupações são incorporadas ao regulamento, tornando-se então, obrigatoriedades. Itens como a musicalidade e casamento¹⁶ observam, entre outras coisas, a excelência na qualidade da gravação do CD, o que não era uma questão para os quadrilheiros antes da intervenção dos jurados/artistas que achavam os materiais “inaudíveis ou malfeitos”. No caso do marcador, subitens chegam a exigir “boa dicção”, e no item conjunto qualquer adorno (chapéus, sapatos, lenços, etc.) que por ventura venham a cair durante a apresentação desconta-se décimos que certamente alteram o resultado final. Exemplos de demandas incorporadas pelo regulamento, e, conseqüentemente, pelo fazer quadrilheiro, oriundas do campo das artes legitimadas.

Um olhar por meio de outras *convenções* encontra “falhas” onde há apenas diferenças. Se o jurado/artista não relativiza a autoridade que lhe foi concedida ou não revisita o “pacto de respeito mútuo” tacitamente estabelecido, perde de vista a amplitude de interpretações possíveis na aquarela fornecida pela própria manifestação. Limita-se a dicotomia certo e errado a partir das suas próprias referências e as impõe com valor de verdade a ser apreendida.

Não podemos passar a mão na cabeça, são espetáculos lindos a caminho da profissionalização. Está cada vez mais difícil julgar, temos que pegar pelos detalhes. Se a organização não quisesse que eu julgasse, como um bailarino que sou, as coreografias de uma quadrilha não me chamaria. Acho complicado, também se não fossemos nós quem seriam os jurados? (Jurado, Seminário de Capacitação para o Festival Pernambucano de Quadrilhas, 2007)

Quadrilha é um espetáculo de teatro e dança e os quadrilheiros são **verdadeiros atores e bailarinos**. Isso para mim é muito claro, não vejo dificuldade em admitir isso, temos de deixar de ver os quadrilheiros como amadores. (organizador do Festival Pernambucano de Quadrilhas, em Seminário de Capacitação para o Festival Pernambucano de Quadrilhas, 2007.) (grifo do autor).

Como se trata de um campo permeado de ambiguidades ora os brincantes negam a “transformação” em “verdadeiros atores e bailarinos”, visto que ser quadrilheiro dá conta das suas expectativas, ora, de modo irregular,

¹⁶ A encenação do casamento é totalmente gravada e os quadrilheiros dublam o que fazem em estúdio.

incorporam e/ou reproduzem os discursos dos jurados/artistas e organizadores dos “grandes concursos” trazendo para si o título de profissionais e refutando o “amadorismo”. Posições cambiáveis que podem ser ocupadas inclusive pelo mesmo sujeito, o que mostra o agenciamento de identidades distintas de maneira contextual. Em geral se consideram artistas, mas, não a serem avaliados nos códigos profissionais das artes legitimadas;

Eu sou atriz e bailarina mas, não uma profissional, gosto de ser brincante, tenho liberdade para dançar e interpretar sem seguir técnica disso ou daquilo. Vou na intuição, no que eu acho que deve ser. É mais leve pensar assim, a gente aproveita mais. Claro que queremos ganhar os concursos e por isso fazemos concessões, mas, os concursos e os jurados exigem um nível profissionalização que é muito pesado. (Aurilene, Quadrilha Brigões de Suape, em entrevista, 2008).

Os jurados são profissionais de arte, têm que ter uma preocupação com o que vão julgar porque nós somos ‘atores’ de comunidade. Tem componente que nunca assistiu nem uma peça de teatro. Vocês estão julgando comunidade onde tem gente preparada, outras não. Quem está julgando tem que ter essa preocupação, que são quadrilhas de comunidade, pessoas de comunidade (Gildo, Quadrilha Tradição, em Seminário de Capacitação para o Festival Pernambucano de Quadrilhas, 2007.).

Nós somos artistas, desenvolvemos espetáculos de causar admiração, inveja, desejo de qualquer produtor de teatro que se diz profissional. Então vamos acreditar no nosso potencial artístico, no nosso talento. Nós somos ilimitados no nosso poder de criatividade, no que desenvolvemos nessa brincadeira. Eu não gosto nem de falar assim, pois não me sinto mais brincante, eu levo como um espetáculo de teatro, profissional. (Fábio Andrade, Quadrilha Lumiar, Seminário de Avaliação do Concurso Pernambucano, 2007.).

No *mundo* das quadrilhas juninas a categoria arte é usada de várias maneiras, ganha sentidos diferentes a cada intenção ou contexto em que é aplicada. Se um quadrilheiro, no âmbito competitivo, diz que determinada quadrilha é um “espetáculo de teatro e dança” ou “ótima para os palcos” comumente tem a intenção de pôr em xeque a legitimidade do alvo enquanto quadrilha; lançar dúvidas sobre os méritos de possíveis vitórias ou acerca da sua condição como rival a partir das mesmas *convenções*. Esse uso tem sentido pejorativo, a arte torna-se uma categoria de acusação. Em contexto apreciativo a afirmação de igual teor oriunda do mesmo sujeito pode ser elogiosa, visto que à arte é atribuído significado positivado, aponta para um afastamento dos conteúdos tradicionais sem, contudo, expulsá-la do âmbito das quadrilhas juninas ou indicar ofensas. Esse uso quase sempre é direcionado àquelas consideradas mais inovadoras, com elementos mais visíveis de outras áreas artísticas.

Por sua vez, quando um profissional das artes cênicas diz que uma quadrilha é “espetáculo de teatro e dança” entende-se também como comentário elogioso, só gera problemas se o artista for um jurado e tal observação justificar penalidades. A transposição de uma manifestação da cultura popular para o *mundo da arte legitimada*, tem sentido metafórico, pragmaticamente nada é alterado visto que as *convenções* são deveras diferentes, não se tratando de simples redesignação. Internamente assinala uma hierarquia, pois só algumas quadrilhas atingem o nível de exigência para a “ascensão” à arte. Externamente não as coloca em condições de igualdade com as produções oriundas do mundo artístico organizado, é sempre uma arte com ressalvas. Esse comentário além de apontar para a arte legitimada como uma via prioritária de devir, reverbera nos resultados dos concursos, no estabelecimento das favoritas e nas tendências estéticas a serem seguidas.

Considerar as quadrilhas como “espetáculos de teatro e dança” sem relativizar os usos e sentido das categorias arte e cultura popular por trás dessa construção, além de alocar os quadrilheiros em uma posição bastante desconfortável, de entremeio, empurra os artistas/jurados ao exercício infértil de convencer a todos da “veracidade” da referida prerrogativa. Uma vez que tal afirmação perde sua polissemia pode, por exemplo, afastar as quadrilhas das discussões e políticas públicas voltadas especificamente para as culturas populares, e como não são plenas detentoras dos códigos das artes cênicas dificilmente serão contempladas nos editais de fomento, eventos e espaços a elas destinados:

A gente não sabe o que é. A gente acha que sabe, às vezes, mas não sabe. Quando a gente vai para os conselhos, para as mesas de reunião onde escolhem quem vai para festival de dança ou teatro não vai ter quadrilha, não conhecem quadrilha, não é leitura para eles. Vão dizer que quadrilha é um folguedo. Quando a gente ta no arraial os jurados ficam dizendo que somos “verdadeiros atores e bailarinos” e as quadrilhas são “verdadeiros espetáculo de teatro e dança”. Aí o pessoal de teatro diz: “vocês têm que dançar o ano inteiro, ir para os palcos, se profissionalizar”. Como? Eu danço quadrilha, sou quadrilheiro. Às vezes sou artista. O que eu sou finalmente? (Sérgio de Barros, *Quadrilha Dona Matuta*, depoimento, *Avaliação do Concurso Pernambucano*, 2007.).

Os artistas/jurados expostos ainda estendem o seu campo de atuação junto às quadrilhas quando convidados a ministrar cursos e a participarem de mesas em seminários como palestrantes (ações desenvolvidas anualmente

pelo Núcleo de Concursos da Prefeitura do Recife). Já foram realizados entre os anos de 2003 e 2010 mini-cursos como interpretação, técnica vocal, criação de figurino, coreografia, os artistas além de julgadores tornam-se professores dos “conteúdos oficiais das artes”. As posições de tutor e aprendiz estão postas e claramente delimitadas, como se o fluxo de conhecimento devesse percorrer preferencialmente da arte para a cultura popular. Tais posições aparecem em novos arranjos apenas no Seminário de Capacitação dos Jurados do Festival Pernambucano de Quadrilhas (que existe desde o ano de 2005), onde os quadrilheiros sentam-se à mesa para expor suas *convenções*. Uma ação circunscrita ao próprio Festival, uma vez que esses brincantes não se deslocam para o universo da arte legitimada, não ministram cursos ou fazem falas nos seminários destinados aos artistas profissionais, muito menos são convidados a serem jurados nas mostras artísticas da cidade.

É preciso, assim, predisposição e certo esforço dos profissionais das artes para burlar os preconceitos historicamente estabelecidos na relação entre arte e cultura popular. Sem dúvida, os quadrilheiros podem transmitir aos demais artistas conhecimentos empíricos e conceitos sofisticados que lhes permitem, diante da escassez de recursos, montarem anualmente novos espetáculos, captar verbas em dígitos bastante altos, agrupar espontaneamente mais de uma centena de pessoas por um longo período, e se apresentar gratuitamente durante um mês em toda a cidade. Por outro lado, penso que esse repertório dificilmente passa incólume. Quando não apreendido enquanto saber, ao menos surpreende pela magnitude, intriga aqueles que desconsideram o potencial de organização e o poder de execução do movimento quadrilheiro de Recife, provocando absorção de conteúdos de maneira inescapável.

Amiúde há um trânsito entre os dois *mundos*, ainda que não possamos falar em reordenação dos espaços de atuação, a relação entre quadrilheiros e artistas mostra caminhos possíveis à revelia das ideias de dominação que não avistam trâmites dialógicos. Em 1992 o Balé Deveras, conhecido grupo de danças populares, levou seu espetáculo, Bandeira de São João, para concorrer como uma quadrilha nos arraiais do Recife, embora não tenha conseguido vitórias nos concursos trouxe inovações baseadas nos códigos teatrais que

entraram para a história do movimento quadrilheiro¹⁷. A Quadrilha Lumiar, discípula assumida do Deveras, fez sua estreia do ano de 2008 no Teatro do Centro de Convenções, no ano seguinte a Quadrilha Raio de Sol é convidada a fazer uma participação no Festival Internacional de Dança do Recife (no palco do Teatro Santa Isabel), feito de grande repercussão¹⁸. Quadrilheiros são encorajados a participarem de audições e a se inserirem em companhias de teatro e de dança profissionais, ao mesmo tempo em que bailarinos clássicos de famosas academias da cidade passam a integrar quadrilhas juninas em busca de novas experiências. Aderecistas, figurinistas, cenógrafos prestam serviços às quadrilhas, por sua vez, alguns quadrilheiros arriscam se lançar nesses ofícios após anos de realizações e reconhecimento nos arraiais. Produtores de teatro são contratados por quadrilhas, o exemplo paradigmático da eficácia desse recurso é o sucesso da Quadrilha Raio de Sol (tetracampeã pernambucana e, em 2010, campeã brasileira) que têm um acordo com dois renomados profissionais dessa ordem¹⁹ para idealização dos seus espetáculos²⁰.

¹⁷ Sobre a intervenção do Balé Deveras para a história das quadrilhas, Ver Menezes Neto (2009).

¹⁸Essas são tentativas pontuais no deslocamento das apresentações dos arraiais para os palcos. Trabalhos como o de Maria Goretti de Oliveira (1991:182) consideram esse deslocamento inevitável para a “sobrevivência” das manifestações populares: “Transformar-se em espetáculos públicos, tem sido uma forma das danças e brincadeiras subsistirem aos efeitos devastadores do capitalismo”. Outros autores acreditam que tais propostas podem trazer consequências desastrosas, uma vez que se muda o contexto e os sentidos, como Ayala e Ayala (1987:64): “Ao mudar o contexto modificam-se seus sentidos e suas relações com as práticas culturais que fazem (ou faziam) parte do mesmo conjunto que o complementam, explica e/ou tornam necessário”. Idéias com os quais se coaduna Antônio Augusto Arantes (1981:19): “Alterando a data e o local da apresentação e a própria organização do grupo artístico, transforma em produto terminal, evento isolado ou coisa, aquilo que em seu contexto de ocorrência é o ponto culminante de um processo”. Os quadrilheiros ainda não se movimentam de forma contundente para o deslocamento aos palcos da cidade, ainda não se configura um projeto coletivo.

¹⁹ Estes profissionais trabalham simultaneamente para outros grupos tendo enveredado nesse *mundo* há mais de dez anos.

²⁰ O caso da Quadrilha Raio de Sol mais do que mostrar o trânsito entre os dois *mundos*, indica que o é mais bem sucedido quando segue dos profissionais das artes cênicas (há tempos aceitos como jurados) em direção à quadrilha, das artes legitimada à cultura popular. Um exemplo de sucesso na parceria com agentes da arte legitimada. No mundo das quadrilhas, sua estética é reconhecida a que mais se aproxima de um musical de teatro. Acusada por muitos, sobretudo os próprios quadrilheiros, de fugir de certos aspectos ainda considerados fundamentais para uma quadrilha, segue conquistando títulos e se defende argumentando que, ao seu modo continua sendo sempre uma quadrilha. Não coincidentemente os jurados fazem uma leitura apurada da sua produção, e os artistas da cidade a tem como referência de “qualidade técnica”, não coincidentemente foi a primeira do gênero convidada a participar de um Festival de Dança no país.

Segundo Becker (1977:11) os sujeitos podem estar inseridos em vários *mundos*, “de forma simultânea ou sucessiva”. Como efeito inadvertido do contato estreito entre profissionais das artes e quadrilhas juninas, os quadrilheiros se valem de expressões como: sinopse, cena, cenografia, trilha sonora, ator, coreógrafo, figurinista. Comunicam-se, então, inserindo vocábulos do campo semântico das artes, também expresso nas justificativas das notas dos jurados/artistas e no regulamento dos concursos postos a julgar *roteiro*, *interpretação*, *ações dramáticas*, *movimentação cênica*, *desenho coreográfico* dentre outros elementos²¹. Vale salientar que nem sempre os conceitos e os sentidos que subjazem esse repertório são plenamente entendidos, podem ser ressignificados e/ou aplicados de formas diversas. Definir se o uso desses vocábulos deve-se em função dos concursos ou se esses os incorporaram para atender ao universo comunicativo das quadrilhas é como dar voltas em círculos cujo raio aponta para a relação imbricada entre profissionais das artes e quadrilheiros, mostrando um dos lados como mais vulnerável a receber influências ou, ao menos, mais disposto em assumi-las.

As quadrilhas em Recife apreendem várias influências, se inspiram em movimentos artísticos de projeção local ou nacional como o Mangubeat²² e o teatro da Trupe do Barulho²³. Os elementos, entretanto, não são inseridos tal qual são vistos, passam por transformações a fim de se compatibilizar com as *convenções* de uma quadrilha, para ficar com “cara de quadrilha”:

Qualquer coisa que a gente tirar de inspiração externa tem que ficar com um estilo junino, com **cara de quadrilha**, senão fica fora do contexto e sem sentido. (Leilane, Quadrilha Raio de Sol, em entrevista).

Tudo se copia, mas com adaptações, não é pegar o trabalho de A e fazer a minha. Usamos elementos de fora, claro, mas sempre pensando em deixar tudo com **cara de quadrilha**. (Marcos, Quadrilha Fuzuê, em entrevista.).

²¹ Subitens de julgamento do Festival Pernambucano de Quadrilhas Juninas 2010. Retirados dos itens casamento e coreografia. Para ver o regulamento: www.recife.pe.gov.br

²² Na década de 1990 a sonoridade e o conceito do Mangubeat abrem caminhos para novas propostas estéticas na interação entre elementos tidos como local e outros como global, ao integrar as guitarras e as alfaias, o rock e o maracatu. Como dizia precursor deste movimento, Chico Science: *resgatar os ritmos da região e incrementá-los junto com a visão mundial que se tem* (trecho de entrevista concedida ao JC em 1991. *Apud.* Teles (2000:263). Maiores detalhes sobre a influência do Mangubeat nas quadrilhas, ver Menezes Neto (2009).

²³ Companhia de teatro pernambucana de grande sucesso da década de 1990. Fenômeno de público utiliza-se do humor de duplo sentido no qual se destaca o travestismo e as temáticas específicas da periferia do Recife. Os quadrilheiros se apropriam principalmente dessas duas características. Sobre a Trupe do Barulho, ver Luis Augusto Reis (2002). Sobre a influência da estética da Trupe do Barulho no movimento quadrilheiro, ver Menezes Neto (2009).

Deixar com “cara de quadrilha” é adaptar elementos externos às *convenções* desse *mundo*, fortemente atreladas aos conteúdos simbólicos considerados como tradicionais. Mudanças alheias a esse campo de significações se tornam “ininteligível e incomunicável”, para trazer Sahlins (1990)²⁴ à baila. Assim, os quadrilheiros ao se apropriarem de elementos de outros universos, dentre eles os da arte legitimada, lhes atribuem novos sentidos dentro das possibilidades da designação quadrilha junina, ainda que compreendam seus trabalhos como arte, pois, não pensam nessas categorias como classificações excludentes²⁵.

A tradição é a circunferência porosa que demarca os limites tênues entre arte e cultura popular. Porosa, pois, ao mesmo tempo em que circunda se deixa invadir, não sendo autossuficiente, nos termos de Stuart Hall (2003:260-261) “como se contivessem desde o momento de sua origem um significado ou valor fixo inalterável”, mas fundada no paradoxo ruptura-continuidade enquanto hermenêutica básica²⁶ das manifestações que prescreve. De um lado, é desse interstício que a arte, em sua altivez, se aproveita e impetra irrupção; do outro, é a cultura popular quem sabiamente, e fingindo-se desentendida, consente ser inundada para então agenciar influências a partir do seu próprio núcleo simbólico num fluxo contínuo de (re)elaborações de interditos, liberações, subversões, retornos e ressignificações.

É interessante perceber que os debates estabelecidos entre quadrilheiros e profissionais das artes, subjugados ao enquadramento nas categorias arte e cultura popular, ultrapassam antigas discussões que determina o lugar das manifestações populares como expressão da autenticidade e imutabilidade dos conteúdos simbólicos a ser preservado, “(...) sempre inexoravelmente ameaçado pela degradação das tradições, pela iminência do seu desaparecimento diante do acelerado processo de transformação trazido pela expansão do capitalismo”, nas palavras de Maria

²⁴ Pensando a partir da idéia do autor de *reavaliação funcional das categorias*, na qual as mesmas não estão enclausuradas em si mesma, mas expostas a riscos empíricos, de ordem social, cultural, econômica e política, bem como às subjetividades individuais, “Na medida em que o simbólico é pragmático, o sistema é, no tempo, síntese da reprodução e da variação” (Sahlins, 1990:09).

²⁵ A ideia de *mundo da arte* e da ação coletiva de Becker (1977), respalda o entendimento de que os grupos alocados no repertório da cultura popular também são produtores de arte.

²⁶ Em consonância com José Jorge de Carvalho (2000:27), “não é possível compreender a tradição sem compreender a inovação”.

Laura Cavalcanti (2006:26). Os jurados/artistas reiteram e valorizam a estética não-matuta o que desloca o foco tomado pelos folcloristas e outros pesquisadores pernambucanos que falam a exaustão, em “descaracterização” e/ou “espetacularização”, relegando as quadrilhas a um limbo de classificação indefinida no qual ainda ressoa brados da retórica conservadora acerca de tradição e cultura popular²⁷. Carlos Velazquez Rueda (2004: 118) chama a atenção para a força dessa querela, “O Estado de Pernambuco abriga, no seio das festas juninas tidas como ‘mais tradicionais’, opiniões divergentes a propósito do que os folcloristas chamam de espetacularização das quadrilhas”. Seguem alguns exemplos²⁸:

Aqui no Recife, é uma tristeza observar como estão descaracterizando os festejos juninos em seu todo, as quadrilhas, principalmente.(...) Uma tristeza. E o que fazer? Reunir todos os organizadores de quadrilha e mostrar-lhes tudo o que está errado para que se apresentem dentro dos cânones da tradicionalidade. (Souto Maior, 1995:47).

Incomoda (...) o tipo de comercialização da festa de São João que se faz acompanhar de quadrilhas (ditas “estilizadas”) de características completamente distintas das que se conhecem tradicionalmente. (...) Vê-se nessa transformação, por um lado, uma perda lamentável de identidade, um abandono de nossas ricas raízes folclóricas (...) As quadrilhas “estilizadas” (...) empobrecem nossa vida cultural. (Cavalcante, Clóvis. 1999:1-3).

Os folcloristas estão usando para definir este fenômeno o termo ‘espetacularização’, o que era brinquedo passa a ser espetáculo. As quadrilhas sempre existiram para serem vistas, mas o que havia, sobretudo, era um sentimento de divertir-se. O que alterou foi que, o divertir-se deu lugar ao mostrar-se, exibir-se. (...) As quadrilhas hoje são pautadas na necessidade de ser espetáculo. (Ronaldo Brito, escritor e pesquisador, em depoimento extraído da Revista Continente, Ano I, nº10, 2003.)

²⁷ Luciana Chianca (2007:53) alerta para a posição bastante desconfortável ocupada pelas quadrilhas de estética *não matuta* em meio ao campo de disputas simbólicas da tradição: “Enquanto os conservadores a recusam como ‘degradação da tradição’, os intelectuais de esquerda denunciam sua natureza ‘massificada’, seus promotores como ‘cúmplices’ e seus praticantes como vítimas da alienação.”

²⁸ Além dos pernambucanos abaixo citados como exemplo (os folcloristas Mário Souto Maior e Clóvis Cavalcanti, e o escritor de inspiração na cultura popular Ronaldo Brito), é possível mencionar os estudiosos das festas juninas de Campina Grande-PB José Valdir Morigi e Severino Lucena Filho. Morigi (2007:53) afirma que as “quadrilhas modernas” cometem abusos, exagerando no uso dos recursos estilísticos que acabam por descaracterizá-las. Com aporte nos estudos de folkcomunicação Lucena Filho (2007:166) analisa: “A contemporaneidade levou a apropriações de novos acessórios (...) necessidades geradas pela cultura massiva, presente na sociedade de consumo. A espetacularização do evento passou a exigir brilhos (...) e uma certa padronização, para atender as tendências massivas da cultura atual. Nesse contexto os sentidos tradicionais da veste “matuta” sofreram mudanças radicais, atingindo semelhanças aos espetáculos de carnavalização (...)”.

Com as mudanças estéticas e conceituais a estrutura ritual competitiva revigora-se, mas, os concursos ainda são vistos como elementos externos às quadrilhas, responsáveis pelas mudanças nos conteúdos tradicionais e parte de um processo de *espetacularização* das manifestações da cultura popular. A exemplo das análises de Elisabeth Cristina A. de Lima (2002:133) sobre as festas juninas de Campina Grande-PB:

(...) o critério que parece prevalecer nas quadrilhas juninas não é mais o de divertir os quadrilheiros e o público presente, mas a apresentação de uma **encenação fria**, repleta de regras de postura, determinação de passos e desenvoltura insistentemente ensaiadas, é a disciplina imposta aos dançarinos e a sua performance. (Lima, 2002:132). (...) **O que parece estar em jogo atualmente na exibição das quadrilhas juninas é, pois, a vitória nos concursos** promovidos seja a nível municipal, estadual ou mesmo nacional. **A preocupação em conquistar títulos** engessa e aprisiona a criação, o resultado parece ser o de uma alegoria da alegria não sentida, do prazer castrado, pois elas apenas se exibem, se mostram e ambicionam o reconhecimento como única via de devir. (Lima 2002:133). (grifo do autor)

Os concursos, os agentes e os debates instaurados a partir deles são constituintes do *mundo* das quadrilhas. Embora imbuídos de competitividade não estão ensimesmados nos arranjos de um certame para medição de “espatacularidade”. Estimulam a participação e a interação entre pessoas e grupos de outros *mundos sociais*; permitem a experimentação de sentimentos que perpassam a rivalidade; mobilizam diversos agentes e oferecem visibilidade. Compreender sua polissemia afasta a armadilha das impressões apressadas e negativamente valorativas. Para os quadrilheiros, por exemplo, a preocupação não é meramente a busca por títulos, e o adjetivo “frio” não figura no repertório de sensações despertadas em uma apresentação, distanciam-se por completo da emoção desprendida e a troca que existe entre quem dança e quem assiste.

Desde a década de 1980, com as primeiras mudanças drásticas na estética matuta, vários mediadores discutem tradicionalidade e descaracterização. No final dos anos de 1990 a ideia, ainda pouco burilada que parece mais estereotipar do que refletir, de espetacularização ganha projeção nas celeumas construídas pelos mesmos mediadores. Nos anos 2000 os debates sobre autenticidade e espetacularização têm continuidade entre observadores, todavia, internamente, no *mundo* das quadrilhas juninas, o que aparece como problemática urgente diz respeito aos desdobramentos do

contato cada vez mais estreito com a arte legitimada provocado pelos “grandes concursos” e seus jurados/artistas. De fato, detectamos inúmeros embates entre eles, principalmente quanto a sobreposição de *convenções*, mas, há uma intersecção fundamental: seus embates ultrapassam discursos abrigados nos termos da descaracterização ou espetacularização.

Segundo Becker (1977:11) “qualquer valor social atribuído a um trabalho tem a sua origem num mundo organizado”, portanto, a definição acerca da produção realizada por centenas de pessoas nas comunidades de Recife tendo em vista os festejos juninos, parte desse núcleo. Os quadrilheiros nem sempre conscientes do campo de disputas continuam informando que, ao seu modo agora e ainda, fazem ‘quadrilha junina’. Pensar qualquer manifestação popular exclusivamente na chave das artes legitimadas não se trata de uma questão de redesignação ou mudança de nomenclatura apenas, envolve compartilhamento de *convenções*, interação de todas as partes envolvidas, e o desvencilhamento do que Bakhtin (1997) chama de visão carnavalesca de mundo, movimentos extremamente complexos. Em contrapartida, negar aproximações e inevitáveis compartilhamentos, ainda que estabelecidos numa lógica que desvela hierarquias, não elucida as questões que emergem desse *mundo*.

Destaco com o caso das quadrilhas juninas de Recife vértices de um encontro entre representantes de *mundos* distintos, que, se por um lado disputam espaços de atuação e compartilham agentes, por outro acionam limites na defesa das diferenças. Seja na absorção involuntária dada pelo contato entre dois *mundos*, no interesse sincero pela troca dos conteúdos simbólicos, na sobreposição de *convenções*, ou na adaptação de elementos, há um diálogo mais intenso do que se imagina *a priori*. Salta aos olhos, não obstante, a assimetria desse diálogo, ainda respaldado em conhecidas hierarquias entre arte e cultura popular, revelando o que Becker (1977:11) considera como “mero preconceito estético ou filosófico”.

A cada ciclo junino a relação entre quadrilheiros e jurados/artistas se retroalimenta, renovam-se os votos de “respeito mútuo” em meio aos desacordos acomodados em estado latente. Mesmo com os desacordos os quadrilheiros se movimentam ciclicamente para revalidar a autoridade avaliativa para não-quadrilheiros com os quais discordam em vários pontos.

Parece incongruente, mas, como nos ensina E. R. Leach (1996:308): “As contradições são mais significativas que as uniformidades”.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignês. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BECKER, Howard S. “*Mundos Artísticos e Tipos Sociais*”. In: Gilberto Velho (orgs.). *Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

CARVALHO, José Jorge. *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna*. In: seminário folclore e cultura popular. Rio de Janeiro: Funarte, (Série Encontros e Estudos).2000

CAVALCANTI, Clóvis. *São João “Estilizado”*. In: SOUTO MAIOR, Mário (Org.). *Folclore 1999*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. *Os sentidos no espetáculo*. In: Revista de Antropologia. São Paulo: USP vol.45, n.1. 2002.

CHIANCA, Luciana. *A Festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX*. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2006.

_____. *Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa*. In: *Sociedade e Cultura*. Goiânia: UFC. v. 10, n. 1, p. 45-59, jan./jun. 2007.

ELIADE, Micea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FURGIER, Anne M.; AIRES, Philippe; DUBY, Georges. (Orgs.). *História da vida privada – “Da Revolução Francesa a I Guerra Mundial”*. São Paulo: Schwarcz Ltda., 1997.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. In: *Notas sobre a Desconstrução do “Popular”*. Belo Horizonte: Ed. USMG. 2003.

- LEACH, Edmund R. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia*. São Paulo, Edusp, 1996.
- LIMA, Elizabeth Christina. *A fábrica dos sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano*. João Pessoa: Ideia, 2002.
- LUCENA FILHO, Severino Alves de. *A festa junina em Campina Grande - PB: uma estratégia de folkmarketing*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2007.
- MENEZES NETO, Hugo. *O Balancê no Arraial da Capital: Quadrilha e Tradição no São João do Recife*. Dissertação. (Mestrado em Antropologia)–Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.
- _____. *O Balancê no Arraial da Capital: Quadrilha e Tradição no São João do Recife*. Recife: Ed. do autor, 2009.
- MORIGI, José Valdir. *Narrativas do encantamento: o maior São João do mundo, mídia e cultura regional*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007.
- OLIVEIRA, Maria Goretti. *Danças populares e espetáculos públicos*. Recife: UFPE, 1991.
- REIS, Luis Augusto V. *Cinderela: a história de um sucesso teatral dos anos 90*. Recife: PCR, 2002.
- RUEDA, Carlos Velazquez. *Mídia: Novo totem para um casamento dessacralizado – um enfoque sobre a quadrilha junina*. In: MARTINS, Clerton (Org.). *Antropologia das coisas do povo*. São Paulo: Rocca, 2004.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- SOUTO MAIOR, Mário. *Folclore etc. & tal*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1995.
- TELES, José. *Do frevo ao manguêbeat*. São Paulo, Ed. 34, 2002.

“AIRES DA MATA MACHADO FILHO. O REGISTRO DOS VISSUNGOS E OS ESTUDOS DO FOLCLORE EM MINAS GERAIS.”

Oswaldo Giovaninni. Doutorando (PPGSA/IFCS/UFRJ)

1- Introdução

Vissungos são cantos que foram pesquisados por Aires da Mata Machado Filho nas décadas de 20 a 40 na região de São João da Chapada, Diamantina, Minas Gerais. Descritos por esse autor como cantos responsoriais entoados por negros escravos no trabalho da mineração, ou no transporte de defuntos para o cemitério, predominantemente em língua originária da África. Segundo Aires da Mata, naquela época os cantos estavam se acabando e poucos ainda os conheciam, assim como seu fundamento, ou seja, seus significados, fazendo-se então importante o seu registro em texto e partitura. O trabalho realizado por ele marcou presença na literatura sobre o tema no Brasil e também entre artistas, músicos, poetas e cineastas, embora não tenha motivado o aprofundamento etnográfico por parte de pesquisadores, pelo menos até a virada do século.

Sobre os vissungos registrados por Aires da Mata é que venho propor o presente projeto destinado a realização de uma tese de doutorado em antropologia cultural. Minha pesquisa mergulha no campo de estudos da antropologia do folclore do qual retiro as principais inspirações reflexivas para desenvolver meu tema central: como compreender o ethos e a visão de mundo de Aires da Mata Machado Filho, imerso no Movimento Folclórico Brasileiro, orientadores do seu esforço em registrar os cantos vissungos. Que significado teriam para ele esses cantos e que eficácia teria seu registro para o conhecimento da cultura brasileira. Consoante à pergunta “como pensa” Aires da Mata, pretendo investigar também “quem era” Aires da Mata, ou seja, como foi sua trajetória de vida, em especial suas relações com as pesquisas e as instituições do folclore em Minas Gerais e também como e com quem ele tecia relações nesse meio pelo Brasil? Renato Almeida, Domingos Viera Filho, Câmara Cascudo?

Lendo seu livro de referência sobre esse assunto dos vissungos, percebo que o autor dialoga com outros pensadores ligados às pesquisas antropológicas no Brasil na época, tais como Nina Rodrigues e Artur Ramos. Inspirado no conceito de “sobrevivências”, desenvolve seu pensamento sobre a importância dos cantos em “dialeto africano”. Entretanto, o modo como utiliza esse conceito não se deixa apreender com facilidade. Penso que a obra de Aires da Mata guarda uma complexidade a ser investigada, a qual vai além dos estereótipos “empirista”, “diletante” ou “evolucionista”, que tanto povoaram as críticas aos folcloristas de sua época.

Por outro lado, mesmo que tenha sido negligenciada por décadas entre pesquisadores da antropologia, uma vez que não houve nenhuma pesquisa etnográfica sobre o caso dos vissungos depois dele até o início deste século, sua obra marcou presença entre artistas e pensadores de várias disciplinas. Nos dias de hoje, os vissungos, ainda “sobreviventes” são alvo do assédio de pesquisadores, da imprensa, de artistas e de videomakers e cineastas. Seu tema é abordado a partir da perspectiva de que só existem dois cantadores ainda vivos e que está em processo de desaparecimento, tal qual encontramos no texto de Aires: “...os vissungos estão quase desaparecendo. Estão morrendo os poucos que sabiam...” (MACHADO FILHO, 1943:62). O tema dos vissungos tornou-se, então, o problema da “morte dos vissungos”, problema esse que não só está povoando o universo social onde ele se realiza nos dias de hoje, mas de alguma forma já estava no pensamento e no trabalho de Aires da Mata.

Enfim, debruçar-me sobre o pensamento e o trabalho de Aires da Mata sobre os vissungos, bem como seu contexto social, exige também um olhar sobre a realização contemporânea desses cantos, fazendo com que a orientação de meu olhar se paute especialmente em uma noção de cultura popular marcada pela circularidade entre intelectuais e praticantes populares, entre a memória oral e a memória documental.

2- A antropologia do folclore como campo de estudos

O trabalho de Aires da Mata Machado Filho está inserido em uma tradição de estudos cujas origens remetem a pesquisadores europeus do século XVIII e XIX. Esses autores influenciaram pensadores brasileiros que se

dedicaram a estudar o folclore, sendo necessário um sobrevôo inicial por essa história.

O interesse pela cultura popular e pelo folclore esteve presente entre intelectuais de vários países formando um campo de pesquisas e reflexões comumente nomeado de Estudos de Folclore. Na Europa as raízes destes estudos se encontram nos “antiquários” no século XVIII, autores dos primeiros escritos retratando costumes populares e que se organizaram em sociedades especializadas. No século seguinte estas sociedades se multiplicaram até que William Thoms criou a Folklore Society e definiu folclore como estudos de “antiguidades populares”. Somando-se às idéias nacionalistas e românticas de Herder veio parar no Brasil, onde sua gênese se estabeleceu inicialmente na obra de Silvio Romero e Celso Magalhães.

Os “antiquários”, através de um contato direto com o objeto de estudos, procuravam recolher fragmentos de relatos orais ou documentos tomados como representantes de um passado ou de uma civilização desaparecida ou em vias de desaparecimento (Momigliano, 1983). Ao espírito colecionista dos antiquários somou-se, como fonte ideológica, as concepções de mundo e de homem do romantismo do século XIX, os quais enfatizaram as particularidades e singularidades das sociedades em contraposição ao universalismo dos iluministas em sua ênfase na razão e crítica à tradição (Burke: 1989).

A partir de Herder elabora-se uma concepção de popular como o primitivo, o comunal, o puro, localizado em um tempo remoto cujas expressões são espontâneas, sem autoria individualizada e baseadas na tradição de uma comunidade que é maior que o indivíduo. Estas concepções irão reforçar outro lado do romantismo que era a busca de identidades nacionais que deveriam se basear nessas comunidades primitivas. Esta “descoberta do popular” levou estes intelectuais a uma busca sistemática pelo registro dos costumes, histórias, práticas, enfim, dos saberes que estavam em vias de desaparecimento

“em função da industrialização e modernização das sociedades... A descoberta do popular e o afã em valorizar as singularidades trazem consigo um sentido de urgência. Para os estudiosos do século XIX a cultura ‘folk’ sofria ameaça de desaparecimento em função do avanço da industrialização e modernização da sociedade.” (CAVALCANTI, 1992: 9).

Costumes, práticas mágico-religiosas, cantos e folguedos da população brasileira foram alvo de curiosidades de vários viajantes europeus que visitaram o Brasil em suas expedições, tais como Saint Hilaire, Koster, Antonil, Spix e Martius, estes escritores apresentavam impressões esparsas e registros superficiais. Escritores românticos do século XIX também demonstraram interesse pela cultura brasileira, mas foi Sílvio Romero que começou uma procura pelos caminhos de uma “ótica científica”. Segundo Edison Carneiro (CARNEIRO: 1962), ele foi o fundador dos estudos de folclore no Brasil.

“A eleição de Romero como fundador parece, portanto dever-se ao fato de ele representar um momento de transformação nos estudos de literatura popular, sem que ele tenha sido, entretanto, o primeiro a dedicar-se ao tema.” (CAVALCANTI, 1992:10)

Romero, já sob influência de tendências positivistas direcionou seu discurso a favor de uma postura cientificista quanto aos estudos de tradições populares, levando sua crítica aos escritores românticos brasileiros. Mesmo criticando o romantismo a favor de um rigor científico nesses estudos, foi também influenciado pelo pensamento de Herder no que tange às questões relativas à identidade nacional. Julgava que a originalidade do caráter nacional brasileiro estaria em um “novo folclore”, que seria a mistura do português com as “raças inferiores”. (VILHENA, 1997).

Romero, Celso Magalhães e outros que se seguiram a eles, tais como Mário de Andrade, Alceu Mayard, Amadeu Amaral, Renato Almeida, Edison Carneiro desencadearam um movimento a favor das pesquisas folclóricas através de uma rede de pesquisadores, muitos deles sem nenhuma formação acadêmica específica, e de formação de comissões de folclore espalhadas por vários Estados brasileiros. Esse “movimento folclórico brasileiro” (VILHENA, 1997) se desenvolveu até meados da década de 60 do século passado, quando, diante principalmente dos antagonismos com as ciências sociais que se solidificavam nas universidades brasileiras, frustrou-se na tentativa de institucionalizar-se como ciência.

No meu projeto é importante destacar a ocorrência deste movimento uma vez que dele participou Aires da Mata através da Comissão Mineira de Folclore. Por outro lado destaco também os debates que ocorreram no seio do movimento em torno da questão da cientificidade e da importância da coleta de dados e da documentação. Estas orientações são fundamentais para buscar

compreender como os pesquisadores deram ênfase ao trabalho de pesquisa de campo e suas concepções de folclore e cultura popular em volta disso. Penso que o registro dos cantos vissungos e da busca de um dialeto africano realizado pelo autor em foco é um dos pontos mais fortes de seu trabalho e chave para a compreensão de seu pensamento.

Amadeu Amaral, na esteira de Romero também valorizaria o teor científico das pesquisas de folclore, especialmente na etapa de coleta de dados que, segundo ele deveria assegurar a “pureza do material obtido” (CAVALCANTI, 1992). Critica o amadorismo e a falta de método com que eram desenvolvidos os estudos e as coletadas de dados, queixa-se da falta de “cientificidade” e propõe uma atenção especial e prioritária na fase da coleta de dados, deixando a análise para momento posterior:

“...seria muito difícil e perturbador querer ... entrar no exame e debate das questões teóricas; convém, igualmente, porque a principal missão do folclorista brasileiro, missão indispensável a todos os labores de gabinete que pretendam ter base sólida e resultados sérios, consiste presentemente em recolher, classificar, manipular produtos e factos, no intuito de preencher as inumeráveis falhas da pobre documentação hoje armazenada.” (CAVALCANTI, 1992:11 - cita Amaral, 1948).

Esta defesa de cientificidade também se encontrava em Mário de Andrade que, à frente do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo promoveu cursos de etnografia ministrado por Dina Levi-Straus, visando orientar o trabalho de campo. Paralelo a este movimento dos estudos de folclore corria o desenvolvimento das ciências sociais com a criação de escolas de sociologia em São Paulo e no Rio de Janeiro, as quais contaram com a participação de Claude Levi-Strauss, Roger Bastide e Donald Pierson. Estes dois últimos, além dos estudos sobre cultura afro-brasileira também pesquisaram o folclore no Estado de São Paulo e Minas Gerais. No Rio destacou-se também a atuação da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, liderada por Artur Ramos, considerado um pioneiro dos estudos de antropologia e também especialista em folclore.

Em 1947, Renato Almeida marcou a história desses estudos com a criação da Comissão Nacional de Folclore, a qual incentivou a criação de comissões estaduais e contribuiu para a unificação de esforços esparsos e antes solitários de pesquisadores. Vários congressos foram realizados pela atuação dessas comissões e em 1958, ligada ao Ministério da Educação e

Cultura, iniciou-se a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Mais tarde seria incorporada pela Funarte, criada em 1976, transformada em Instituto Nacional do Folclore em 1978. A Funarte foi extinta no governo Collor e retomada mais tarde, sendo que o INF se transformou em Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, incorporado ao IPHAN em 2003.

O Movimento Folclórico obteve bastante êxito na criação de instituições ligadas às políticas públicas, mas fracassou na sua institucionalização enquanto uma ciência social autônoma. Esse descompasso ocorreu a partir do afastamento crítico dos intelectuais pioneiros na organização institucional das ciências sociais no Brasil em relação aos estudos de folclore. Os folcloristas eram então acusados de diletantes, evolucionistas, empiristas, não tinham uma prática especializada, impedindo assim de se constituir como uma ciência²⁹. Por outro lado, em um ambiente mais influenciado pelas preocupações políticas e sociais foram também acusados de elitistas, ligados a uma cultura reacionária. No dizer de Renato Ortiz os estudos de folclore diziam mais a respeito da ideologia dos pesquisadores do que da realidade das classes subalternas, ocorrendo um “seqüestro do discurso do outro” (ORTIZ, 1992). Criou-se assim, a partir dessas críticas um estereótipo não acadêmico, marginalizando os estudos de folclore.

O trabalho desses pesquisadores do folclore que, em decorrência da marginalização por parte da academia, tiveram pouco lugar dentre os estudos sobre o pensamento social brasileiro (considerando até a década de 60 com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro) passou, entretanto, a ser visto sob outro ponto de vista a partir de reflexões mais recentes.

Na década de 80 um grupo de pesquisadores recém chegados ao INF iniciou um trabalho que mudou os rumos das reflexões a respeito deste campo de estudos e seu olhar sobre a produção e a trajetória das pessoas e instituições envolvidas na construção deste pensamento (CAVALCANTI, 2009). Esse grupo, sob liderança de Lélia Coelho Frota que tinha a pretensão de aproximar a área de estudos e atuação do folclore com a universidade, seus recursos metodológicos e conceituais, era composto por jovens recém saídos do Museu Nacional de Antropologia. Na almejada renovação encontraram

²⁹ Como referência sobre as críticas ao trabalho dos folcloristas a partir de Florestan Fernandes ver Cavalcanti e Vilhena, 1990.

interlocutores tais como Sérgio Ferretti, Carlos Rodrigues Brandão e Beatriz Góis Dantas que se apresentavam como pesquisadores capazes de transitar entre as duas áreas, seja a dos estudos de folclore e da antropologia. Talvez esses intelectuais sejam representantes de outra fase desse campo de estudos onde folclore e antropologia, ou folclore e ciências sociais universitária, se estabeleceram muito mais em uma relação de continuidade do que de ruptura. Haja vista a análise de Cavalcanti sobre as relações entre Sérgio Ferretti e Domingos Vieira Filho no Maranhão (CAVALCANTI, 2009) e também a obra de Dantas sobre religião afro-brasileira, tão bem recebida no meio acadêmico, em articulação com sua pesquisa sobre as Taieiras que foi publicada nos “Cadernos de Folclore” (DANTAS, 1988 e 1976, respectivamente).

A mudança de perspectiva promovida pelo trabalho desses pesquisadores que compunham o INF se deu a partir de parâmetros da própria antropologia. Passaram a se perguntar quem eram Renato Almeida, Amadeu Amaral, Edison Carneiro e ao invés de se concentrarem na investigação sobre suas virtudes conceituais ou de metodologia de pesquisas, passaram a perguntar como eles pensavam. Cavalcanti nos lembra muito bem das “perguntas básicas da boa etnografia maussiana – Quem são? Como pensam?” (CAVALCANTI, 2009:207). Assim, deslocaram a idéia de folclore como objeto de estudo e de atuação para considerá-la mais como uma categoria de pensamento:

“Discussões contemporâneas sobre o tema tendem a diluir o objeto folclore na metodologia antropológica, reafirmando uma visão sistêmica de cultura (cf. Brandão, 1982); ou então a questionar o atributo de ciência por vezes reivindicado por esses estudos (cf. Ortiz, 1983). O presente trabalho participa desse debate sob outro enfoque: propõe-se a examinar a construção desse campo de estudos a partir de suas categorias internas.” (CAVALCANTI, 1992:1)

A partir do pensamento de Stocking Jr (STOCKING JR, 1983), que defende uma antropologia da antropologia, Rodolfo Vilhena (VILHENA, 1997) desenvolveu uma análise bastante interessante do Movimento Folclórico Brasileiro, tomando-o como um campo de estudos da antropologia e tratando os pesquisadores protagonistas mais como nativos, com a configuração de um ethos e uma visão de mundo próprios, do que um tratamento crítico a partir das referências teóricas atuais.

A primeira questão que o trabalho de Vilhena nos esclarece é a de que o trabalho dos folcloristas desse período (seu estudo analisou especialmente o Movimento Folclórico de 47 a 64, mas se faz presente uma análise bem mais ampla que esta delimitação) foi importante para o início das ciências sociais no Brasil. A sua primeira geração participou desse campo de estudos, muitos deles transitaram entre folclore e ciências sociais e ainda, os debates em torno da definição e institucionalização da antropologia contou com a participação efetiva de folcloristas. Dentre as ciências sociais foi a antropologia a que mais se aproximou dos estudos folclóricos, estudar esse processo é também estudar a história da antropologia no Brasil. Sua tentativa debruçou um olhar sobre os folcloristas como um campo de estudos e não como uma fase superada dos estudos sobre cultura popular, como o fez as críticas das décadas de 70 e 80. Citando Uli Linkei (1990) Vilhena afirma que “estudar os folcloristas não é estudar um grupo exótico mas que teve uma inserção importante no Brasil e no mundo” (VILHENA,1997:30).

Continuando com Stockin Jr, Vilhena reafirma a necessidade de se estudar a história da antropologia a partir das categorias da própria antropologia, ou seja “a história da antropologia deve ser abordada como ‘um problema antropológico’” (VILHENA,1997:60). Embora tais estudos impliquem em reflexos sobre a própria disciplina, seus métodos e teorias, são necessários para se evitar o que Stocking Jr. chamou de “presentismo”. Ao olhar para determinado processo histórico deve-se evitar analisá-lo a partir de critérios do presente e buscar no próprio contexto histórico o entendimento deste. Para Vilhena, fazer uma análise da história do folclore, analisando-a antropologicamente significa buscar interpretar as classificações envolvidas na adesão à identidade de folclorista:

“...o destino desta categoria nativa folclore, tem muito mais a ver com o destino dos estudos que se construíram em torno dela do que normalmente se pensa”.

Então, o caminho para se estudar o trabalho de determinados autores, períodos ou instituições, sob um viés antropológico, seria buscar “categorias nativas” que estruturam o pensamento desses sujeitos e assim relativizar as concepções que temos sobre o fenômeno, fazendo o distanciamento necessário e tão caro ao etnógrafo. Assim pode-se evitar o tal “presentismo”, examinando a produção intelectual do passado não dominados pelas

concepções que temos no presente, possibilitando alcançar as especificidades de cada época e de cada autor, instituição ou acontecimento em seu contexto e totalidade próprios, enfim, no interior do momento histórico do qual fazem parte. Compreendendo nosso objeto como sujeito e procurando compreender o ponto de vista dele, destacando uma preocupação com o caráter simbólico de sua vida social, compreendendo, assim, de forma mais profunda tais momentos históricos.

No trabalho de Vilhena destaco três partes importantes: a estrutura institucional dentro da qual os folcloristas se organizavam, suas redes de colaboração, suas participações na institucionalização das ciências sociais, o sucesso de suas próprias instituições, incluindo suas relações bem sucedidas com as políticas públicas e com órgãos estatais e também seus fracassos na criação de uma ciência autônoma presente dentro da academia. Em segundo plano, articulado ao primeiro, trabalhou as questões relativas à concepção de identidades, na definição do objeto, do pesquisador e sua de ciência e também nas tentativas de definir povo e sua própria nação, revelando aspectos importantes da “visão de mundo” desses folcloristas.

Por fim, explorou ainda o que chamou de “dimensão valorativa e emocional” que também define a identidade do folclorista, ou seja, um ethos. Esta dimensão emocional encontrava expressão mais veemente na participação de Renato Almeida no empenho para a formação de uma rede nacional de colaboradores. Para atingir seus objetivos argumentava a necessidade de se encarar a tarefa da pesquisa folclórica como uma “missão”, a qual beneficiaria a nação brasileira e que deveria ser desempenhada com amor e solidariedade. Esse tom missionário e fraterno estava presente nas cartas de Renato, disseminada com um “rumor” e também nos congressos de folclore, onde contagiava a todos uma relação de cordialidade entre os folcloristas.

Havia um interesse por parte de Renato Almeida e da CNFL, seguindo premissas já desenvolvidas por outros autores como Mário de Andrade e Amadel Amaral, de desenvolver pesquisas sistemáticas baseadas em “padrões modernos de documentação” (VILHENA:1997, p176 – cita Renato Almeida). Com uma perspectiva diferente de intelectuais como Florestan Fernandes que acreditava na necessidade de desenvolver pesquisas a partir

de uma instituição separada e autônoma como a Universidade, o movimento folclórico optou por um movimento mais englobante que incluíssem pessoas espalhadas por todo o país, formando uma rede de colaboradores que residissem nos lugares das ocorrências dos fenômenos folclóricos. Formaram-se então comissões estaduais que por sua vez articulavam produções pelo interior dos Estados. Produziam-se, então, comunicações chamadas de “achegas” que eram artigos curtos e que não faziam, muitas vezes, mais do que registrar determinado acontecimento, caso ou credence. Mesmo que essas produções tivessem nitidamente uma característica diletante, diferente do que Mário e Amaral predicavam, deixavam evidente a valorização dos detalhes da cultura folclórica brasileira. Havia uma valorização documental da pesquisa e os pesquisadores do interior estariam em posição privilegiada com relação aos das capitais por estarem próximos aos fenômenos a serem pesquisados.

Citação do pensamento de Renato Almeida feita por Vilhena:

“Quanto mais longe se estivessem dos grandes centros – onde se concentravam os intelectuais de mais prestígio, mas que repeliriam a cultura folclórica -, mais rico seria o campo para pesquisar”.

Renato Almeida Cida Dante de Laytano no discurso comemorativo dos dez anos da CNFL:

“As sobrevivências dos costumes, a manutenção da linguagem, a circulação das lendas, a repetição dos versos ... são privilégios da província e não se transplanta ou se exporta”.(VILHENA, 1997: 181)

Maynard defendia duas formas de coleta de dados, uma científica baseada em questões teóricas que orientam a mente do pesquisador e outra documental, que poderia ser desenvolvida por amadores e ser larga e mesmo confusa, útil ou não para reflexões e comparações futuras, mas que não só deveria existir como ainda seria a mais adequada para o momento de desenvolvimento dos estudos da época.

Por outro lado vale ressaltar que uma política preservacionista necessitaria de uma urgência no trabalho de coleta de dados no campo, “o que não pudesse ser preservado, seria pelo menos registrado”, a necessidade urgente da documentação seria mais importante que a sistemática da coleta, uma necessidade de “preservação documental”. A idéia seria a de valorização da empiria, onde os dados falariam por si. Compreendiam que

“Se o movimento folclórico ficasse de braços cruzados esperando o advento dos folcloristas científicos, muito pouco poderia restar para pesquisar.” (VILHENA, 1997:182)

3- Algumas conquistas ou tendências da antropologia do folclore – categorias de pensamento e trajetórias individuais:

Teríamos, então, seguindo o que Cavalcanti chamou de duas conquistas dos estudos de folclore mais recentes, dois enfoques importantes na constituição do campo de estudos de uma antropologia do folclore, a busca das categorias internas de pensamento e a percepção de que os folcloristas participaram ativamente da constituição do pensamento social brasileiro, especialmente no que diz respeito à antropologia e aos estudos das culturas populares no Brasil, seja nas discussões para a constituição de instituições de pesquisas, seja nas rupturas entre as formas de organização, de um lado a acadêmica e de outro as comissões, e sua rede de relações pelo interior do país, e as aproximações com o Estado.

Seguindo os ensinamentos maussianos, no dizer da autora, a primeira das conquistas garantiria o cumprimento do mote “como pensam”. A segunda conquista, avalio, garantiria outra questão cara aos estudos sociológicos que seria a articulação da elaboração de uma visão de mundo a uma construção de redes de sociabilidade, concretizadas em instituições, agrupamentos e alianças, respondendo assim a outro mote, durkheimiano: como suas representações (categorias de pensamento) estão se correspondendo com suas relações sociais mais concretas, ou seja, “quem são”.

Neste campo de estudos da antropologia do folclore a busca do quem são e como pensam ainda seguem mais além e se aproximam do que Vilhena, inspirado em Geertz (1978) e Bateson (2008), nomeou como o ethos dos folcloristas, o qual se articula às categorias da mesma maneira que ethos se articula à visão de mundo na constituição das representações.

Por outro lado, nota-se uma preocupação além dos processos institucionais, seja na obra de Vilhena, seja de Cavalcanti, a das trajetórias individuais dos folcloristas. Mesmo com uma abordagem a respeito das criações e dos conflitos entre as várias empresas institucionais acadêmicas ou folclóricas, nota-se uma preocupação profunda sobre quem era cada um dos personagens que compunham esses dramas: quem era Renato Almeida, quem era Amadeu Amaral, Edison Carneiro, etc. Esta preocupação vai aparecer em

um trabalho contíguo realizado por Ana Socorro Braga (BRAGA, 2000) sobre a trajetória de Domingos Vieira Filho e na sua articulação com Sérgio Ferretti no trabalho de Maria Laura Cavalcanti (CAVALCANTI, 2009) e ainda sobre Correa de Azevedo no trabalho de Cecília Mendonça (MENDONÇA, 2007). Poderíamos então alargar as conquistas epistemológicas do campo da antropologia do folclore destacando uma via de abordagem seja ela a das biografias dos folcloristas, as quais articuladas aos processos históricos institucionais nos ajudariam a compreender com mais detalhes as categorias internas de pensamento desse(s) grupo(s)?

Cavalcanti, Vilhena, Barros, Mello e Souza e Araújo (1992) perceberam que uma das questões centrais para o pensamento dos folcloristas (considerando este campo de pesquisas delimitado entre 1870 e 1960 e ainda e principalmente a obra de Mário de Andrade, muito preocupado com a configuração de uma identidade da nação) era que a noção de folclore estava intimamente articulada à noção de nação. Essa articulação estava apoiada sobre determinadas categorias internas de pensamento desse grupo, sejam elas tempo e espaço. Nas suas análises operavam noções de tempo e de espaço que rompiam com a dimensão da diferença, tendendo a compreender as continuidades no plano da cultura brasileira, fossem elas geográficas ou de permanência ao longo da história.

“No eixo do espaço, opera a idéia de que a unidade das manifestações folclóricas encontra-se acima das diferenças regionais... e ... no eixo do tempo, opera a idéia de uma temporalidade própria das manifestações folclóricas, revelada na sua suposta permanência ao longo da História... O tempo do folclore, marcado pela continuidade, permitiria uma forma de experiência que, ligando o passado ao presente, demarca o campo da nacionalidade.”
(CAVALCANTI, 1992:18)

Interessa aqui o trabalho de Reginaldo Gonçalves a respeito de Câmara Cascudo. No texto “A etnografia como auto-retrato” (GONÇALVES, 2008), o autor se propõe analisar a concepção de Câmara Cascudo explorando suas noções de tempo, espaço e subjetividade e como estas noções o levam a interpretar o folclore. Tomando como referência conceitual e crítica o trabalho de James Clifford (CLIFFORD, 2003) sobre a noção de “autoridade etnográfica” pretende pensar etnografia como uma “categoria de pensamento” e não apenas como método. Em “A fome e o paladar... pretende tratar a obra de

Cascudo não como crítica teórica, mas como documentos etnográficos nativos”:

“suas idéias são a expressão escrita de categorias sociais e culturais em ampla circulação na sociedade brasileira”. (GONÇALVES, 2009:12).

Nessa perspectiva

“a composição etnográfica é o efeito de enquadramentos organizados a partir de categorias de pensamento e de estratégias retóricas” (GONÇALVES, 2009:2)

que lhe dão forma. No caso de Cascudo, a autoridade etnográfica está fundada não em um “eu estive lá”, como é o caso de Malinowski analisado por Stocking Jr (1983) e Clifford (2003), mas em um “eu sempre estive aqui”. Na tentativa de interpretar os sentidos dessa frase e o que ela contribui para compreender a percepção que Cascudo tem do folclore e da cultura popular, se propõe a pensar duas categorias, a noção de tempo (eu sempre...) e a noção de espaço (estive aqui...) nela presentes.

O espaço de Cascudo, longe de ser um espaço físico determinado, mas um espaço muito mais social e simbólico, é marcado pela oposição entre “província”, onde estaria presente o folclore autêntico e “metrópole”, que representaria o moderno onde o saber do popular é negado. Funda sua autoridade no argumento de que faz parte desse universo provinciano e por isso pode falar sobre ele com propriedade:

“Biograficamente imerso no universo de relações tradicionais, alguém fisicamente e psicologicamente identificado com o que ele entende por folclore”. (GONÇALVES, 2008:04).

A temporalidade de Cascudo se define menos no plano individual e mais numa dimensão ampla da “espécie humana”. O folclore seria uma dimensão da cultura popular *“mais antiga, anônima, difundida e persistente...”* (GONÇALVES, 2008:5) Debruça-se sobre a cultura popular do nordeste e a percebe como *“sobrevivências... herdadas do Brasil tradicional, cuja existência histórica se desenrola do século XVI ao século XIX”* (GONÇALVES, 2009:02) seria um “Brasil velho” que teria existido inteiro até o século XIX.

Duas questões então se destacam a partir desta leitura. A primeira é a de que a investigação da obra e da trajetória de um autor, no caso que participou de todo um movimento ligado às pesquisas e atuações folclóricas, podem ajudar a elucidar, ou problematizar, questões mais amplas que envolvem não somente os grupos interlocutores, mas categorias presentes na

própria sociedade brasileira. Nesse caso, o folclore pode ser bom para pensar a sociedade brasileira³⁰, não enquanto categoria analítica, mas nesse caso enquanto categoria interna de pensamento, ou melhor, enquanto revelador de categorias de pensamento difundidas na sociedade brasileira.

Por outro lado, a percepção da obra de Cascudo cheia de oposições, tais como fome e paladar, Brasil velho e Brasil moderno, província e metrópole, problematiza a questão das categorias tempo e espaço analisadas por Cavalcanti a respeito da constituição da noção de nação, especialmente em Mário de Andrade, uma vez que nesta última encontra-se uma continuidade e na anterior, rupturas. Sem opor as duas análises, penso, aproveitando-me de Vilhena novamente, há de se estudar as trajetórias particulares onde o movimento folclórico esteve presente a fim de perceber semelhanças e diferenças entre elas.

Pensando sobre diferenças e similitudes das trajetórias, faz-se necessário perceber que não só se deram entre os sujeitos, mas também entre os processos institucionais regionais. Segundo as pesquisas de Vilhena, o Movimento Folclórico, assim como também o desenvolvimento institucional das ciências sociais, teve desenvolvimento diferente nos Estados brasileiros. Enquanto havia um conflito acirrado em São Paulo entre estes dois processos, no Rio de Janeiro uma evolução independente de seus quadros, em Minas e Pernambuco tanto o desenvolvimento das ciências sociais foi tardio quanto a penetração do Movimento Folclórico foi fraca. Apesar da Comissão Mineira de Folclore ser uma das primeiras a se organizar e ter tido intelectuais marcantes no movimento com Aires da Mata Machado Filho, Vilhena afirma que sua produção foi pequena. Não promoveu congressos e estaria em oitavo lugar na produção de documentos, embora fosse um dos mais importantes Estados da federação. Outro exemplo de que as trajetórias regionais foram diferentes e iluminam diferentemente o conhecimento acerca do tema é o caso do Maranhão analisado por Braga e por Cavalcanti. A trajetória de Domingos Vieira Filho e sua relação com Sérgio Ferretti mostram que além de toda articulação do Movimento Folclórico com o Estado e com as políticas públicas,

³⁰ Marisa Peirano faz algumas reflexões sobre esta pergunta: porque os folcloristas achavam o folclore bom para pensar a sociedade brasileira? Ver PEIRANO, 1981.

também se percebe uma relação muito mais de continuidade e confluência com as pesquisas antropológicas acadêmicas do que em outros Estados.

Na esteira da própria tradição antropológica que destaca a questão da diversidade e da diferença cultural de cada grupo ou sociedade, a despeito das universalidades da humanidade, às diferenças regionais das trajetórias de pessoas, instituições e movimentos sócio-culturais não de corresponder também diferentes visões de mundo e ethos. Mergulhados na discussão sobre categorias de pensamento, podemos perceber, por conseguinte, diferentes categorias internas a cada grupo ou subgrupo. Perguntaria, então, se podemos encontrar noções de tempo e espaço que fundamentam noções de folclore, cultura e etnografia diferentes entre os participantes do Movimento Folclórico espalhadas pelas regiões, comissões e trajetórias particulares. Como exemplo penso no caso das diferentes perspectivas sobre tempo-espaço no nacionalismo de Mário e na etnografia de Cascudo. Para o primeiro uma “suposta permanência no tempo” de uma cultura que seria guardiã da identidade nacional, enquanto para o segundo a ruptura entre um Brasil Velho e um Brasil Moderno que revelaria uma ruptura com a continuidade dos “saberes do popular”. Por outro lado também estas noções de tempo e espaço, ambos contínuos ou cheios de oposições e rupturas talvez não sejam derivados de noções tão diferenciadas, mas até mesmo complementares, ou usos diferenciados das mesmas noções, conforme situações, objetivos e retóricas, revelando até mesmo ambigüidades, as quais devem ser investigadas de forma mais detida e cuidadosa.

Problema central:

Nesse campo de discussão é que proponho mergulhar diretamente meu trabalho sobre Aires da Mata Machado Filho. Com a intenção de contribuir para a compreensão de como os folcloristas, ativos em meados do século passado e que de certa forma influenciaram o pensamento social brasileiro e difundiram conceitos pela sociedade, os quais interferiram até mesmo em políticas públicas, elaboravam suas visões de mundo e seu ethos, articulados aos processos sociais, políticos e institucionais que viviam, pretendo compreender o pensamento de Aires da Mata revelando suas categorias de pensamento relativas às noções de tempo e espaço que fundamentaram seu trabalho de registro dos vissungos. Penso que a preocupação com o que ele chamou de

“salvamento dos vissungos” e a forma como construiu uma narrativa sobre os cantos e o “dialeto crioulo” existentes em São João da Chapada são reveladores de uma visão de mundo e um ethos que guarda similaridades e diferenças com outros folcloristas de sua época. E ainda, foram fundamentais para orientar suas relações, sua atuação, dentro do Movimento Folclórico Brasileiro e em Minas Gerais (considerando em Minas como ele se relacionou com a atuação da Comissão Mineira de Folclore e com a formação do pensamento folclórico e antropológico).

4- A “urgência do registro” revela noções de tempo e espaço:

Chamo atenção para uma prática comum e de grande importância para os folcloristas, desenvolvida também de forma diferenciada conforme região e trajetórias de cada pesquisador, da documentação das tradições populares, ou no dizer “nativo” do “fato folclórico”. As perguntas são: qual o sentido dessa prática e como este sentido revela uma noção do que seria etnografia ou cultura popular, ou até mesmo ciência, na acepção desses pesquisadores? Quais as categorias fundamentais de pensamento estariam na base da elaboração desse sentido e, por conseguinte dessa prática? Poderíamos observar uma noção do eixo espaço-tempo, como responsável por sua definição? Levanto esta última hipótese em função da constante presença de um conceito na história da antropologia usado pelos folcloristas que é o de “sobrevivência”, que em sentido mais largo poderia ser entendido como permanência no tempo de determinado costume ou prática folclórica. Nesse caso interessa menos tomá-lo como conceito analítico e mais como categoria interna, ou como uma forma de articular determinada visão de mundo. O que interessa mais de fato é a ocorrência de uma perspectiva segundo a qual as coisas podem ou precisam permanecer em um tempo prolongado em uma sociedade “moderna” onde tudo muda rapidamente. O “afã em registrar e documentar”, o “registrar antes que acabe”, “documentar antes que morra”, a “urgência da documentação”, todas estas expressões nos remetem a uma noção de temporalidade, na qual também está presente uma noção de sociedade, de cultura, de pesquisas etnográficas. Noções essas que se espalham pelo senso comum da sociedade brasileira até os dias de hoje e ainda mobiliza recursos e alimenta instituições. Por outro lado nos coloca

diante de uma concepção espacial que opõe uma “província” aos “centros intelectuais do país”, uma vez que o movimento folclórico tinha esta orientação de incentivar o registro no local onde acontecem, e este local era “distante da metrópole”.

Além da pergunta pelo sentido é interessante perguntar pela eficácia que teria o registro documental, escrito ou fonográfico, no que chamam de “valorização” e “preservação” da cultura popular e do folclore. Neste ponto teríamos que perguntar pelo modo como relacionam oralidade e textualidade, ou seja, tradições, crenças, cantos, etc. cunhados e cultivados dentro de um ambiente marcado pela oralidade e a inserção de uma nova prática nesse meio da escrita e mesmo do registro fonográfico. Seria a escrita concebida como uma estratégia de permanência no tempo, permanência necessária na acepção deles, de algo fluido e frágil como a tradição oral, constantemente “ameaçada” pelas mudanças da sociedade em processo de industrialização e modernização?

O trabalho de Peter Fry e Carlos Vogt sobre a comunidade de Cafundó e a “descoberta” de uma “língua africana” ainda falada entre os moradores como elemento diacrítico orientador das relações que se estabelecem dentro do próprio grupo e deste com a sociedade mais ampla, apresenta uma discussão a partir de um comentário interessante de Sílvio Romero:

“Apressem-se os especialistas, visto que os pobres moçambiques, benguelas, monjolos, congos, cabindas, caçangas... vão morrendo...”
(FRY E VOGT, 1996:22).

O apelo deste autor citado está intimamente ligado a essa questão da urgência do registro e documentação, por um lado, e por outro nos remete a uma concepção corrente de que existem em parte da cultura do povo brasileiro elementos culturais que são traços de continuidade de uma sociedade africana que migraram para o Brasil com a escravização dos negros. Fry e Vogt criticam autores que buscam as origens de certos traços em “sobrevivências” africanas de difusionistas e historicizantes e propõem uma análise que leve mais em conta processos históricos e estruturais que permitem a ocorrência dessas práticas lingüísticas.

Deixando de lado, por enquanto, a questão da noção de “sobrevivência”, a qual pretendo pensar mais como categoria de pensamento do que como categoria analítica, interessa destacar uma das questões sobre a qual

debruçam os autores, seja ela a da “descoberta do Cafundó”. O fato de pesquisadores e jornalistas veicularem a ocorrência de uma pequena comunidade próxima de São Paulo ainda praticar uma “língua africana” causou grande espanto na época. Por que – perguntam Fry e Vogt - tratam o fato como um paradoxo? Tal paradoxo nasceu da existência de uma visão de mundo onde há uma incompatibilidade sistêmica e moral entre desenvolvimento econômico e complexidade social (características de uma “metrópole moderna”) e a conservação de traços culturais. O que está em jogo nesse espanto, nessa descoberta como um evento paradoxal seria um pensamento (difundido entre jornalistas, lideranças de movimento negro e alguns pesquisadores de filologia e do folclore e de certa tradição dos estudos afro-brasileiros) segundo o qual grupos sociais que estão próximos do processo de desenvolvimento econômico e social acelerado de uma grande metrópole não podem manter por muito tempo traços culturais de uma origem remota no tempo como uma “língua africana”. Pergunto, então, se teríamos no bojo deste debate noções de tempo e espaço que fundamentam esta visão de mundo do tipo: “o que está distante pode permanecer no tempo”. Por outro lado, logo em seguida da descoberta desenrolou um “afã pelo registro” da tal “língua africana” e uma série de providências e propostas de ação de preservação desta. Poderíamos aprender algo a partir da pergunta: a motivação para a “urgência da documentação” repousaria sobre uma concepção do eixo espaço-tempo como contínuo para o folclore e para a “província” e descontínuo para a sociedade moderna da metrópole (tentando fazer aproximações com Câmara Cascudo e Mário de Andrade)? E ainda: seria a ação do registro escrito uma tentativa de garantir a permanência no tempo de traços culturais “arcaicos” (ver a questão da “ilusão do arcaísmo”, CAVALCANTI, 2009) ameaçados por uma nova e dinâmica ordem social na qual não existe lugar para a continuidade da oralidade, da transmissão oral do conhecimento, ou seja, a oralidade seria temporalmente limitada (fluido e finito) enquanto a escrita alcança um status de temporalmente ilimitada (permanente no tempo)?

Problema central novamente:

Meu trabalho pretende, então, esforçar por compreender um pouco do pensamento de Aires da Mata, considerando-o dentro do contexto da produção do Movimento Folclórico Brasileiro a partir da pergunta: quais os sentidos para

o pesquisador registrar por escrito, em texto, partitura e gravações, cantos, línguas, crenças, festas, costumes, numa prática considerada salvacionista (parafraseando Aires da Mata)? Entretanto, entendendo que seu trabalho se estende ao longo da história e alcança outros pesquisadores de outros tempos, assim como artistas e praticantes populares. Surge outra pergunta direcionada aos usos desses registros: o que significa apropriar-se dos cantos, línguas, etc. e recriá-los nos atuais contextos da sociedade brasileira? Considerando aí aspectos ideológicos, étnicos, estéticos, etc. Discutirei estas perguntas um pouco mais à frente, abrindo por hora um breve espaço para apresentar o autor e seu trabalho que é tema do meu projeto.

5- Aires da Mata Machado Filho – pequena biografia:

Fazendo um sobrevôo pela história da música brasileira de origem afrodescendente, focando os cantos de trabalho dos negros escravos, José Ramos Tinhorão avalia que viajantes do século XVIII e XIX anotaram algumas referências em suas crônicas e alguns folcloristas do século XX também teceram comentários e fizeram alguns registros. Entretanto, observa o autor, o primeiro pesquisador a fazer um registro sistemático de tais cantos de trabalho escravo foi Aires da Mata Machado Filho:

“Com uma única exceção em termos de pesquisa sistemática de algumas sobrevivências: a notação das melodias dos vissungos dos negros mineiros de São João da Chapada...”(TINHORÃO, 1988:115).

O registro dos cantos negros chamados vissungos em letra, significado e melodia em pentagramas certamente foi a contribuição mais citada pelos autores que leram Aires da Mata. Tendo ou não outras possibilidades de conhecimento, sua obra é conhecida principalmente em função do registro sistemático de 65 vissungos. O próprio autor destaca a importância desse esforço: *“...só a salvação dos vissungos tem indisfarçável alcance etnográfico”*.

Não pretendo neste trabalho debruçar-me sobre a valoração ou competência do trabalho de registro dos vissungos feitos por Aires da Mata, mas refletir sobre o significado dessa prática, a qual certamente não ficou à deriva na história do pensamento social ou musical a respeito dos negros brasileiros. Independente de outros esforços de Aires, esse, o do registro, o “salvamento dos vissungos”, foi de longe aquele que mais fez marcante sua presença na literatura sobre o tema. E não somente na área da literatura, mas

em diversos outros trabalhos artísticos na área musical, teatral e audiovisual (cinematográfica e televisiva).

José Jorge de Carvalho (CARVALHO, 2000) teceu comentários sobre os vissungos baseando-se no registro feito por ele, enquanto Carlos Sandroni (SANDRONI, 2001) comentou a respeito da palavra “semba”, registrada por Aires no escopo do “dialeto crioulo” de São João da Chapada (distrito da cidade de Diamantina onde colheu os cantos). Cecília Mendonça (MENDONÇA, 2007) tratou da relação entre ele e Corrêa de Azevedo que fez as gravações dos cantos, baseado nos pentagramas. Ieda Pessoa de Castro (CASTRO, 2008), Lúcia Valéria do Nascimento (NASCIMENTO, 2003), Neide Aparecida Sampaio (SAMPAIO, 2008) debruçaram sobre o registro da “língua benguela” abordada no seu livro. Neide Sampaio e Glaura Lucas (LUCAS E SAMPAIO, 2008) trataram da questão propriamente musical e da transcrição dos cantos para partituras. Outros autores que trataram da língua banto no Brasil como Ney Lopes (LOPES, 2006) também tiveram o registro da língua de São João da Chapada como referência.

Fora da área estritamente acadêmica podemos citar o disco gravado por Clementina de Jesus e Geraldo filme em 1982, contendo 14 vissungos, com melodias e letras retiradas do livro de Aires da Mata; o grupo carioca Vissungos, além de Mônica Salmaso e Milton Nascimento. Na área de audiovisual o filme Chico Rei de Walter Lima Júnior com temas musicais dos vissungos. O espetáculo Quilombos Urbanos: Muriquinho Piquinino de Gil Amâncio e Ricardo Aleixo, além de uma série de trabalhos desencadeados pelo Festival de Inverno da UFMG e outros de poesia presentes no Suplemento Literário Edição Especial da Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais de 2008: “Cantos Afro-descendentes Vissungos”.

Augusto Aires da Mata Machado Filho, nascido em 1909 no distrito diamantinense de São João da Chapada, no seio de uma família considerada liberal em Diamantina, mudou-se para Belo Horizonte em 1924. Nasceu com uma doença na vista que o levou a estudar braile e se formar no ensino secundário no Rio de Janeiro no Instituto Benjamin Constant, para cegos. Obteve o título de doutor em Letras e Bibliografia Filológica e Literária.

Lecionou português em casas particulares, ministrou cursos de folclore³¹ tornou-se professor emérito da UFMG, foi co-fundador da Faculdade de Filosofia de Diamantina, exerceu vários cargos na administração pública, foi conselheiro de cultura do Estado, escreveu para jornais desde 1928 e foi redator do “Minas Gerais”, órgão da Imprensa Oficial do Estado, além de várias colaborações produziu programas para rádio Guarani a partir de 1936. Professor na Universidade Federal de Minas Gerais e na Universidade Católica de Minas Gerais lecionou filologia românica, língua e literaturas portuguesa, brasileira, italiana, espanhola, francesa, inglesa entre outras. Participou da Academia Mineira de Letras, Academia Brasileira de Filologia, Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais, Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, Comissão Nacional de Folclore, Academia Carioca de Letras, Sociedade Brasileira de Antropologia, Comissão Mineira de Folclore, Sociedade Brasileira de Folclore, Conselho Estadual de Cultura e Academia de Letras de Viçosa.

Aires da Mata escreveu várias obras tratando de vários temas da língua portuguesa, gramática, ortografia, literatura, história, educação, folclore e sobre sua terra natal Diamantina. Em 1943 publicou o livro “O negro e o garimpo em Minas Gerais”. Sua importância é atestada não só pela premiação concedida pela Academia Brasileira de Letras (prêmio João Ribeiro de Erudição, 2ª.ed. 1964), mas também pelas várias referências a ele em outros autores, seja da antropologia e do folclore, seja da lingüística e literatura, da musicologia e também pela sua repercussão entre músicos brasileiros, como afirmei acima.

Participou ativamente do Movimento folclórico das décadas de 40 a 60, trocando correspondências com diversos pesquisadores do país, entre eles Domingos Vieira Filho e Renato Almeida (VILHENA, 1997 e CAVALCANTI, 2009). Fundador da Comissão Mineira de Folclore, foi seu primeiro presidente em 1948. A entidade foi a primeira regional do gênero, criada logo após a Comissão Nacional do Folclore.

Esses breves dados biográficos deixam explícitas algumas características de suas atividades que correspondem a um tipo de intelectual da sua época que participava do Movimento Folclórico. Destaco duas delas, a

³¹ Folclore Aplicado nos Cursos de Treinamento da Fazenda do Rosário e no Instituto Superior de Estudos Rurais, que organizei com Gustavo Lessa Filho e Helena Antipoff.

de intelectual erudito, especialista da área de literatura e vinculado às Academias de Letras, e versado em outras áreas como música e jornalismo, o que lhe fornece um perfil típico, aquele que Florestan Fernandes chamou de polígrafo ou polivalente. Outra característica é a de pesquisador não especialista na área de ciências sociais ou etnografia. Embora em seu trabalho sobre vissungos desnude um interessante debate com Gilberto Freyre, Artur Ramos e Nina Rodrigues, e faça constantes referências à importância da etnografia, não encontrei até o momento nenhuma informação a respeito de uma formação específica na área de ciências sociais.

Da quase cegueira ao título de doutor em filologia, das pesquisas folclóricas em sua terra natal Diamantina, pela qual mantinha grande apreço, às ondas do rádio na década de 30, Aires da Mata viveu fronteiras, do Arraial do Tijuco à capital mineira, de São João da Chapada dos Vissungos à Academia Brasileira de Letras. Publicou vários livros sobre cultura popular, dois deles sobre manifestações culturais na região de Diamantina, um teórico intitulado “Curso de Folclore” e outro sobre congado em Minas Gerais. Tal fato mostra que sua relação com o folclore se deve, entre outras, a sua ligação atávica à terra de nascimento.

Provavelmente era de uma família bem posicionada social e politicamente, senão em Diamantina, pelo menos em São João da Chapada. Estudou desde criança e teve condições para desenvolver uma carreira acadêmica, mesmo carregando problemas graves de visão. Em seu livro “O negro e o garimpo em Minas Gerais”, revela que, quando criança, chegou a ouvir os cantos dos negros chamados de Vissungos, além de várias palavras e expressões do que chamou dialeto crioulo em Minas. Do contato com a oralidade popular, Aires retirou ensinamentos a respeito da influência negro-africana na língua e no falar do português no Brasil apresentando dados importantes para a compreensão da influência de falares de origem banto. Deste ponto de partida tornou-se catedrático na UFMG e na PUC-Minas, além de jornalista, radialista e escritor premiado.

O que mais pode nos revelar a biografia deste homem que foi o primeiro presidente da Comissão Mineira de Folclore e que participou ativamente do Movimento Folclórico dos anos 40 em diante? Parecido com Saul Martins, seu companheiro de pesquisas folclóricas, professor de antropologia da UFMG que

saiu de Januária, cidade barranqueira na beira do rio São Francisco. Figuras de fronteira da cultura brasileira, entre o erudito e o popular, entre o interior e a capital, entre o pensamento folclórico e o institucional/acadêmico? Esses estudiosos do folclore cumpririam papéis sociais pouco delimitados e mais fluidos no sentido de levar e trazer informações e interpretações de grupos sociais distanciados, cumprindo o papel de mediadores (Velho, 1996 e 2001). entre intelectuais de grandes cidades, a “metrópole”, como fala Cascudo, e grupos tradicionais de pequenas cidades do interior, a “província”, lugar da possível continuidade do “saber folclórico”. Como Aires pensava suas idas e vindas entre Diamantina e Belo Horizonte ou Rio de Janeiro? Sua frase: *“Moro em Belo Horizonte, mas vivo em Diamantina”*, talvez guarde o sentido de uma oposição entre “metrópole” e “província”, de acordo com a qual identifica com a primeira o lugar da intelectualidade e da modernidade e com a segunda o lugar da tradição, do arcaico distante como os vissungos e o “dialeto crioulo”, tal como avalia Gonçalves diante do caso de Cascudo. Talvez não de uma oposição, mas de certas continuidades, onde os dois lugares sociais seriam diferentes, mas não incompatíveis, com suas fronteiras menos rígidas e mais suscetível a trocas simbólicas fluidas. Apesar de ainda não estar em condições de responder a estas perguntas, arrisco a hipótese que existe aqui a construção de uma noção de espaço (mais socialmente concebido do que fisicamente definido) a qual fundamenta uma noção de folclore e cultura popular e, por conseguinte define seu trabalho de campo, o registro dos cantos.

Se a idéia de papel mediador, como um papel social fluido que transmite informações e bens simbólicos a grupos diferentes, distantes talvez no tempo ou no espaço, pode ser interessante para pensar a prática do folclorista, especialmente no que tange ao registro e à documentação, então, talvez pudéssemos pensar que seu trabalho se desenvolveu a partir de uma concepção do eixo espaço-tempo como algo relativo, ou seja, como um campo de possibilidades, tanto de rupturas como possivelmente de continuidades. Para o pesquisador do folclore a modernidade, o desenvolvimento industrial e econômico, o crescimento das cidades, os meios de comunicação de massa, etc., atuariam no sentido de romper a continuidade deste eixo espaço-tempo. Seu trabalho, que se faz urgente, antes que esta ruptura se dê definitivamente, é o de proporcionar a restauração da continuidade, ou melhor, religar aquilo

que está em processo de ruptura, a qual teria uma série de conseqüência nefasta para a cultura popular, para os saberes do povo, ou enfim para a nação. Talvez por isso o trabalho do estudioso do folclore assumia certo caráter de “missão”, pois seria o de um “religare” quase sagrado. Lembrando da anedota de um folclorista amador do interior de Minas Virgínio Rios: *“Folclore é uma questão de sacerdócio”*. Ouçamos as palavras do professor Aires:

“Nas cidades coloniais de Minas, as festas religiosas se revestem de brilho excepcional. Oferecem a melhor oportunidade ao estudioso de nossos costumes, ao observador de aspectos folclóricos que se vão perdendo, pois, junto ao amor das tradições regionais toma corpo um sentimento de desprezo para com essas ‘velharias’, inimigas do progresso para os mais inclinados a estimar novidades banais, que se encontram por toda parte. Daí o encanto maior dessas festas populares e a necessidade de recolher quanto antes os rasgos característicos, tão expressivos na sua espontaneidade.” (MACHADO FILHO, 1972:57)

6- O livro “O negro e o garimpo em Minas Gerais”:

Os vissungos, assim como o jongo, o caxambu ou o candombe, se apresentam através de suas analogias e referências mágico-religiosas, como crônicas de um cotidiano vivido pelos seus cantadores e companheiros (Dias:2002 e Pereira: 2005). Os vissungos descritos por Aires da Mata podem revelar muito da sociedade onde ocorreram, ou pelo menos de suas interpretações a respeito desse contexto. Embora seu objetivo principal nessa pesquisa fosse registrar os cantos antes que se acabassem totalmente, *“com letra, tradução e música”*, como ele afirmou, sem muita pretensão etnográfica ou sociológica, os mesmos o levaram a ampliar suas investigações para aspectos históricos, culturais e sociais daquela comunidade e região:

“Tivemos que tratar da mineração, para explicar o teor da vida de um lugar sui generis, que nasceu, cresceu e vive ainda sob o sortilégio do diamante.” (MACHADO FILHO, 1948:09).

Tais aspectos são apresentados ao longo do livro, mas seu ponto culminante é quando apresenta os 65 cantos acompanhados de suas traduções e interpretações. Aparentemente dispostos de forma aleatória, um olhar mais detido nos faz pensar que o autor tinha uma intenção, não explicitada, de apresentar uma narrativa desse cotidiano através dos cantos e suas conexões com as estruturas sociais de São João da Chapada da época, ou de algum momento histórico. Dessa forma, poderia dizer que o livro “O negro e o garimpo em Minas Gerais” não é apenas uma obra de “empíria

folclórica”, mas dentro de seus limites busca uma etnografia com muitas possibilidades de reflexão, seja sobre a vida no garimpo, seja sobre a experiência do negro na reconstrução de seus valores culturais e estéticos na sociedade escravista e principalmente (isso que interessa no presente trabalho) sobre ethos e a visão de mundo, as categorias de pensamento, que povoavam a mente do autor.

O livro se estrutura em 12 capítulos, os quais se podem agrupar basicamente em três partes: uma primeira abordagem histórica sobre a mineração, a formação da população na região de Diamantina, a formação específica de São João da Chapada de uma população de maioria descendentes de africanos, a formação de quilombos e os conflitos sociais envolvendo Estado, garimpeiros, capangueiros e escravos, desnudando relações e tipos sociais locais. Nesse ponto ele explorou também aspectos da cultura material, tais como construção de casas e atividades artesanais, seguindo uma noção de “sobrevivência africana”, a partir de Artur Ramos. Uma segunda parte do trabalho se concentra em aspectos propriamente culturais, aos quais denomina de folclóricos, de São João da Chapada, tais como festejos de boi, crenças mágico-religiosas como o canjerê, danças, festas, histórias e cantos. Uma terceira parte, que constitui seu objeto mais específico, foi dedicada à questão da “língua benguela” falada em São João, onde expõe sua pesquisa de coleta dos cantos de trabalho e funeral dos vissungos e um vocabulário desse “dialeto”. Interessante é observar que a apresentação dos aspectos lingüísticos não se desconecta do contexto das relações sociais, ao contrário, faz um esforço de iluminação recíproca. Um exemplo é quando pensa sobre as funções do dialeto afrobrasileiro, especialmente dos cantos dos vissungos em São João e principalmente nas lavras:

“Havia uma certa obrigação exigida pelos negros de acompanhar as cantigas do serviço. E até brancos, por isso, nelas se instruíram. Também os feitores e capatazes costumavam ser versados, por motivos de fácil compreensão”. (MACHADO FILHO, 1948:63)

Argumenta o autor que os cantos e dialetos além de funções mágico-religiosas, lúdicas e de acompanhamento do trabalho, cumpriam também a função de uma língua com “segredo”, a qual servia para a comunicação discreta entre os escravos, marcando oposições sociais dentro do contexto da sociedade e funcionando como diacrítica na demarcação de identidades (estes

aspectos de línguas africanas no Brasil foram explorados por outros autores como Fry e Vogt (1996) e Gomes e Pereira (1988), porém sem detidas referências às reflexões de Aires da Mata).

Em alguns momentos desenvolve pequenas interpretações envolvendo conexões entre costumes e festas locais com divisões e oposições sociais e étnicas. Na breve referência a uma “festa de coreto” menciona que os negos livres e proprietários faziam festas do mesmo gênero dos senhores brancos com a finalidade de “ombrear” com eles, ou seja, de elevar-se social e moralmente dentro de uma sociedade dividida em classes sociais marcadas pela cor e pelo trabalho escravo. Mas a preocupação etnográfica do autor, o que mostra seu estilo “polivalente”, se divide com a preocupação lingüística, seja pela ênfase no valor poético e melódico dos cantos, seja pelo registro de um “falar crioulo” no Brasil além do já conhecido Gege-nagô.

Duas questões emergem a partir dessas características: a primeira se refere à delimitação do tempo. A falta de um rigor historiográfico e mesmo etnográfico deixa lacunas quanto a referências documentais, sejam históricas ou sociológicas. Em vários momentos o leitor fica confuso se suas descrições e afirmações estão falando de uma época anterior ao presente do autor, em alguma parte do século XIX, ainda sob o regime escravo, ou se está falando de aspectos e acontecimentos das primeiras décadas do século XX que ainda existiam quando da época de suas pesquisas. Com relação aos próprios vissungos, assim como o trabalho da mineração, não fica claro se são apenas reminiscência da memória de ex-escravos ou descendentes destes, ou se ainda eram praticados com certa frequência por faiscadores ainda ativos. Como não é o caso deste trabalho a avaliação teórico-metodológica do livro, mas a compreensão de uma forma de pensamento, pergunto até que ponto nessa confusão não está implícita uma tentativa de justificar o registro, a pesquisa e a documentação de aspectos simbólicos de uma cultura, como os cantos vissungos, pelas características: aquilo que “está morrendo”, ou que é muito antigo e urgente de ser registrado, ou que é de outra época distante, “sobrevivências” de uma África também distante no espaço, etc.? Talvez essa confusão metodológica, que cria certa vertigem ou ilusão do tempo, quase como uma suspensão da temporalidade, uma abstração do tempo, seja um indício de uma visão de mundo onde o tempo arcaico das tradições (podemos

pensar aqui sobre a questão da ilusão do arcaísmo abordada por Nicole Belmont), diferente do tempo presente da modernidade, está sendo recuperado, ou preservado de alguma forma através do registro de cantos e dialetos “sobreviventes”.

Essa abstração do tempo, essa suspensão do eixo espaço-tempo (África-Brasil, passado-presente) ganha ainda mais eficácia na exploração da forma dos cantos na exposição literária que apresenta, na valorização de uma poética que ao mesmo tempo se apresenta com um valor estético, explicita uma vivência social concreta, porém em um tempo-espaço sutil e pouco definido. Assim, os cantos são dispostos como se pretendessem descrever um cotidiano, o qual não fica claro, se está no presente do autor ou em um passado distante preservado na memória de alguém.

Os vissungos como se apresentam na obra de Aires da Mata nos mostra, por exemplo, que homens, mulheres, crianças e velhos, negros e negras personagens do seu livro (que viveram no século XIX ou início do século XX na área de garimpo de diamantes em Minas Gerais), fossem submetidos à escravidão, quilombolas ou livres, partilhavam uma experiência religiosa com influências católicas e de tradições africanas. Em suas canções expressavam essas influências, fossem em festas religiosas com levantamento de mastro, fossem em cantos de trabalho na lida diária da mineração. Um desses cantos era o “pai nosso”, o qual mistura palavras de língua portuguesa e conguesa. Antes de qualquer canto de trabalho entoavam este canto.

*“Otê! Padre-nosso cum Ave-Maria, securo câmera que
t’Anganzambê, aio.../ Aio!... T’Anganzambê, aio!.../ Aio!...
T’Anganzambê, aio!...
Ê calunga qui tom’ assemá,/ Ê calunga qui tom’ anzambi, aio!...(p.69)*

Traduz como o pedido para que Deus e Nossa Senhora abençoem o negro no trabalho, é o começo do dia e da labuta, com esse canto abrem os trabalhos e daí vão cantando ao longo da jornada. Afirma ser um “bom exemplo de sincretismo religioso”.

Na seqüência apresenta os “cantos da manhã”, mostrando que o trabalho no garimpo começava bem cedo, antes do sol apontar no firmamento, enquanto a lua ainda estava brilhando no céu. Certamente o frio das primeiras horas do dia era rigoroso e, como trabalhavam na beira rio, lidando com a água fria, ficavam ansiosos para que o sol nascesse e esquentasse mãos e corpos.

Enquanto lidavam no início da manhã ouviam o canto dos galos que aos poucos eram substituídos pela presença de beija-flores e urubus que revoavam anunciando o calor matinal.

“Ai! Senhê! Ai! Senhê! Dô imbanda.../ Fura buraquim, Senhê...”

Traduz esse vissungo como o apelo do cantador para que a lua que ainda brilha no céu abra um buraquinho e deixe o sol sair rompendo com a noite fria. Aqui, o autor explicita sua admiração pelo canto e nos leva a pensar sobre a importância da sua valoração para a compreensão do seu trabalho:

“É eloqüente e poética essa singela imagem do final da noite, e fica a atestar conteúdo artístico.” (p. 71).

Seguindo a exposição dos cantos, que apresento aqui resumidamente, podemos perceber como se trata de uma narrativa da vida social de um grupo (mesmo que suspenso no espaço e no tempo), sempre através da fórmula: canto, em dialeto, tradução, ou seja fundamento do canto, e algumas breves interpretações. Através dos vissungos conduz o leitor, então a perceber:

- como os negros no garimpo trabalhavam em grupo, no qual tinha a presença marcante alguma liderança, provavelmente alguém respeitado pelo grupo não pelas suas habilidades laboriosas, mas pelos seus conhecimentos musicais e religiosos, os quais, de certa forma, traziam lembranças culturais de origem africanas que os faziam mais unidos em sua identidade afro-brasileira.

- que no garimpo eram os homens que trabalhavam, as mulheres, em suas casas feitas de barro, preparavam o almoço que seria servido aos trabalhadores por volta do meio dia. Assim, na hora do intervalo elas eram avisadas de que eles parariam as funções para comer. Haveria, então, uma rigorosa e tradicional divisão sexual do trabalho.

- que o garimpo ficava a certa distância do povoado e lá os trabalhadores se isolavam em seu trabalho acompanhada por seus cantos. Por vezes eram visitados por pessoas estranhas, muitas delas senhores imponentes que não escondiam as diferenças de status que existia na sociedade. Mas os garimpeiros tinham seu orgulho, cobravam destes visitantes, fossem senhores de terra, fossem negociantes, uma postura mais respeitosa dentro dessa área, e o faziam em grupo, coagindo e às vezes zombando.

- nem todos viviam em famílias e com trabalho em garimpo, existiam aqueles que viviam no meio do mato, alimentando-se de frutos silvestres e

vivendo distantes dos padrões sociais de convivência. Talvez fossem feiticeiros, raizeiros e conhecedores de mistérios religiosos e mágicos. É interessante notar que a relação com a natureza era cotidiana, em ambos os tipos, seja com a flora seja com a fauna, as quais sempre são mencionadas em várias analogias que se valem para falar de seu cotidiano.

- o isolamento da área do garimpo, ou o isolamento dos quilombos ou mesmo de velhos e velhas que viviam erradicados nos matos, as relações de oposição e resistência à sociedade escravista, tudo combinava com a característica do trabalho com diamantes. Era preciso usar de códigos secretos nas conversas, subterfúgios e silêncio. Encontrar um diamante ou uma lavra nova deveria ser motivo para emudecimento, pois causaria inveja e perseguição de muitos outros, fossem de classes sociais diferentes ou não. As alianças eram feitas entre famílias e amigos e não entre senhores ou trabalhadores. Tudo isso poderia estar indicando a existência de um ethos próprio da vida no garimpo.

- a vida certamente era difícil e padeciam de muito sofrimento. O trabalho era muito duro e intenso e a morte presente em muitos momentos. Havia uma associação entre trabalho e morte. Como se trabalhar demais sob o jugo do patrão ou do senhor fosse caminho para a aniquilação da pessoa. Muitas vezes esse serviço levava o negro a pedir a morte. Mas a África era sempre lembrada no linguajar, nas canções, nas entidades invisíveis, nos casos de reis africanos escravizados. Por outro lado, a resistência à escravidão era também presente em seu cotidiano, com fugas e formação de quilombos. Alguns tinham a felicidade de se juntar a essas comunidades e aos que ficavam restava o lamento:

“muriquinho pequenino, muriquinho pequenino. Parente do quiçamba na cacunda. Purugunta aonde vai... Eu vou para o quilombo do dumbá.”

Enfim, “O negro no garimpo em Minas Gerais” pode ser observado como uma obra que tem vários desdobramentos, seja para a antropologia e mesmo para a história, seja para a etnomusicologia, seja para a linguística e as discussões do campo afrobrasileiro, conforme já observei anteriormente. Penso que traz características próprias dos pesquisadores do folclore dessa época apontadas no livro de Vilhena, como a questão da polivalência. Os estudiosos do folclore dessa época, entre os anos 40 e 60, principalmente, trabalhavam

em diálogo com várias áreas do conhecimento e também circulando em vários temas, como é o caso de Aires da Mata. Mas penso que, relativizando as críticas de outros autores, não se trata exatamente de diletantismo, ou pelo menos não é isto que me interessa. A circulação que o autor faz entre as preocupações sociológicas, lingüísticas e estéticas (música e poesia) pode revelar outras coisas mais profundas do que simplesmente polivalência ou deficiência de especialização científica. Quem sabe aí podemos identificar um ethos próprio, presente no trabalho deste escritor, seguindo aqui as reflexões especialmente de Vilhena. O apreço pelos cantos, a nostalgia de sua terra natal, para onde viajava nas férias para fazer as pesquisas entre velhos e “prestimosos” amigos, entre eles um informante importante João Tameirão e a morte desse informante que o deixou *“pelos cabelos imaginando que tudo estava perdido”*. A preocupação em colocar o caso do negro de Minas Gerais na história do pensamento social sobre o negro no Brasil.

“E efetivamente, de agora em diante, já não cabe dizer que somente existiu, no Brasil, o dialeto dos negros nagôs na Baía.” (p. 8).

O desejo confesso de ver seu trabalho, ou os vissungos, valorizado por algum músico como Villa Lobos e quiçá um dia ter as partituras executadas.

“...só a salvação dos vissungos tem indisfarçável alcance etnográfico. Até aos compositores e musicólogos há de interessar a nossa contribuição” (p.9).

Tudo isso contribui para deixar pistas de que existe não somente uma preocupação racional-científica no estudo do folclore, mas preocupações que envolvem emoções e valores do pesquisador na lida com a pesquisa de campo, articulados a uma visão de mundo, ou seja, aquilo que Bateson chamou de ethos, do “tom emocional” de uma cultura, *“a tônica predominante dos sentimentos de um povo”* (BATESON, 2008:70). No caso dos folcloristas, seguindo a ótica de Vilhena, poderemos identificar a presença daquele sentido de missão, ilustrado pela frase de P. Saintyves, citada por Renato Almeida no I Congresso Brasileiro de Folclore: *“o folclore é uma disciplina de amor”*. Assim, levanto a hipótese que a abordagem “polivalente”, das tradições populares, do folclore enquanto objeto de estudo, tenha tido, no caso de Aires da Mata e contemporâneos, um significado que beira a vontade de valorizar seu “objeto”, em todas as dimensões e características possíveis, podendo elevar seu status a um artefato cultural com uma multiplicidade de valores, sejam eles

sociológicos, políticos, éticos, estéticos, lingüísticos, etc. Como na sua epígrafe do livro “Dias e noites em Diamantina”:

“Neste roteiro sentimental, conjugan-se contradições de vária índole – folclore, turismo, lembranças, sugestões. São palavras de amor que nunca se desgastam.” (MACHADO FILHO, 1972).

Por fim, retomando as máximas maussianas apontadas por Cavalcanti, “como pensam” e “quem são”, não posso deixar de pretender observar como ethos e visão de mundo, presentes na obra de Aires da Mata, estão articulados aos processos sociais e institucionais vividos pelo autor em Minas Gerais de sua época, contribuindo para uma compreensão maior a respeito da história do pensamento social, especialmente o antropológico em seu Estado. Sabemos que vários aspectos lingüísticos foram apreciados e aproveitados por historiadores e lingüistas, que o livro “O Negro no garimpo em Minas Gerais” foi premiado pela Academia Brasileira de Letras, que os vissungos foram cantados por vários artistas, mas e aquilo que ele chama de caráter folclórico e sociológico de seu trabalho, foi digno de seguidores? Por que é grande a dificuldade para encontrar registros bibliográficos da área da sociologia sobre este trabalho de Aires que teve tão forte impacto em outras áreas, acadêmicas ou não? De fato não tinha nenhum valor antropológico/sociológico e portanto, não provocou interesse? Por que os vissungos não foram estudados depois de Aires da Mata por ninguém da antropologia? Na verdade só foram alvo de interesse em 2000 com o trabalho, na área de letras, de Lúcia Nascimento. Essa ausência é um indicador de uma característica da história desse pensamento social em Minas Gerais, de distanciamento desse tipo de produção e desinteresse por este tema? Afinal, mesmo que o trabalho de Aires não fosse de grande rigor científico e antropológico, ninguém se interessou por fazer uma etnografia dos cantadores de vissungos que viviam sobre o solo do garimpo.

Como já foi dito anteriormente o autor teve uma presença muito marcante em várias instituições no Estado de Minas Gerais, das academias de letras à criação de várias faculdades, da fundação da Comissão Mineira de Folclore ao conselho de cultura do Estado. Mas e suas relações com a formação tardia da antropologia na UFMG ou em outras faculdades mineiras? Qual a relação que os antropólogos, mineiros ou não, tiveram ao longo do tempo com sua obra? São perguntas que muito interessam para buscarmos

compreender quais eram as relações sociais efetivas sobre as quais erigiam formas de pensar e sentir motivadoras do trabalho de campo na área dos estudos do folclore em Minas, não somente de Aires da Mata, mas de outros autores como Saul Martins, amigo e colaborador que foi professor de antropologia na UFMG. Resta ver também a forma como Aires da Mata participou do Movimento Folclórico Brasileiro, sua correspondência com Renato Almeida, suas viagens aos Congressos, assim como sua rede de relações pelo interior de Minas e na capital.

7- “Sobrevivência” como categoria cultural

Os estudos de folclore no Brasil se desenvolveram conectados com outras áreas de investigação afins, tais como o catolicismo popular, a música, a lingüística, a literatura e os estudos sobre o negro no Brasil. Como já foi citado anteriormente o trabalho de Aires da Mata marcou presença entre vários estudiosos que se debruçaram sobre temas ligados às influências africanas na sociedade brasileira, fossem elas na música ou na língua. O próprio autor, no início de “O negro no garimpo em Minas Gerais” trata de fazer referências conceituais a intelectuais que, em sua época se dedicavam ao tema. Logo de início afirma seu objetivo principal em registrar uma “gramática da língua benguela”, e prossegue situando-se dentro do campo de estudos sobre o negro no Brasil fazendo referências a alguns autores de destaque na época:

“Só ultimamente se tem dado, entre nós, a devida importância ao elemento negro. Os ensaios lingüísticos de Jacques Raimundo e Renato Mendonça, os trabalhos de Gilberto Freyre, com os congressos que esse incansável pesquisador pôde realizar, convocando e animando os estudiosos, as investigações do prof. Artur Ramos, probo e arguto continuador da obra de Nina Rodrigues... E, todavia, a não ser os excelentes trabalhos de Nelson de Sena, até o presente nenhum estudo importante se publicou sobre o elemento negro em Minas...(p. 8)

Nada definitivo, portanto poderá dizer-se acerca da influência negra no Brasil, antes de ser apurada a contribuição de Minas.” (MACHADO FILHO, 1948:28)

Destaca a importância de se estudar a cultura do negro em Minas Gerais inserindo estes estudos no campo mais vasto do pensamento social brasileiro sobre o tema. Aliado a essa apologia também destaca a importância de se investigar a presença de uma influência dos povos africanos chamados bantos. O capítulo VI do livro intitulado “Quartel do Indaiá e as sobrevivências bantos”,

trata de vários elementos da cultura material, como construção de casas e artesanato, sendo que no capítulo V e VII trata de manifestações religiosas e festivas como os festejos de boi e da dança do canjerê, respectivamente. Entretanto o maior destaque a respeito dessa influência está na língua, no “dialeto crioulo”, tema central de sua pesquisa:

“E efetivamente, de agora em diante, já não cabe dizer que somente existiu, no Brasil, o dialeto dos negros nagôs na Baía”(MACHADO FILHO,1948:8).

Mesmo afirmando com humildade que seu trabalho tem muitas limitações, o autor tem consciência de que os registros que promoveu dos falares de negros na região diamantina, condensados nos cantos dos vissungos, assim como também de outros aspectos de sua cultura, tem grande importância para a compreensão das influências africanas na sociedade brasileira de um modo geral, especialmente na fala e na música. Minha hipótese é a de que sua preocupação e seu esforço em realizar tal registro, inserindo-se no escopo dos estudos sobre o negro no Brasil e todo o debate que inclui as influências banto e nagô em sua época, pode ajudar a compreender como Aires da Mata pensa a questão da cultura popular e do folclore brasileiros, o que entende por etnografia, sua visão de mundo, seu ethos e, por conseguinte as categorias de pensamento que lhes servem de base, assim como tal pensamento orienta sua rede de relações sociais dentro do movimento folclórico brasileiro e os estudos de antropologia e folclore em Minas Gerais.

Para traçar um caminho de investigação destas questões acredito ser fundamental compreender quais são suas referências teóricas e conceituais, envolvendo o campo afro-brasileiro e os autores citados, desnudando assim um pouco o modo como ele pensava. Nesse sentido, o conceito que mais se destaca, principalmente a partir de sua leitura de Artur Ramos é o de “sobrevivência” e principalmente o que chama de “sobrevivências bantos”. Destaca um comentário desse autor a respeito da construção de casas:

“Escreve ainda o Sr. Artur Ramos: ‘transportados para o Brasil, o regime da escravidão não permitiu a construção das suas casas, que foram padronizadas nas senzalas das fazendas. Mas nas poucas oportunidades que os negros tiveram de liberdade, eles construíram os seus mocambos, em tudo semelhante às construções nas terras de origem’(p.170). foi o que se deu em Quartel do Indaiá” (p.57).

Tratando das crenças ligadas ao boi afirma que

“as numerosas crendices ligadas ao boi, todas elas bantos têm aqui força de sobrevivências totêmicas, que mais uma vez confirmam a pronunciada influência banto nesses núcleos de povoamento” (p. 59).

A partir destas citações compreendemos que o conceito de “sobrevivência”, principalmente na forma como foi desenvolvido e debatido dentro do campo de estudos sobre o negro no Brasil é um conceito chave para se compreender o pensamento de Aires da Mata no que tange aos seus esforços em registrar os visungos no livro “O negro e o garimpo em Minas Gerais”. Por isso, uma das linhas de minha pesquisa é investigar a história de tal conceito dentro da antropologia, como chegou ao Brasil e principalmente como influenciou os estudos da cultura afro e folclórica, com a finalidade de entender como Aires da Mata concebia tal conceito e ainda, indo mais a fundo, o que tal concepção pode ajudar a compreender suas categorias de pensamento (destacando suas noções de tempo-espço) e sua noção de folclore e cultura popular. Trata-se de pensar “sobrevivência” mais como uma categoria nativa, no caso do nosso autor, do que tomá-la como categoria analítica.

Seguindo esse raciocínio, penso ser importante reconstituir a “história do conceito de sobrevivência”³² tal como ele se desenvolveu dentro do pensamento antropológico desde Tylor até Artur Ramos para em seguida investigar como ele está inserido no pensamento e na obra de Aires da Mata. Essa investigação será digna de um esforço de garimpagem etnográfica cuidadosa, uma vez que o autor não desenvolveu extensas reflexões sobre “sobrevivência”, dedicando-lhe apenas linhas esparsas em “O negro e o Garimpo”. Resta procurar se reaparece em outros textos, sejam artigos de jornal, cartas e outros livros e de que modo esta noção pode estar conectada a outros comentários sobre o tema do folclore, da língua banto, dos visungos e de outros temas pesquisados por ele, especialmente na sua região natal.

O conceito de “sobrevivência” aparece na obra de E. B. Tylor, detidamente desenvolvida em “Primitive Culture” de 1871 para tentar explicar idéias ou ações que aparecem entre seres humanos contemporâneos sem lógica ou de forma desarmoniosa, sem função ou significado, processos e costumes que foram levados em um grupo adiante pela força do hábito a um

³² Sobre uma reconstituição histórica deste conceito na antropologia, especialmente em Tylor ver HODGEN, 1931.

novo estado da sociedade e que permanecem como prova de uma condição anterior de cultura. Segundo Hodgen, seu principal esforço teria sido a busca por práticas e idéias que evidenciarão traços evolutivos, fazendo, então paralelismo de elementos similares presentes em culturas primitivas e civilizadas, para isso *“escolhe as sobrevivências para demonstrar o valor deste procedimento”* (HODGEN, 1931:9). Tal conceito tem fundamento no escopo da teoria da evolução de Tylor, segundo a qual todo grupo social poderia ser classificado dentro de um continuum de progresso da humanidade, dividido em pelo menos três fases, povos primitivos, bárbaros e civilizados. Seu trabalho foi influenciado pelos antiquários do século XVIII e XIX, os quais compreendiam serem as “superstições”, idéias irracionais, lendas, velhos elementos de uma cultura de seres que viveram no passado e que estão no presente como resultado de algum processo de preservação cultural”, sendo de alguma forma transmitidos por alguma espécie de “folk-memory” (HODGEN, p. 5). Sendo assim, esses fragmentos culturais inexplicáveis, irracionais, inconsistentes no presente, incongruentes com relação aos padrões modernos são encarados como declínio, mutilação, degeneração ou degradação e mais importante como documentos pré-históricos que ajudam a reconstituir os estágios evolutivos da humanidade. Nesse sentido Tylor *“pleiteia pela exploração e estudo de filologia, arqueologia e velhas tradições folclóricas”*, apontando o território do folclore como suscetível ao arranjo seqüencial. (HODGEN: 9).

Segundo Margaret Mead esse conceito foi desenvolvido por autores posteriores. Um deles, R. R. Marett vendo a possibilidade de estudar transformações e transposições culturais, enfatizou menos a perda de função e mais a

“mudança e variação de função ou integração; elementos culturais podiam persistir com mudança relativamente pequena de função, status ou valor dentro da cultura...” (MEAD, 1987:1134).

Ainda segundo a autora foi Malinowski em “Uma teoria científica da cultura” quem tratou de desfechar críticas definitivas a este conceito:

“...não pode existir nenhum sistema crucial de atividades sem que esteja em conexão, direta ou indiretamente, com as necessidades e satisfações humanas”. (p.1134)³³.

Por fim cita também Murdock,

³³ A autora cita a obra: MALINOWSKI, B – “A scientific theory of culture”. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1944, p. 142).

“O fato de que um período de tempo considerável deva normalmente passar antes que todos os reajustes adaptativos estejam completos na transição de uma forma de organização social pra outra ... resulta na presença de “sobrevivências” de formas anteriores de organização na maior parte dos sistemas sociais.”(P.1134)³⁴

Estes sistemas podem ser encontrados em formas pragmáticas tais como “brincadeiras de crianças, atividades de lazer do adulto, sistemas de crenças, mitologia, folclore, arte...”.

No Brasil o conceito de “sobrevivências” teve presença marcante dentre os estudiosos das religiões afro-brasileiras. Segundo Dantas (DANTAS, 1988), uma das questões mais trabalhadas nesses estudos se referem às origens das práticas religiosas, crenças e ritos, o que remete à África:

“essa busca incessante de africanismos, iniciada no século passado com Nina Rodrigues, tem tomado feições diversas, desde o cotejo mecânico e simples de traços culturais cuja semelhança com congêneres africanos é apresentada como prova de ‘sobrevivências’...”(p. 19).

De Nina Rodrigues a autora cita “O animismo fetichista dos negros bahianos” e “Os africanos no Brasil” e na mesma linha de trabalho acerca das “sobrevivências” cita as obras de Artur Ramos “Introdução à antropologia brasileira” e “O negro na civilização brasileira”.

Uma vez que Aires da Mata também cita esses dois autores como referência para o uso da noção de “sobrevivência”, será conveniente uma releitura dessas obras dentro do contexto do campo de estudos afro-brasileiros. No entanto, as aproximações não param por aí. O alerta de Aires da Mata para a questão da presença de influências de uma cultura banto no Brasil tem desdobramentos mais extensos e toca certamente outros autores tais como: Edison Carneiro (1981), Herskovits (1943) e Roger Bastide (1971), além de autores mais recentes como Edimilson Pereira (2005), Paulo Dias (2001), estudiosos do caxambu, do candombe e do congado em Minas Gerais e também africanistas muito em voga nos dias de hoje com as reflexões acerca do transculturalismo entre África e América no processo da “diáspora africana”, como Palmié (2007) e Mattory (1998). Esses desdobramentos de que falo interessam para repensar não somente o uso e a noção de “sobrevivência”, mas além deste conceito a preocupação com as continuidades e descontinuidades entre aspectos culturais da África (ou de certos povos

³⁴ Cita a obra: MURDOCK, G. P. - “Social structure”, New York, Macmillan, 1949, p. 323.

africanos) entre grupos populares no Brasil e também quanto à forma como foram tratados as supostas “origens” banto e nagô nestes estudos.

Uma das referências a respeito dos estudos sobre a formação destas nações (banto/nagô) é Melville Herskovits (1943), preocupado em identificar as “sobrevivências” da sociedade africana nas práticas religiosas dos negros da Bahia. Segundo Dantas, difere de Rodrigues e Ramos no tratamento a esse conceito, pois pretende mostrar a persistência de traços culturais como *“parte de um sistema religioso africano alternativo e funcional”*(DANTAS,1988:20). Para ele e muitos de seus seguidores o grupo mais bem sucedido na empreitada, de dar “sobrevida” às suas práticas religiosas, teria sido aqueles que se autodenomivam nação queto ou nagô e mesmo “africana pura” ou “nagô pura”. Enquanto Herskovits tende a uma interpretação mais funcional do fenômeno os outros dois autores anteriores ainda permanecem dentro de uma aceção mais evolucionista, segundo Matory, o qual ainda inclui Ruth Landes e Edison Carneiro. A partir do debate em torno da continuidade dos elementos africanos no Brasil formaram-se dois pólos em um sistema de classificação dos povos que tinham sido trazidos como escravos, de um lado os nagô, ou sudaneses e de outro os angola/congo ou bantos.

Matory pretendeu construir outra via de interpretação diferente das pesquisas sobre supostas “sobrevivências”, afirmando que as imagens da África não se reduzem a mitos ou lembranças, mas fazem parte de uma rede real de relações sociais, políticas e ideológicas:

“o contexto real para interpretar o desenvolvimento das religiões afro-brasileiras é a história e a sociedade brasileiras, não a África daquele velho lusco-fusco das sobrevivências...”(1998, p. 268).

Reverendo os estudos de Dantas percebe-se que sua força está na busca pelos significados cunhados localmente pelas pessoas que compõe os grupos estudados. O esforço de Dantas era perguntar para os praticantes do terreiro de Santa Bárbara em Laranjeiras o que significaria ser nagô, o que permitiu constatar que ser nagô para eles/elas era algo muito diferente do que ser nagô para praticantes dos Candomblés baianos, ou seja, dar atenção

“para o fato de que traços culturais, reais ou supostamente originários da África, podem ter significados diversos”(p. 20)

Dantas confirma que essa mudança de perspectiva só foi possível graças às pistas deixadas pelo trabalho de antropólogos anteriores como Fry, Birman e Ivonne Maggie, de onde retirou a proposta de tentar entender o que significa a busca obstinada pela África e também despertou o interesse pela perspectiva daqueles que se identificam como descendentes destas tradições africanas. Podemos observar essa mudança a partir do clássico anterior “Guerra de Orixás” de Ivonne Maggie de 1975, quando de forma inovadora, contra a corrente da época, resolve abandonar a velha pergunta pelas “sobrevivências”, “origens”, etc. e se debruça etnograficamente sobre um terreiro de umbanda na periferia do Rio de Janeiro preocupada com a descrição de seus rituais, a história de vida de seus sujeitos e os significados que eles construíam em torno do culto. Na avaliação da autora em prefácio à edição de 2001,

“o livro rompe com uma corrente que buscava nas origens das religiões trazidas pelos escravos a explicação do presente” (p. 7), chamando a atenção para o fato que muitas vezes esta “busca obstinada pelas origens” obscurece os significados elaborados no presente pelos agentes. Como já dizia em 1975, a preocupação era sobre *“a relação existente entre as várias experiências de vida dos membros do grupo”* (p.130).

A retomada desse debate é importante para auxiliar na compreensão da idéia de “sobrevivência” enquanto um conceito analítico muito presente na história da antropologia no Brasil, seja de intelectuais favoráveis ou contrários a ele, e também na compreensão das formulações correntes em torno de traços culturais identificados como nagôs ou bantos. Entretanto, só vale para minhas pesquisas na medida em que ajuda também a compreender como Aires da Mata, juntamente com seus pares folcloristas da época, pensava essas duas questões, tendo em vista o fato de que meu trabalho é menos buscar uma discussão valorativa do conceito como potencial analítico e mais como categoria cultural que constrói uma visão de mundo e se articula a um ethos, ambos conectados a relações sociais e institucionais estratégicas na história dos estudos do folclore no Brasil e em especial em Minas Gerais.

Enfim, a noção de sobrevivência foi elaborada por Tylor, enquanto um conceito analítico, sob influência dos antiquários do século anterior, e orientava os estudos do folclore na Europa da época, foi usada no Brasil principalmente a

partir dos estudos de Nina Rodrigues. Talvez já estivesse presente no pensamento de Silvio Romero, haja vista a citação que Rodrigues faz deste em “Os africanos no Brasil (RODRIGUES, 1977:XV):

“...temos a África em nossas cozinhas, como a América em nossas selvas e a Europa em nossos salões... Apressem-se os especialistas, visto que os pobres moçambiques, benguelas, monjolos, congos, cabindas, caçangas... vão morrendo...” (citado por FRY E VOGT, 1996:22)

e esteve presente nos trabalhos de vários folcloristas, os quais também estudavam o que Edison Carneiro chamou de “o problema do negro no Brasil”, como Artur Ramos e Aires da Mata. Foi encarado de modo diferente por outros estudiosos, como aponta Dantas, como Herskovits e depois Roger Bastide e, por conseguinte criticado e desconstruído por antropólogos mais recentes através de uma compreensão analítica diferente da sociedade e da cultura brasileira, mas nunca deixou de ser mencionada e avaliada. Fato é que o debate acerca das continuidades e ou discontinuidades entre África e Brasil ainda continuam em voga entre intelectuais e no senso comum da sociedade brasileira.

Um problema nos apresenta, então. Da mesma forma como Vilhena, Cavalcanti e outros perguntam pelas confluências ou rupturas entre estudos de folclore e ciências sociais, me vem à mente a pergunta sobre os encontros e desencontros entre estudos de folclore e estudos afro-brasileiros, inclusive como constituidores de dois campos autônomos e independentes. Até Edson Carneiro parece-me que eles andaram bem juntos. No trabalho de Beatriz Góis Dantas observo certa ruptura, pois a própria autora publicou dois trabalhos separados, um sobre o candomblé e outro sobre as Taieiras. Ora, porque separar as duas práticas se elas fazem parte de um mesmo universo sócio-cultural? Por que as Taieiras é um folclore e o candomblé uma religião e não o contrário ou os dois ao mesmo tempo? Resta saber.

Meu argumento é de que é necessário um estudo amplo do conceito de “sobrevivência”, percebido em seus vários sentidos e usos, para estabelecer parâmetros de interpretação do sentido usado pelo autor sobre o qual me debruço. Embora Aires da Mata faça referências a Artur Ramos e Nina Rodrigues, diga-se de passagem, nem sempre em concordância com eles, não tenho claro que “sobrevivência” para ele é compreendido dentro de um escopo evolucionista de influências tylorianas. Penso até que ele tinha uma

preocupação, talvez não explicitada conscientemente, com os significados e os usos do dialeto africano a partir do contexto presente e específico da sociedade brasileira, mais especificamente de São João da Chapada. Isto porque o registro dos vissungos não está separado das preocupações a respeito do contexto histórico-social e por outro lado dos seus significados enquanto uso diacrítico de uma língua definidora de identidades, conforme já abordado anteriormente. Estaria talvez mais perto de Fry e Vogt do que de Tylor?

A preocupação com as continuidades no eixo espaço/tempo, África-Brasil/passado-presente, que estariam, de acordo com minhas hipóteses, presentes no uso do conceito de “sobrevivência” por Aires da Mata, se associa a outra preocupação que é a descontinuidade desse eixo, no sentido de que ao conceito de “sobrevivência” se alia outra noção que é a de “deterioração”. A idéia de “deterioração” como parte do entendimento de “sobrevivência” aparece em Tylor, em Herskovits em Artur Ramos e em outros autores que discutem as questões referentes à “pureza”. Há de se destacar que em Aires a idéia de que é urgente registrar os vissungos antes que acabem, ou antes que morram, e a idéia de que se trata de um dialeto já em processo de “deterioração” e “mutação” é central em sua obra. Interessante observar que ele dizia na década de 30 e 40 do século passado que os vissungos estavam morrendo e ainda hoje os atuais pesquisadores de letras e de música dizem a mesma coisa. Assim, a preocupação com o fim, com a morte, com a “deterioração” talvez seja mais do que uma constatação histórica e social, talvez seja algo mais profundo como categorias de pensamento, visão de mundo e ethos de um grupo social a dos pesquisadores de folclore.

Uma reflexão mais recente, de raciocínio sofisticado sobre questões relacionadas às “sobrevivências” que ajuda a atualizar o olhar para estes fenômenos dentro do campo do folclore está nos estudos sobre os folguedos de boi desenvolvidos por Cavalcanti (CAVALCANTI, 2009). Investigando o uso e as concepções, tanto de folcloristas quanto de praticantes e agentes de cultura, a respeito do auto do boi, verifica que existe uma grande preocupação com relação a um auto originário que conta a história do boi a ser encenada no ritual. A busca por este auto de origem ressoou entre pesquisadores e praticantes a partir de determinada época e em certas verificações etnográficas desenvolveu-se a idéia de uma “ausência do auto”, ou uma “deterioração” ou

“mutação” da história considerada autêntica. Tais questões têm povoado o universo dos folguedos em vários lugares, sendo muitas vezes usado para criticar determinada encenação como inautêntica ou mesmo como parâmetro para reformular a prática do próprio folguedo. O auto do boi, sua encenação nos rituais, a história do debate em torno da busca de um auto originário, parâmetros e críticas atuais na prática do ritual, tudo isso forma um conjunto de questões que a autora denominou o “problema do auto”. Entretanto propõe uma mudança de foco sobre o problema:

“deslocar conceitualmente o problema do auto, compreendendo o mesmo não como uma encenação concreta, outrora efetivamente encontrada nos folguedos e sim como certo tipo de narrativa cujos significados e contextos se busca elucidar...”

E ainda,

“...como uma experiência narrativa e apreender as múltiplas dimensões de temporalidade que a configuram e a contextualizam”(p. 96).

O primeiro entendimento do que trata como dimensão de temporalidade seria a idéia de que o auto de origem tem uma história, é datado, ou seja, foi historicamente elaborado na articulação entre pesquisadores do folclore que participavam do movimento folclórico em meados do século passado e praticantes do folguedo. Isto remete a um dos pontos fundamentais dessas reflexões que também está em outros textos (CAVALCANTI, 2008 e VILHENA, 1997) é a percepção de que, aproveitando-se a noção de circularidade e hibridismo a partir de Bakithin, pesquisadores, agentes de cultura e turismo, praticantes, dentre outros, fazem todos parte de um mesmo universo cultural, participam de uma mesma rede social e de trocas simbólicas, integrando um “mesmo e amplo processo social”, ou seja, o “auto do boi” tem uma “natureza híbrida”.

Ao perceber, então, a temporalidade histórica da elaboração da narrativa e sua natureza híbrida, a autora avança afirmando que a circularidade simbólica que percorre os vários sistemas culturais envolvidos contribui para que a formulação do auto do boi, destacando-se de um contexto marcado pela transmissão oral de memória e conhecimento, ganhe uma dimensão literária, escrita, através das pesquisas dos folcloristas e, por sua vez, retorne aos praticantes. Essa circularidade entre oralidade e escrita faz com que, ao retornar aos rituais dos folguedos ganha outra temporalidade. A narrativa do

auto do boi concebida como originária, autêntica, passa a ser vista com uma natureza mítica, não histórica. Enfim, à temporalidade mítica da origem se acopla uma temporalidade histórica do registro e que por sua vez retorna à uma temporalidade mítica na atualidade.

Um segundo entendimento sobre as questões de temporalidade estaria relacionado à noção de tempo, enquanto categoria cultural. O trabalho desenvolvido pelos pesquisadores que participaram do movimento folclórico brasileiro foi muito influenciado pelos pressupostos e conceitos do modernismo, principalmente através de Mário de Andrade. Para o modernismo, segundo a autora, o tempo é linear, ou seja, caminha para o futuro. O folclore entra nessa visão de mundo como algo do passado ao qual o presente deva se ligar, garantindo, assim uma linha de continuidade:

“Na concepção modernista, o presente configura uma simultaneidade heterogênea e tensa, na qual o moderno almeja o futuro, ao mesmo tempo que o folclore – sobrevivência ou deterioração, frescor ou ruína – garante a continuidade com o passado.” (p.112).

Inspirada em Nicole Belmont a autora afirma que a percepção do folclore como “sobrevivência” de um passado é efeito de uma “ilusão do arcaísmo”, *“...indicando de maneira difusa, níveis primitivos de nossa forma de ser”*. A mudança de perspectiva que propõe leva à concepção de que o boi, ao invés de ser uma “sobrevivência” de um primitivo na sociedade atual é

“o operador simbólico crítico da passagem entre uma origem dos folguedos simbolizada no próprio ato da narração e o ‘aqui e agora’ do ambiente festivo...”. (p.113).

A primeira assertiva a que chego com base neste trabalho é a de que perguntar pela noção de “sobrevivência” de um determinado escritor ou grupo de pesquisadores, contextualizando-a dentro de um processo social definido, no qual se relacionam aspectos simbólicos, ideológicos, filosóficos e institucionais, é um caminho para se perceber concepções de tempo e espaço que ajudam a compreender como este escritor ou grupo pensa e se posiciona na sociedade.

No caso de Aires da Mata, participante do movimento folclórico brasileiro, dentro de um contexto mineiro de surgimento das pesquisas etnográficas e de início da constituição das instituições acadêmicas, levanto a hipótese de que o trabalho dedicado ao registro dos vissungos teve como motivação uma vontade em garantir a existência de um mundo tal qual era

concebido pela ideologia modernista. Um mundo em que o passado se liga ao presente e nele permanece através da valorização do folclore, da cultura popular, das tradições, enquanto “sobrevivências” de um primitivo, de um originário, preparando-se para seguir em direção ao futuro. Assim, os visungos estariam para Aires da Mata como ícones de um passado brasileiro primitivo, o da escravidão, ao mesmo tempo “sobrevivências” também de um passado africano primitivo e distante no espaço (e a mesma reflexão deve ser desenvolvida sobre espacialidade contínua e descontínua), como se o arcaico vivesse em nosso tempo integrando o passado com o presente num traço de continuidade temporal. Essa continuidade, no entanto estaria ameaçada pela mudança e pela deterioração, decorrente das atuais condições sociais e econômicas próprias da sociedade moderna (como o declínio da exploração diamantífera e o fim da escravidão) e sua “missão”, enquanto folclorista, diamantinense amante de sua terra e de seu povo, seria “salvar” esse primitivo, esse arcaico, preservando a continuidade do tempo ameaçada. A ilusão do arcaísmo traria como conseqüência, não somente em Aires, mas também no “afã” do registro próprio do movimento folclórico, a ilusão do salvamento do arcaico.

O caso dos visungos se apresenta com particularidades complexas, ao se comparar com o caso dos folguedos do boi, pois ao contrário deste, não é nos dias de hoje e nem era na época de Aires um ritual cheio de vitalidade, envolvendo grande contingente de pessoas e recursos sociais em sua realização. Ao contrário, o problema dos visungos e isso aparece tanto em Aires da Mata quanto nos pesquisadores atuais e mesmo nos poucos conhecedores dos cantos ainda vivos e não mais praticantes, como o problema da morte dos visungos (parafraseando Cavalcanti).

Na apresentação de O negro no garimpo em Minas Gerais o autor reforça a necessidade de registrar os visungos, chegando a falar na importância do “salvamento” dos visungos. Conta também de suas preocupações quando da morte de seu principal informante João Tameirão e de sua satisfação quando descobriu a existência de outras pessoas vivas capazes de relatar a memória dos cantos, os quais aparentemente já não eram mais praticados largamente no início do século. Desde seu tempo os visungos já eram concebidos como em processo de deterioração e desuso,

desconectado com as estruturas sociais. Quase 60 anos depois, Lúcia Valéria do Nascimento retorna a São João da Chapada e Quartel do Indaiá e também em Milho Verde (distrito de Serro não pesquisado por Aires da Mata, mas onde encontrou presença dos cantos). A autora afirma sua expectativa de reencontrar a “língua africana” registrada por Aires, mas o que encontra são resíduos de um dialeto, já muito modificado desde a época do nosso autor, conseguindo ainda o registro de 15 cantos, dos quais a maioria ligados às práticas funerárias e não às práticas do trabalho na mineração. A autora, fundamentada em Nancy Dorian, afirma que o fenômeno diante do qual se encontrava era o da “morte da língua”, a qual teria se dado devido às transformações da sociedade contemporânea.

O trabalho de Lúcia Valéria desencadeou vários outros, tanto de pesquisadores da etnomusicologia e da lingüística, quanto de artistas da música, do teatro e do cinema e de institutos colecionistas como Museu da Pessoa e Associação Cachuêra. A UFMG desenvolveu uma série de atividades promovendo o encontro entre artistas, pesquisadores e dois praticantes dos vissungos ainda vivos, que resultou em oficinas no Festival de Inverno em Diamantina, peça de teatro, espetáculos, revista, filme e outros produtos.

Em 2008 morreu o principal cantador, seo Crispim e o último canto dos vissungos, devidamente registrado, foi puxado pelo companheiro seo Ivo no dia do enterro. Procurei seo Ivo para conversar sobre os vissungos em 2009 como parte deste projeto de pesquisa. Deparei-me então com um homem triste, melancólico e saudoso, que se recusou a falar (nem ao menos cogitei a possibilidade de pedir para que cantasse) sobre os vissungos. Limitou-se a breves comentários a respeito do fim de uma cultura. Ele dizia mais ou menos o seguinte: a gente pensa que isso nunca vai acontecer, mas tudo tem um fim, com a morte de Crispim (dizem que o vissungo precisa de um puxador e um respondedor, senão não tem jeito de ser cantado) o vissungo morreu, acabou. Procurei saber se ninguém tinha aprendido o canto e ele e outros moradores de Milho Verde afirmaram que apesar de várias tentativas de oficinas com jovens e crianças o esforço foi em vão. Apenas uma moça, neta de Crispim se interessou pelo assunto e a ela estavam fazendo o “repasse”, entretanto, poucos meses após a morte do avô ela foi assassinada.

A atualização dos vissungos se apresenta como um universo algo parecido e algo diferente do de Aires da Mata, em lugar de sobrevivências, está prenhe de representações e experimentações da morte. Mas Crispim, Ivo, João Tameirão estão registrados, seja em pentagramas, seja em gravações, documentários, fotos, etc. Os usos e significados desses registros ganham hoje um sentido especial, marcado pela concepção de fim de um ritual e de uma língua trazidos de um tempo e de um lugar distantes.

Uma vez que minha pesquisa se situa defronte de um universo tão vasto, seja o de Aires da Mata, seja o dos usos dos vissungos ao longo de sua história, seja o de seu momento presente diante dos acontecimentos dramáticos dos últimos anos, faz-se necessário definir um recorte mais delimitado. Compreendo que meu recorte se restringe ao pensamento de Aires da Mata e as construções sociais de ethos e visão de mundo do qual ele fazia parte enquanto participante do Movimento Folclórico. No entanto, faz-se necessário a perspectiva de que o trabalho de Aires e os vissungos fizeram história no pensamento social brasileiro sobre cultura popular. O interesse aqui pela história e atualidade dos vissungos se limita apenas à tomada de consciência de suas dimensões e não na realização de investigações minuciosas a respeito dos processos sociais e simbólicos em que estão inseridos. Acredito que, mesmo optando por um recorte restrito ao pensamento de Aires da Mata, as investigações acerca das atualizações dos vissungos podem ajudar a pensar e a compreender melhor o trabalho de tal autor e sua rede de relações sociais.

Uma das questões que emergem em torno da atualização dos vissungos é, inspirando-me no trabalho sobre o auto do boi da professora Maria Laura Cavalcanti e as relações entre texto e oralidade, a de como se faz a circularidade entre o texto “O negro no garimpo em Minas Gerais” e os cantadores de vissungos ainda vivos e suas comunidades. Sabemos que, desde 2002, a partir da pesquisa de Lúcia Valéria, o registro de Aires da Mata tem retornado às mãos dos praticantes de várias maneiras: parte do trabalho de pesquisa desta autora tratava de induzir a memória através do registro feito por Aires, criaram espetáculos com os cantadores, fizeram oficinas no Festival de Inverno, seo Ivo conhece o texto de Aires e agora está escrevendo um livro, para “contar com suas próprias palavras”.

Se de fato constatamos que no momento atual os vissungos vivem um processo de declínio enquanto prática ritual o problema da relação entre texto e oralidade aparece um pouco diferente do caso do auto do boi. O caso dos vissungos e das questões em torno da morte dos vissungos, não somente nos dias atuais, mas na época do trabalho de Aires, aparece menos como um ritual praticado e mais como lembrança, recordação de um grupo sobre uma prática coletiva, ou seja, memória social (ver BOSI, 2009; BARROS, 2007; HALBWACHS, 1990 e BATESON, 2008). Assim, se os vissungos aparecem não como prática, mas como lembrança, a circularidade entre texto e oralidade, ou seja, o retorno da pesquisa (seja como texto, seja como partitura) de Aires às comunidades populares instaura questões e influências na forma como a memória dessas comunidades vai funcionar, ou seja, questões em torno da relação entre uma memória marcada especialmente pela oralidade, pela transmissão oral, e uma memória elaborada a partir da documentação, uma memória documental.

No entanto, se esse problema da atualização nos remete a investigar as relações entre memória oral e documental, nos interessa pensar o caso do trabalho de Aires da Mata. Daí a pergunta: como no livro “O negro no garimpo...” o autor coloca em relação essas duas formas de constituição da memória, a oral e a documental. Minha hipótese é a de que a forma narrativa do texto, cuja centralidade são os cantos, a preocupação em registrar uma língua da forma como é falada e a disposição cuidadosa dos cantos como uma narrativa do cotidiano, é uma estratégia de incorporar uma dimensão de oralidade dentro de um trabalho escrito e documental. Segundo Neide Aparecida de Freitas Sampaio (2008), essa adoção de uma forma mais próxima da oralidade da língua que se registra (assim também em textos literários como os de Mia Couto e Guimarães Rosa, por exemplo), e eu acrescento a questão da narrativa do cotidiano, está

“inserindo na escrita a voz e o corpo daquele que escreve, daquele que lê e daqueles que são personagens ou que vivem a realidade transcrita”(p100).

Assim, se podemos dizer que a documentação feita por Aires da Mata busca uma eficácia, a de fazer permanecer no tempo uma língua, um canto, até então existente em um suporte fluido, mutante, frágil e em processo de degradação, que é o contexto da memória oral, e fazê-lo pelo deslocamento para uma

memória escrita, documental, ela é tanto mais eficaz quanto mais próximo estiver o registro de sua forma original que é a oralidade. Enfim, tais reflexões me levam a voltar à obra de Aires da Mata Machado Filho a fim de procurar os elementos de oralidade possivelmente presentes em sua narrativa, orientado pela idéia de que textualidade e oralidade não são realidades estanques e radicalmente opostas, mas recheadas de possíveis circularidades.

Referências Bibliográficas

BARROS, Myrian Lins de; “*Memória, gênero e geração na sociedade brasileira contemporânea*”. In: “Estudos de Política e Teoria social”, no. 16 e 17, Rio de Janeiro, UFRJ, 2007.

BATESON, Gregory; “*Naven: um exame dos problemas sugeridos por um retrato compósito da cultura de uma tribo da Nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas*”. Tradução Magda Lopes. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BELMONT, Nicole; “*Arnold Van Gennep. The creator of French ethnography*”. Chicago, University of Chicago Press, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política*. Em: Obras Escolhidas Vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. “*Memória e sociedade. Lembranças dos velhos*”. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

BRAGA, Ana Socorro Ramos. “*Folclore e política cultural. A trajetória de Domingos Vieira Filho e a institucionalização da cultura*”. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Políticas Públicas. UFMA, São Luís, 2000.

BURKE, Peter; “*Cultura popular na idade moderna*”, Europa: 1500 – 1800. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

CARNEIRO, Edison - “*A evolução dos estudos de folclore no Brasil; retificação e adendo*”. RBF 2, Rio de Janeiro: CDBF/MEC, 1962.

_____ - “*Folguedos tradicionais*”. Rio de Janeiro, Funarte/IHF, 1982.

_____ - “*Religiões negras: notas de etnografia religiosa; Negros bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore*”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1981.

CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música afro-brasileira. Parte 1: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*. Em: "Série Antropologia", Brasília, 2000. Disponível em <http://www.unb.br/ics/dan/Serie275empdf.pdf> , 2009.

CASTRO, Yeda Pessoa de. "A propósito do que dizem os Vissungos". Em: Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*. Em: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 19, no. 54, São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n54/a04v1954.pdf> , 2009.

_____ e outros. *Os estudos do folclore no Brasil*. Em: "Folclore e cultura popular, as várias faces de um debate. Rio de Janeiro, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Funarte, 1992.

_____. *Origens Para Que As Quero*. Em: "Religião e Sociedade", Ed. Vozes, Petrópolis, v. 13, n. 2, p. 84-101, 1986.

_____. *Por uma antropologia dos estudos de folclore: o caso do Maranhão*. Em: FERRETTI, Sérgio e RAMALHO, José Ricardo. (Org.). "Amazônia: desenvolvimento, meio ambiente e diversidade sociocultural". São Luís do Maranhão: EDUFMA, 2009.

_____. *Tempo e narrativa dos folguedos do boi*. Em: "As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas". Rio de Janeiro, Contra-capa, 2009.

_____. "Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi". Em Mana, v. 12, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a03v12n1.pdf>, 2009.

_____ e VILHENA, L. R. *Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore*. Em: "Estudos Históricos", Rio de Janeiro, v. 3, p. 75-92, 1990.

CLIFFORD, James – "A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX". Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2003.

_____ - e MARCUS, George. "Writing culture. The poetics and politics of ethnography." Los Angeles, University of California Press, 1986.

DANTAS, Beatriz Góis. “*Vôo nagô e papai branco. Usos e abusos da África no Brasil*”. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

DIAS, Paulo. “*A outra festa negra*”. Em: *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*, vol. 1 / István Jancso, Iris Kantor (orgs.) – São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001.

FRY, Peter e VOGT, Carlos – “*Cafundó: a África no Brasil, linguagem e sociedade*”. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

FRY, Peter. “*Feijoada e soul food 25 anos depois*”. Em: *Fazendo antropologia do Brasil*. Neide Esterici, Peter Fry e Mirian Goldemberg (orgs.) – Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

GEERTZ, Clifford – “*A interpretação das culturas*”. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

GOMES, Núbia P. de M. e PEREIRA, Edimilson de Almeida – “*Negras raízes mineiras: Os Arturos*”. Juiz de fora, Ministério da Cultura/EDUFJF, 1988.

GONÇALVES, José Reginaldo. *A etnografia como auto-retrato: espaço, tempo e subjetividade em Luís da Câmara Cascudo*. Em: IX Congresso Internacional da BRASA, New Orleans, 2008. Disponível em: sitemason.vanderbilt.edu/files/dOozvO/Goncalves%20Jose%20Reginaldo%20Santos.doc , 2009.

_____. *A fome e o paladar: a antropologia nativa de Luis da Câmara Cascudo*. Em 99ª. Reunião da American Anthropological Association, São Francisco, 2000. Disponível em: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/365.pdf , 2009.

HALBWACHS, Maurice. “*A memória coletiva*”. São Paulo, Editora Vértice, 1990.

HERSKOVITS, Melville J. *The Negro in Bahia, Brazil: a problem in method*. Em: “*American Sociological Review*”, vol 8, no. 4, 1943. Disponível em <http://www.jstore.org> , 2008.

HODGEN, Margareth T. *The doctrine of survivals: the history of na Idea*. Em: “*American Anthropologist*”, Berkeley, Universidade da Califórnia, 1931. Disponível em: <http://www.aaanet.org/sections/gad/history/042hodgen.pdf> , 2009.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro, editora da UFRJ, 2002.

- LOPES, Nei. *"Bantos, malês e identidade negra"*. Belo Horizonte, Autência, 2006.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *"Dias e noites em Diamantina. Folclore e turismo"*. Belo Horizonte, edição do autor, 1972.
- _____. *"O negro e o garimpo em Minas Gerais"*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1948.
- MAGGIE, Yvonne. *"Guerra de Orixá. Um estudo de ritual e conflito"*. 3ª. edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- MATORY, J. L. *Yorubá: as rotas e as raízes na nação transatlântica, 1839 – 1950*. In: *Horizontes Antropológicos*, v ano 4, no. 9, 1998.
- MENDONÇA, Cecília. *"A coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio."* Dissertação de mestrado. Memória Social. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.
- MEAD, Magareth. *Sobrevivência*. Em: "Dicionário de Ciências Sociais". Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Instituto de Documentação, 1987.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. *L'histoire ancienne ET l'antiquaire*. Em: "Problèmes d'historiographie ancienne ET moderne". Paris, Gallimard, 1983.
- NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *"A África no Serro-Frio. Vissungos: uma prática social em extinção"*. Dissertação de mestrado. Estudos Linguísticos. UFMG, Belo Horizonte, 2003.
- ORTIZ, Renato. *"Românticos e folcloristas: cultura popular"*. São Paulo, Olho d'água, 1992.
- PALMIÉ, Stephan. *O trabalho cultural da globalização loruba*. Em: *Religião e sociedade*. Rio de Janeiro, 2007.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *A poesia no meio da rua, no meio do mar: notas sobre ritualidade e estética na cultura afro-brasileira*. Em: Annina Clerici; Marília Mendes. (Org.). *De márgenes y silencios: homenaje a Martin Lienhard*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- _____. *"Os tambores estão frios. Herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe"*. Juiz de fora : Funalfa Edições; Belo Horizonte : Mazza Edições, 2005.
- PIERSON, Donald. *The negro family in Bahia, Brazil*. Em: "American Sociological Review", vol 7, no. 4, 1942. Disponível em [HTTP://www.jstore.org](http://www.jstore.org) em 2008.

QUEIROZ, Sônia. *“Vozes da África em terras diamantinas”*. Em: Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 2008.

SAMPAIO, Neide Aparecida de Freitas. *“Por uma poética da voz africana: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros”*. – Dissertação de mestrado. Estudos Literários/Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

SANDRONI, Carlos. *“Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933”*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Ed. Da UFRJ, 2001.

STOCKING JR, George W. *“Observers observed. Essays on ethnographic fieldwork. History of anthropology”*. Madison, Editora da University of Wisconsin Press, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. *“Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos, origens.”* São Paulo, Art Editora, 1988.

VILHENA, Luis Rodolfo. *A cultura brasileira cordial dos folcloristas*. Em: “O mal, as cultura e as religiões populares”. BIRMAN, Patrícia e outros (orgs.). Rio de Janeiro, EDUERJ, 1997.

_____. *O popular visto das margens: cultura popular e folclore em van Gennep e Bakhtin*. Em: “Ensaio de antropologia”. Rio de Janeiro. EDUERJ, 1997.

_____. *Leituras e práticas leitoras*. Em “Ensaio em antropologia”. Rio de Janeiro, EDUERJ, 1997.

_____. *“Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947 – 1964)”*. Rio de Janeiro, Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

POVO E CULTURAS, OU DIFERENTES IDÉIAS DE FOLCLORE EXIBIDAS NAS EXPOSIÇÕES DO MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO

Rita Gama Silva. Mestre. (PPGSA/IFCS/UFRJ)

Para dialogar com a proposta da mesa, “Usos e sentidos da Cultura Popular”, apresentaremos a comparação entre duas exposições de longa duração produzidas e exibidas pelo Museu de Folclore Edison Carneiro³⁵ (CNFCP / IPHAN) e inauguradas em 1980 e 1984. Embora próximas temporalmente, a significação dada às expressões “Folclore” e “cultura popular” em cada uma delas, conforme pretendemos mostrar, é amplamente distinta. Apresentando esse estudo de caso pretendemos lançar luz a duas experiências de uso particular e diferenciado de um mesmo conceito (folclore). Além disso, desejamos também levantar alguns questionamentos – sem no entanto respondê-los - sobre a construção e uso das categorias folclore e cultura popular.

Antes de iniciar nosso caso propriamente, é imperioso o levantamento breve da categoria “folclore” e sem cuja invenção, pelos coletores e estudiosos europeus do século XIX, não estaríamos nesse seminário para a discussão de tão instigantes temas. A categoria folclore (*Folk-lore*, saber do povo) foi definida em 1846 pelo inglês William John Thoms, em substituição ao termo “antiguidades populares”, anteriormente utilizado para definir a coleta e registro de saberes e práticas ligadas à tradição popular.

O interesse de intelectuais pela *cultura do povo* aconteceu em diversos países da Europa a partir do final do século XVIII e início do XIX, e esteve aliado à preocupação com o desaparecimento dessas manifestações e com razões estéticas, intelectuais e políticas.. Regina Abreu acredita que a “idéia-mestra que levou em vários países à descoberta do povo [foi que] a alma de uma nação poderia ser encontrada nas manifestações primitivas e folclóricas” (1996:59).

³⁵ Ligado ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e, atualmente, ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Embora os estudos de folclore tenham tido grande êxito até o século XX, inclusive contribuindo na constituição do campo de estudos das ciências sociais³⁶, teriam declinado com a virada paradigmática sofrida pelas ciências da cultura nas últimas décadas justamente pela dificuldade em se limitar a categoria “popular” que os fundamentava. Rita Laura Segato (1992), acredita que os estudos de folclore sofriam de uma “crise taxonômica”, e que a partir da existência de um certo tipo de objeto empírico de estudo” (2000 [1992]: 13) e tendo em vista que a partir do termo inicial “*folk*” – “povo” – “segue-se uma multiplicação de questões sem respostas” (2000 [1992]: 15).

Entre as dificuldades em se definir o campo da cultura popular poderíamos citar a falsa homogeneidade que o termo parece conferir às diversas práticas que abarca – onde se sugere o uso da expressão no plural, e também uma crítica sobre o modelo de duas camadas – cultura de elite e popular – e para cuja solução sugiro que talvez devêssemos nos voltar mais à interação do que as fronteiras entre elas (Burke: 17)

É importante - embora não possamos percorrer aqui de maneira mais detalhada os caminhos que levam a essa conclusão - que entendamos a cultura popular como um signo, como um objeto criado, usado e resignificado de diferentes maneiras inclusive por nós e nosso campo conceitual – e que devem merecer uma análise mais detalhada posteriormente. Sobre a criação desse objeto (de estudos, de interesse) da cultura popular, vale lembrar que não apenas foi inventado no século XVIII, como, antes disso, “a gente culta ainda não associava baladas, livros populares e festas à gente comum, precisamente porque também participava, ela mesma, dessas formas de cultura”(Burke, 2010:55).

Segundo sugere Peter Burke, em 1500 a cultura popular era uma cultura de todos. Já em 1800, na maior parte da Europa, “o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais” e suas famílias “havam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais estavam agora mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo” (burke, 2010:356). Ainda segundo o autor, a partir da adoção dos nobres por atitudes mais polidas e pela adequação aos manuais de boas maneiras dá-se, então,

³⁶ Para mais informações ver Villas Boas 1987, Vilhena, 1992, Segato, 1992.

uma modificação nos usos da palavra “povo”, que antes designava “todo mundo” ou “gente respeitável”, e agora passavam a indicar “a gente simples”. Nesse movimento de separação e distinção social a mudança nas atitudes dos homens cultos, nos três séculos abordados pelo autor, passa de um certo desprezo, porém com compartilhamento cultural, para a separação entre as culturas e a redescoberta das práticas populares como algo exótico, interessante e, até mesmo, admirável (2010:374-5).

Passemos, então, não sem certa vertigem, dos usos e sentidos da Cultura Popular para os usos e sentidos dos objetos que a representam, tendo os objetos também como signos que dependem da experiência humana para fazer sentido. Um objeto está no museu porque nele se reconhece a capacidade de representação. Ao entrar numa esfera de significação distinta da original o objeto é revestido de sentidos novos ou adicionais, assumindo novos significados. Os objetos, no museu, representam uma grandeza, como por exemplo a nação, o folclore, a arte. O desequilíbrio entre representação (parcial) e aquilo que é representado (totalidade) é um caráter da coleção, que, portanto está sempre incompleta em sua natureza. Outro caráter da coleção museal é que ela é usada – talvez como ponto de partida - na construção de discursos e sentidos institucionais, sempre construídos pela interação humana.

A primeira parte desse artigo dedica-se a contextualizar de maneira breve o Museu de Folclore Edison Carneiro, alguns antecedentes, fundação e trajetória. A segunda e terceira partes destinam-se, respectivamente, às considerações sobre as exposições permanentes inauguradas em 1980 e 1984, separadas por motivos didáticos e narrativos, pois, como pretendo demonstrar, os processos patrimoniais que geraram esses movimentos encontram-se imbricados, configurando mais práticas dialógicas que excludentes.

1. Brevíssimo histórico do Museu de Folclore Edison Carneiro: antecedentes, fundação, coleção.

No Brasil, a conexão entre a ação folclorista e o nacional foi explorada por muitos autores. Luís Rodolfo Vilhena afirma que a maioria dos folcloristas buscava nas tradições do povo as “raízes autênticas e genuínas que

permitiriam definir sua cultura nacional” (1997:25). Havia um saudosismo no interesse pelas “coisas *do povo*”, entendidas como genuinamente nacionais, ligadas ao “mito de origem” das nações.

As tradições populares correspondiam a uma determinada imagem mental, a uma representação do que fosse o “povo”, boa para pensar a nação. Assim o Folclore, como objeto e campo de estudos, constitui-se num gênero de discurso sobre o “povo”³⁷. Segundo Rodolfo Vilhena, o Movimento³⁸ Folclórico teria começado no Brasil graças ao trabalho solitário de alguns intelectuais como Amadeu Amaral, Silvio Romero, e Mário de Andrade, precursores do interesse das elites pelo popular no Brasil desde o final do século XIX. Para Edison Carneiro, os estudos de folclore seriam “um conjunto de obras intelectuais e de iniciativas institucionais compreendidas entre 1870 e 1960”³⁹. A institucionalização dos estudos de folclore consolidava-se entre os folcloristas como necessária para imprimir maior objetividade à investigação folclórica no país e para articular nacionalmente iniciativas e experiências que se davam localmente. Com esse intuito, muita disposição e poucos meios para o trabalho de seus integrantes, foi criada no Rio de Janeiro, em 1947, a Comissão Nacional de Folclore Brasileiro (CNFL), uma das comissões temáticas do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), no interior do Ministério das Relações Exteriores, para ser a representante brasileira da UNESCO. Segundo Maria Laura Cavalcanti,

o país de então orgulhou-se de ser o primeiro a atender à recomendação da UNESCO, criando uma comissão para tratar do assunto – a Comissão Nacional de Folclore (...). No contexto do pós-guerra, (...) o folclore era visto como fator de compreensão e incentivo à apreciação das diferenças entre os povos (CAVALCANTI, 2001:71).

Essa relação entre a CNFL e a UNESCO reafirma a vocação do folclore, naquele momento, para representar a singularidade da nação brasileira frente a outros países. Apesar disso, e embora com o aparente aporte institucional da Comissão, os folcloristas não contavam, até a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) onze anos mais tarde, em 1958, com nenhum

³⁷ Segundo a forma como José Reginaldo Gonçalves usa a categoria discurso ao se referir a patrimônios culturais (2007 [2002]).

³⁸ Para mais informações sobre o Movimento Folclórico, ver Vilhena, 1997.

tipo de apoio ou financiamento governamental, identificando-se seu trabalho com o dos pioneiros do Movimento no sentido da doação e do investimento pessoal.

O Museu de Folclore Edison Carneiro teve sua origem na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, uma das maiores conquistas da Comissão Nacional de Folclore, instituída pelo decreto-lei 43.178 de 05/02/1958, e ligada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Museus regionais de folclore estavam ligados à ação de alguns dos entusiastas *missionários da nacionalidade* e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, mas um museu do folclore nacional ainda era desejo de muitos folcloristas, cuja necessidade já havia sido lançada na *Carta Brasileira do Folclore*, em 1951, e no Estatuto da Campanha, redigido em 1958⁴⁰. O Museu do Folclore Nacional comporia, juntamente com o Museu Histórico Nacional, uma representação completa da nação, constituída pelas elites e pelo povo, representadas dualmente nesses museus. E é justamente através de uma parceria com o MHN que o Museu de Folclore da CDFB, em 1968, teria seu primeiro espaço para exposições.

Fundou-se então, em 22 de agosto de 1968, o “Museu de Folclore da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro com o objetivo de mostrar ao público o que o povo pensa, o que sente e como age – (...) mostrar a alma do povo”⁴¹. Após uma série de exposições temporárias e itinerantes, inaugura-se então, em 1980, a primeira exposição de longa duração do MFEC.

Segundo depoimento da museóloga Claudia Marcia Ferreira, a questão técnica era apuradíssima, mas o entendimento da peça na relação com o contexto original é uma discussão que supomos ter se tornado relevante em museus do gênero apenas posteriormente devido talvez à própria concepção ainda pertinente sobre a produção popular de folclore, coletiva e anônima, materializando a unidade da “alma do povo brasileiro”.

Apesar de museus serem citados constantemente como um recurso para a divulgação do folclore (no Estatuto da Campanha, na Carta do Folclore

³⁹ *Apud* Rita Neves de Toledo, 2005, p.3.

⁴⁰ A constituição de um museu do folclore nacional fora clamada também por Gustavo Barroso, que acreditava faltar ao Brasil um Museu Ergológico, “onde a alma brasileira adquirisse concretude” (ABREU 1996:57).

⁴¹ Jornal “O Globo”, 26/08/68, cad. 1, pág.12.

Brasileiro e em outros documentos norteadores da ação folclórica) e da importância de um museu de folclore nacional ser propalada pelos mais diversos personagens até a sua criação, a falta de informações sobre as peças do acervo do MFEC até 1976 pode dever-se também ao lugar do museu no interior da Campanha, recebendo menos investimentos do que a área de música ou pesquisa, por exemplo, e também pela desarticulação existente entre o museu e a pesquisa na CDFB. Como afirma Claudia Márcia⁴²,

O que você não tinha era uma fala conectada entre os pesquisadores folcloristas e os técnicos do museu. Porque também não [se] tinha (...) a compreensão da dimensão que isso poderia alcançar. (...) Isso já existia de algum modo, mas não havia essa conexão entre os acervos, entre a produção da pesquisa e o acervo museológico.

Embora o museu fosse visto como ferramenta ideal para a divulgação do folclore nacional, a categoria “museu” não envolvia então o universo de possibilidades de ação que a instituição desenvolve atualmente. Naquele momento, as exposições eram o grande instrumento de comunicação e relacionamento entre o museu e o seu público. Outro fator a ser considerado era a importância político-institucional da exposição de 1980, que chegava com o objetivo de fortalecer o MFEC que ficara cinco anos sem uma exposição de longa duração.

2 . O Folclore Brasileiro em exposição: a experiência de 1980.

A exposição inaugurada em 1980 foi exibida no então novo espaço destinado ao MFEC, a antiga garagem do Palácio do Catete, porém seu catálogo foi lançado apenas no ano seguinte como parte da coleção *Museus Brasileiros*⁴³, editada pela Funarte⁴⁴. A exposição foi montada com os seguintes módulos temáticos: *lúdica infantil, medicina popular, danças e folguedos, instrumentos musicais, literatura de cordel, religiosidade popular e*

⁴² Em entrevista.

⁴³ O número dedicado ao MFEC foi o quinto da série editada pela Fundação Nacional de Arte dedicada aos museus brasileiros. Antes foram editados volumes sobre o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu de Imagens do Inconsciente, o Museu de Arte de São Paulo, e o Museu Paraense Emílio Goeldi.

⁴⁴ Vale à pena lembrar que o catálogo registra a memória institucional da exposição, e que o fato de ser essa a primeira exposição do Museu a trazer um catálogo ilustra a diferença entre essa exposição e as primeiras exposições temporárias realizadas no Museu da República e a exposição posterior de 1975, no térreo do prédio da Rua do Catete.

artesanato. Esses módulos representavam os capítulos da publicação ‘Folclore Brasileiro’, que contou com 14 volumes entre 1977 e 1982, com cada um dedicado ao folclore de um estado da federação. Também segundo Claudia Marcia Ferreira,

Essa exposição, portanto, tinha um link com os estudos do folclore. Que isso aqui [publicação Folclore Brasileiro] era uma das publicações de folclore por estado, mas era orientador de todo o trabalho da casa, da Campanha, do Instituto Nacional de Folclore depois. Então isso aqui não é inventado do nada. Essa leitura do acervo a partir dessas temáticas, ela está posta.

A planta baixa da exposição reproduzida no catálogo indica que o tema exposto com maior destaque era o artesanato, que ocupava uma área significativamente maior do que os outros módulos temáticos, no centro da exposição permanente.

Quanto à procedência, aproximadamente 50% das peças reproduzidas nas fotos do catálogo era proveniente da região nordeste, 25% da região sudeste, e o resto estava dividido entre as regiões sul, centro-oeste e norte. Assim como na publicação *Folclore Brasileiro*, a região sudeste também aparece em segundo lugar quanto ao número proporcional de estados pesquisados e publicados, precedida pelo nordeste, o que ilustra a relação entre a exposição e a publicação, produtos institucionais divididos nos mesmos aspectos e enfatizando igualmente a mesma região geográfica. A seleção de objetos para constar no catálogo aponta uma “nordestinização” na imagem do folclore veiculada na exposição de 1980, embora a intenção do INF no momento fosse “efetivar a presença das manifestações populares no contexto representativo da cultura nacional” (NASCIMENTO, 1981: 9).

A “nordestinização” na visão do folclore e da cultura popular perpassava então toda a produção da Campanha. Alguns exemplos pontuais trazidos por Claudia Marcia Ferreira são a série *Folclore Brasileiro*, que originou os módulos dessa exposição, e os *Cadernos de Folclore*⁴⁵.

⁴⁵ Os *Cadernos de Folclore* eram uma série de publicações temáticas editadas pela CDFB de 1961 a 1974 (primeira série) e de 1975 até 1986. Segundo Bráulio do Nascimento, os *Cadernos* eram resumos de trabalhos já publicados e submetidos aos autores para aprovação e publicação, destinados às escolas.

Há dez textos no catálogo dessa exposição: uma introdução, um histórico do MFEC e um texto para cada módulo temático (Lúdica Infantil, Medicina Popular, Danças e Folguedos, Teatro de Bonecos, Instrumentos Musicais, Literatura de Cordel, Religiosidade Popular e Artesanato). Neles, podemos observar a presença de pelo menos três vozes distintas: na associação do folclore (1) com a nação brasileira, (2) com a humanidade de modo geral e (3) com as regiões geográficas, que liga-se ao primeiro discurso de apreensão do “nacional”, mas por “partes”. Além disso, o folclore aparece também como oriundo da reunião de diferentes etnias, às vezes três (europeu, africano e índio), às vezes mais, enfatizando o caráter mestiço de nosso “povo”. De maneira explícita, há também a dimensão relacional fundamental do folclore, de forma que a visão do folclore em aspectos, explícita na planta baixa da exposição e herdeira da publicação *Folclore Brasileiro*, parece estar apenas nos módulos, pois alguns dos textos examinados apontavam para uma contextualização. Havia simultaneamente diferentes usos do folclore na museografia e nos textos dessa exposição. Se o “folclore” era compartimentado na organização espacial dos módulos, nos textos já se apontava maior importância a seu contexto.

Anonimato e autoria eram questões problemáticas nos estudos de Folclore, porque havia uma corrente que defendia a idéia de uma ‘produção coletiva’ do fato folclórico, através da aceitação do grupo. Embora o anonimato não esteja entre as características do fato folclórico presentes na *Carta do Folclore Brasileiro*, estava na proposta de Manuel Diégues Júnior para o documento naquele ano de 1951 em que a Campanha e o Museu ainda eram um projeto. Em outras fontes, como no próprio *Cadernos de Folclore* nº 3, Renato Almeida identificava essa característica com o universo folclórico (1976: 8 e 9). Havia autoria em menos de um terço dos objetos apresentados no catálogo dessa exposição, e é interessante observar como o anonimato procede ainda na década de 1980, como característica na apresentação da maior parte das peças expostas pelo *Instituto Nacional de Folclore*, responsável pela representação e divulgação do folclore em caráter nacional.

Nessa exposição, o módulo *artesanato* parece agregar duas práticas patrimoniais: uma despreocupada com a autoria e o contexto de produção dos objetos, e a outra a partir de peças com maior identificação, e cujas

informações seriam fundamentais para compor o argumento conceitual sobre o homem e a cultura, buscado posteriormente pela instituição⁴⁶.

Elizabeth Travassos retoma duas grandes correntes de compreensão da criação artística do povo: na “comunalista, a poesia popular não tem um autor da mesma forma que a poesia escrita, artística, pois emana de uma comunidade” (TRAVASSOS 1997:176). Seria “instintiva, espontânea e dispensa[ria] a mediação de faculdades reflexivas”. Já a individualista creditaria ao indivíduo criativo a responsabilidade pela concepção e invenção da poesia popular. “Exig[iria] reflexão, estudo e uma forma de autoconsciência que é própria do indivíduo” (TRAVASSOS 1997: 178). O anonimato das peças dessa exposição poderia ser relacionado, portanto, ao entendimento comunalista da criação popular, na medida em que supõe a irrelevância do indivíduo como criador da obra folclórica.

Nem a vida, nem autor, nem contexto de produção ou uso dos objetos estavam na exposição de então. Eram irrelevantes, em se tratando do grande número de peças sem identificação. Aqui, era importante saber que o objeto era folclórico e representante da “alma nacional”, coletividade e unidade ao mesmo tempo. Parte de um todo reunido justamente pela coleção, cuja eficácia simbólica funcionava como instituidora de uma idéia coesa de nação.

O módulo “Artesanato”

De 30%, porcentagem de autoria identificada nas peças da exposição, a identificação do autor sobe para 50% aqui no módulo *artesanato*. Nos textos do catálogo, apenas o de cordel e o de artesanato citam nominalmente autores. No cordel, a autoria é característica⁴⁷. Já no artesanato, essa presença pode indicar uma preocupação maior nesse módulo ou nessa categoria de objetos, e parece relacionar-se com um momento institucional onde o registro da autoria seria fundamental.

No texto sobre artesanato, os artistas citados são designados ao mesmo tempo como artesãos dignos de atenção e como “expoentes da criação plástica brasileira”. Segundo Vera de Vives, o artesão folclórico é um “herdeiro de

⁴⁶ Para aprofundar a discussão sobre formas de abordar o objeto, ver Waldeck, 1999.

⁴⁷ Como assinatura de autoria nos textos de cordel são utilizadas algumas vezes acrósticos formando o nome do autor.

tradições, (...) inovando pouco (...), mas, como todo intérprete, introduz[indo] na obra características pessoais, sinais de sua própria criatividade”. (DE VIVES, 1981:72)

É importante observar que essa distinção entre anonimato e autoria aqui acontecem em diálogo, num trançado. Uma tivera seu tempo áureo no exercício da Campanha - onde o acervo não era identificado por razões como a falta de articulação entre setores, a concepção museológica da época e sobretudo a irrelevância desse dado. A outra, que apenas se insinuava, anunciava um tempo onde haveria maior preocupação técnica com o registro de informações, com o trabalho de campo para aquisição de acervo (em oposição às doações) e em que se daria a crescente articulação entre setores do CNFCP.

Esses objetos de natureza distinta, organizados sob a mesma categoria e dividindo o mesmo módulo/ categoria “artesanato”⁴⁸, indicariam uma multiplicidade de discursos sobre o caráter funcional desses objetos. Segundo Almeida, “o folclore revela o modo de ser, a mentalidade de um grupo primitivo ou popular, exatamente pelas funções que cumpre” (Almeida 1976:09). Se o grupo era popular ou primitivo, suas ações seriam o passaporte para a compreensão de sua “mentalidade”. O reconhecimento da arte popular, nesse contexto, é conflitante para a compreensão do “povo”, visto que ela eleva a produção popular à nobre expressão criativa, artística, estética (NEVES, 1979:33) e individual. Arte e artesanato, como lembra Ricardo Lima, são discursos, e não características imanentes ao objeto.

A contextualização nesse momento não se colocava porque o objeto era um depoimento material sobre a própria brasilidade. O catálogo afirma que o espaço diminuto disponível para a exposição permanente era compensado por projetos externos. Se observarmos os títulos das exposições temporárias desenvolvidas nesse momento, percebemos que obedeciam à mesma lógica para representação do todo nacional. *Instrumentos Musicais, Aspectos do Folclore Brasileiro, Brinquedos e Brincadeiras, Arte e artesanato em madeira, Cerâmica Figurativa, Redes e Tapetes, Modelagem Popular do Barro, medicina*

⁴⁸ Segundo depoimento de Ricardo Lima o módulo “artesanato” era dividido em uma parte para cerâmica e outra para madeira. Cada uma dessas apresentaria uma subdivisão entre objetos “artísticos” e “utilitários”.

*popular e Arte Renda*⁴⁹. A maioria delas liga o folclore à exibição de aspectos, a categorias de classificação dos objetos ou ao seu material / técnica constituinte. Não tratam da experiência humana específica, localizada temporal e espacialmente. Parece que essa concepção teve influência do trabalho desenvolvido na Campanha e que ainda funcionava nos primeiros anos de INF. Havia também exposições dedicadas aos Estados: *folclore capixaba, alagoano, parananense e do Rio Grande do Sul*. A idéia era reforçar o todo nacional através de suas partes, quer fossem aspectos do folclore ou regiões brasileiras.

A ausência de informação sobre as peças na exposição de 1980 pode ser resultante da falta de critérios para a coleta folclórica - e para a entrada de objetos no museu (principalmente doados) até o início da catalogação, em 1976. No primeiro caso seria consequência da preocupação em registrar os fatos tendo em vista que eles desapareceriam diante da modernização, então havia um interesse amplo e urgente em registrar a forma com que se apresentavam. Sobre os Documentos da CNFL, Vilhena afirma que *ao gosto pelas descrições minuciosas se somava* “(...) o desleixo em fornecer referências precisas sobre o material apresentado”, e ainda que muitas vezes o pesquisador não se preocupava em “precisar onde, quando e como testemunhou os eventos que descreve” (1997:179). Esses pesquisadores e colecionadores foram alguns dos agentes que coletaram material em campo e os doaram ao MFEC.

Assim manifestou-se em 1968 o Jornal *O Globo* sobre a inauguração do Museu da CDFB

Em madeira, barro e tecido, e também em ferro, fibras e polpa de frutos exóticos, o menor museu do Rio de Janeiro mostra a seus visitantes a alma de 85 milhões de brasileiros, com testemunhos de suas artes, suas crenças, seus costumes e suas tradições (O Globo, 26/08/68, cad. 1, pág.12)

A idéia de folclore da CDFB estava ligada à identidade de uma nação como um todo coerente e sem conflitos, portador de uma “alma coletiva” guardiã da nacionalidade, uma *alma ancestral mítica*, segundo Marina de Mello e Souza. Embora a Campanha já tivesse sido renomeada como Instituto

⁴⁹ Títulos divulgados por Célia Corsino como uma ilustração do trabalho desenvolvido pela instituição nesse momento

Nacional do Folclore, agora ligado administrativamente à Funarte⁵⁰, cremos que nessa transição institucional, o *ethos* folclorista⁵¹ estava presente na gestão de Bráulio do Nascimento. Célia Corsino refere-se à instituição como sendo ainda a CDFB, em entrevista, e o próprio Bráulio afirma que “quando retornamos desses dois, três anos, a Campanha tinha crescido muito.” Esse “ato falho” de ainda chamar o INF de Campanha corrobora com nossa hipótese de que as ações e o ideário da CDFB passam para o INF quando ela é arregimentada pela Funarte, e que a mudança nominal só se dá para a inserção na estrutura administrativa da Funarte, dividida em Institutos.

As práticas institucionais do INF⁵² (e do MFEC) estavam ainda muito ligadas àquelas da CDFB que vigorava até o ano de 1978, ano de alteração da nomenclatura e da ordem institucional. De um lado há a Campanha, no início, e do outro o CNFCP, nos dias de hoje, e as etapas pelas quais esse museu passou não são estanques e definidas de maneira clara como os diversos nomes e filiações institucionais. São processos de natureza fluida cujos limites e fronteiras atravessam distintos períodos da vida institucional. Logo, a exposição não era unívoca, e uma análise mais atenta permitiu entrever conflitos conceituais que empurravam a instituição para uma renovação. Assim, parecia haver uma abertura institucional para a ruptura e os novos caminhos que se seguiriam.

3 . O homem, a cultura e a antropologia: a exposição de 1984.

A exposição de longa duração inaugurada em 1984 revelava a mudança no paradigma conceitual norteador da ação institucional, graças à entrada da perspectiva antropológica no campo dos estudos de folclore e à ascensão da área da cultura nas políticas públicas e patrimoniais que se davam processualmente mais ou menos a partir da década de 1970.

⁵⁰ Fundação Nacional de Artes.

⁵¹ Tomo de empréstimo o conceito antropológico para utilizá-lo no mesmo sentido que Vilhena, como traços específicos da ação característica dos folcloristas, *uma dimensão ao mesmo tempo valorativa e emocional que (...) define a identidade desse tipo de intelectual* (1997: 208).

⁵² A CDFB transformou-se em Instituto Nacional de Folclore, quando passou a compor os quadros administrativos da Funarte, em 1978.

Aloísio Magalhães⁵³ foi um agente importante nesse processo. Ligado à criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, e à Fundação Pró-memória, em 1979, trazia à tona um novo entendimento do que fosse patrimônio cultural, incluindo nele manifestações culturais recentes e contemporâneas e a própria cultura popular. A CDFB foi incorporada formalmente à Funarte apenas em 1978, como Instituto Nacional de Folclore. Aloísio assume a direção do IPHAN em 1979, quando CNRC e IPHAN se fundem, assumindo renovadas bases de ação patrimonial. Era o momento de consolidação de um novo olhar sobre as ações culturais, quando a sociedade passava por um processo rumo à efetiva redemocratização, e que na CDFB seria sentida na entrada de Lélia Coelho Frota, indicada por Aloísio para coordenar a instituição.

No MFEC, a partir de 1980, começou-se a pensar em programas de aquisição de acervo para o museu, e o trabalho de campo nessa nova etapa assume um papel fundamental na aquisição de acervos, buscando coletar e registrar mais informações. Segundo Claudia M. Ferreira⁵⁴:

Nós não fizemos (...) a nova proposta da exposição, em cima do acervo que nós tínhamos, e sim em cima de um compromisso que nós tínhamos com a proposta do museu. (...) Nós fizemos então a seleção do acervo que já existia e, paralelo a isso, a complementação do acervo que nos parecia necessária para transmitir essa proposta.

A proposta era renovar a coleção, que parecia inadequada e sem peças recentes. Com a renovação, alguns projetos foram abandonados, outros alterados e outros tantos se originaram- como a Sala do Artista Popular. Segundo Ricardo Lima, a SAP deu-se em resposta à comercialização de produtos artesanais “anônimos” que acontecia nas lojas da Funarte – à qual o INF estava ligado. Quando essa venda foi interrompida, houve uma pressão do público consumidor pela sua continuidade, e Lélia Frota então sugeriu o projeto. Segundo Ricardo, a SAP é

⁵³ No CNRC se elaboraram os conceitos que, no início da década de 1980, fundamentaram a política da Secretaria da Cultura do MEC e que foram incorporados à Constituição Federal de 1988 (sobretudo artigos 215 e 216). Aloísio foi secretário geral do MEC e em 1981 foi criada a Secretaria da Cultura no interior do MEC, também sob sua direção.

⁵⁴ Transcrição de falas do Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984. p.33.

um espaço para difusão, divulgação e comercialização do artesanato, mas que torna claro que esse artesanato tem um homem produtor por trás(...) que mora em tal condição, que faz aquilo de uma forma específica (...),e (...) comercializa em tal lugar... Torna concreto todo esse contexto de produção (...)Com isso, a gente estava dialogando com o antigo sistema de venda do objeto anônimo, sem informação, sem a cara desse indivíduo. Então sempre foi muito importante (...) ter a face, ter o rosto (...) quem é essa pessoa que faz esse objeto. Esse objeto não é anônimo, não é atemporal, (...) ele é feito em determinada situação, isso é resultado de um processo histórico, local, era isso que nos interessava mostrar.

Na medida em que a SAP começava a funcionar, a partir de 1983, a exposição permanente era projetada, e aquela servia como laboratório de novos recursos museográficos para esta, como nas fotografias que revelavam o homem produtor existente na história de cada objeto. Após o declínio do Movimento Folclórico, identificado por Vilhena (1997) com a saída de Edison Carneiro em 1964, surge um novo movimento nessa instituição, explicitado na exposição de 1980, onde duas práticas patrimoniais, ancoradas em paradigmas conceituais distintos - o folclórico e o cultural - se encontram. Imbricam-se o final de uma etapa e o embrião da nova fase. Nesse contexto, projetos surgem para materializar a transformação - como a SAP e a nova exposição permanente.

Segundo Claudia Marcia, “Lélia (...) entra bombasticamente num processo de ruptura com a folclorística. E isso foi assumido”. Ela se lembra

de uma primeira discussão (...) em que ela dizia que esse Museu do Folclore tinha que se transformar no Museu do Homem Brasileiro. (...).A idéia era aproximar da perspectiva das ciências sociais, e portanto a idéia do museu do homem. (...) [o museu era] o palco privilegiado pra dizer que agora (...) a gente tá falando a partir da antropologia.

A palavra *folclore* ou seu derivado *folclórico* só é citada no *folder* da exposição de 1984 uma vez como parte de denominação institucional, enquanto, em contrapartida, aparece 32 vezes no catálogo de 1980 junto com expressões como “meio” e “homem folk”. O termo “folclore” tornara-se, nesse primeiro momento, quase um tabu, uma expressão proibida. É uma redefinição significativa de foco. Posteriormente essa oposição seria suavizada e o próprio

INF buscava entender esses estudos “a partir de suas categorias internas” (Cavalcanti, 2000:101)⁵⁵.

Podemos entrever que, apesar dos esforços para uma convivência pacífica, a transição era muito radical e implicou em algumas perdas, como nas relações com as comissões estaduais de folclore, anteriormente articuladas pelo INF. Os folcloristas começaram a perder aquele espaço institucional conseguido com muita luta, herdeiro da CDFB e da CNFL, espaço onde eles realmente atuavam, já que haviam se distanciado das universidades (Vilhena 1997). Segundo Ricardo Lima,

Lélia (...) reedita (...) alguns livros⁵⁶. (...) ela vai buscar uma série de articulações de grupos fortes e que significavam também uma outra perspectiva para (...) o folclore. Foi pra vertente Mário de Andrade, foi pra ênfase no Câmara Cascudo e toda a tradição da antropologia via Museu Nacional pra justamente poder dar essa guinada. Que a pressão era grande, evidente. Os folcloristas estavam aí tentando articular, retomar a instituição que segundo eles era a única coisa que restara (...). E que isto aqui era a casa deles. Porque eles foram sendo expulsos de tudo, eles perdem a guerra contra a antropologia e sociologia, eles não conseguem entrar na universidade, eles não conseguem criar uma faculdade de folclore(...). Quando não conseguem isso, a única coisa que restou foi a Campanha enquanto órgão federal institucional, espaço dos folcloristas.

Mas o movimento já começara. Numa adaptação às ciências humanas de então, o museu crescia e se transformava, precisando de nova casa para instalar-se.

O MFEC foi fundado em 1969 e funcionava desde 1980 na antiga garagem. Em 1983, com a aquisição e recuperação do prédio nº 181 da Rua do Catete para sediar a nova exposição, o prédio da antiga garagem

⁵⁵ Projeto de pesquisa *Os estudos de folclore e o desenvolvimento das ciências sociais no Brasil*, desenvolvido na Instituição de 1987 a 1989 pela Coordenadoria de Estudos e pesquisas do então INF com apoio da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP). *Tinha como ponto de partida o levantamento e análise da produção relativa ao folclore no país, de modo a estabelecer conexão entre essa área de estudo e o campo mais amplo das ciências humanas e sociais.* (Ferreira 2000 [1992]: 07). Era coordenado por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e de sua equipe de pesquisa participaram Silvana Araújo Mceli, Myrian Lins e Barros, Marina de Mello e Souza e Luis Rodolfo Vilhena. Foi inviabilizado pela reforma administrativa empreendida pelo governo federal em 1990. Saíram desse projeto três artigos: MELLO E SOUZA 1991, Cavalcanti ET AL. 2000 e Cavalcanti e Vilhena 1990.

⁵⁶ obras de Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Cecília Meireles, por exemplo.

transforma-se em anexo, com a Galeria Mestre Vitalino - dedicada a mostras temporárias - um auditório, reservas técnicas e gabinetes de trabalho.

O prédio adquirido para abrigar a renovação e ampliação do museu está na capa do *folder* da nova exposição, ilustrando a importância do novo endereço para as atividades do museu e do INF. O museu que ficara sem exposição permanente devido às obras do metrô ressurgiu, ocupando um novo prédio que se abre para a rua do populoso bairro do Catete. Houve um seminário⁵⁷ sobre as novas instalações do MFEC para trocar informações e experiências sobre o prédio, a reforma, o processo multidisciplinar de elaboração da nova exposição. Claudia M. Ferreira aparece como porta-voz do grupo que efetuara essa mudança. Antiga funcionária do museu e ligada à etapa anterior da instituição, essa interlocutora poderia trazer legitimidade frente a eventuais resistências.

O processo de elaboração da exposição foi de janeiro a dezembro de 1983, quando a equipe já tinha o eixo temático e conceitual da exposição montado. Assim, segundo Claudia,

*o que (...) estamos mostrando ali é uma pequena amostra do que (...) temos a nível de Brasil, de uma diversidade cultural tão vasta. (...) Não pretendemos (...) exaurir e tratar de uma forma geral tudo. Ao contrário, nós pegamos determinados assuntos e verticalizamos os estudos*⁵⁸.

O novo conceito apresentado trazia marcas para a exposição, nova divisão de módulos e o “desenvitramento”, que começara no módulo *artesanato* da exposição anterior. Essa prática atinge agora um lugar central na exposição, numa tentativa de “dessacralizar” o objeto no espaço museal, de aproximá-lo do visitante.

O Homem na transformação da natureza e na produção da cultura

A nova exposição foi dividida nos seguintes módulos: (1) *Ritos de passagem*, (2) *O mundo ritualizado das festas*, (3) *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura* e (4) *Indivíduo e coletividade*. Apenas quatro módulos que, se comparados aos aspectos apresentados na exposição

⁵⁷ Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984.

anterior (*artesanato, danças e folguedos, instrumentos musicais, medicina popular, lúdica infantil, etc.*), deixam clara a guinada por que passava a instituição e o novo discurso, onde a cultura e o homem eram a base.

Na exposição de 1984, o “folclore” construído pelo braço de uma alma brasileira cede lugar ao folclore dos homens, produtores objetos e artefatos com técnicas, saberes e vivências. Assim, a escolha dos módulos refletia a inovação conceitual e buscava o reencontro do MFEC com o saber universitário.

O Guia dessa exposição apresenta textos gerais sobre a temática de cada módulo, citando sua ocorrência de maneira abrangente, para em seguida “verticalizar” em alguns exemplos. Após a abertura da exposição com o pequeno módulo *Ritos de passagem*, os festejos brasileiros acolhem o visitante em *O mundo ritualizado das festas*. O módulo seguinte, *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura*, enaltece a transformação de *materiais naturais* em *produtos culturais*. No texto do último módulo, *Indivíduo e coletividade*, apresenta-se uma amostra da obra de 13 artistas populares que desenvolveram estilo próprio de expressão plástica a partir de técnicas tradicionais existentes em seus grupos, com uma breve biografia de cada um. No já anunciado esforço de “trazer o homem para o centro” do discurso sobre o folclore/ cultura popular, a autoria ganha força e sobrepõe o anonimato que estava presente na maioria das peças da exposição precedente.

A partir do guia quantificamos a presença de objetos nativos de cada região brasileira na exposição, que segue a seguinte proporção: Sudeste 33%, Nordeste 30%, Sul 22%, Centro-Oeste 8% e Norte 7%. Sudeste e Nordeste seguem entre os mais representados na exposição, como na exposição precedente, embora aqui o Nordeste, antes predominante, esteja em 2º lugar em número de objetos expostos⁵⁹. Muitas vezes, entretanto, o destaque não é dado apenas pelo número de peças exibidas. O marabaixo, por exemplo, dança do Amapá, região Norte – a de menor representação em número de

⁵⁸ Transcrição do Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984, p.36.

⁵⁹ Na primeira exposição o Nordeste fornecia a metade das peças expostas, mas vale lembrar que, enquanto o guia de 1984 é integral, contemplando todos os objetos exibidos, o de 1980 é meramente ilustrativo, apresentando uma pequena parcela de fotos que representavam cada módulo.

peças no guia – tem destaque no módulo *O mundo ritualizado das festas* e no guia da exposição. No módulo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura*, há 3 “boxes” com ambientações, sendo uma casa de Farinha do Pará (também do Norte), a pesca no Rio de Janeiro e o gado do Rio Grande do Sul.

Módulo Indivíduo e coletividade: homem produtor, criador, agente

O módulo *Indivíduo e coletividade* é o ápice do processo de renovação conceitual que gerou essa exposição. Nele, criação individual e autoria são temas centrais, assim como no módulo artesanato, da exposição anterior. No módulo artesanato da exposição precedente estavam, lado a lado, a tradição comunitária e criatividade individual, cerâmicas utilitárias “produzidas” por coletividades anônimas, e obras de GTO (Geraldo Teles de Oliveira) e Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos) entre outros artistas. Em 1984, toda a museografia destaca o indivíduo criador em seu contexto sócio-cultural. Segundo o folder

o indivíduo criador que produz o que se denomina arte do povo não é a-histórico. Muito pelo contrário, sem abandonar o legado tradicional recebido do seu grupo cultural, ele participa e exprime contemporaneamente em seu trabalho, da mesma forma que o artista erudito, as mudanças que ocorrem em seu meio, enriquecendo com elas a sua auto-expressão

Essa exposição não privilegiava mostrar um produto em detrimento do seu produtor, mas a interação permanente que existe entre o produtor dos bens culturais, os produtos que dele resultam (objetos) e seus usuários.

O Museu permanecia denominado Museu de Folclore Edison Carneiro, mas sua ação se identificava com a de um museu do homem brasileiro, com a ênfase em processos e produtores. Institucionalmente, projetos muito ligados ao paradigma folclórico anterior foram abandonados, como é o caso da série de publicações *Folclore Brasileiro*, extinta em 1982⁶⁰, e do Atlas Folclórico, que foi substituído pelo *Pequeno Atlas de Cultura Popular*⁶¹.

⁶⁰ A publicação *Folclore Brasileiro* contou com 14 volumes publicados entre 1977 e 1982. Cada um deles era dedicado ao folclore de um estado da federação, e eram divididos tematicamente da mesma forma para que pudesse haver uma comparação entre os itens dos diferentes estados.

⁶¹ O *Pequeno Atlas de Cultura Popular* procurava focar pequenas áreas geográficas, certos contextos sócio-culturais de modo a permitir abordagem mais antropológica naqueles novos termos. O Primeiro foi o único publicado "Pequeno Atlas de Cultura Popular do Ceará -

Pensou-se em alterar para folclore e cultura popular o nome do Instituto. Disse Lélia em entrevista:

a gente preferiu não tirar o nome do folclore do Instituto. De colocar folclore e cultura popular. Que era procurar escavar os significados dessa palavra e procurar dar um novo significado para não cortar totalmente as referências que a pessoa já tinha. E acrescentar novas.

No folder de 1984, as figuras humanas aparecem nas fotografias como agentes culturais. Há uma fotografia do Mercado Ver-o-Peso, berço da cultura paraense, em pleno e frenético funcionamento, com barcos, prédios e muita gente vendendo, comprando e servindo, na reprodução do folder, para ilustrar a alteração de foco do *folclore*, ainda visível na exposição de 1980, para o *homem*.

A máscara de folia de reis, cuja foto foi reproduzida em material das duas exposições, é boa para ilustrar nossa comparação. No catálogo de 1980, constam sobre ela as seguintes informações:

*Máscara de palhaço da folia de Reis.
Pele de Capivara, tecido, papel e metal.
Rio de Janeiro – RJ.*

No folder de 1984 o mesmo objeto é apresentado da seguinte forma:

*Máscara do palhaço “Gigante”
Folia de Reis “Estrela D’Alva do Oriente”, Penha
Pele de Capivara, tecido, papel e metal – 56 cm
Rio de Janeiro, RJ, 1980.*

Todas as informações apresentadas na exposição de 1980 estão repetidas em 1984, embora haja, no segundo momento, uma especificação maior com relação às origens do objeto. É importante saber o nome do palhaço que saía com ela (*Gigante*), a folia de que participava e em que lugar ela saía ou sai (*Estrela D’Alva do Oriente*, do bairro da *Penha*, na cidade do *Rio de Janeiro*), as dimensões do objeto e o ano de sua admissão no acervo do museu.

A “substituição” do módulo “danças e folguedos”, em 1980, pelo “*Mundo ritualizado das festas*” corrobora com a renovação. Enquanto o que está em

Juazeiro do Norte". 1985 *Pequeno atlas de cultura popular do Ceará: Juazeiro do Norte*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INF, 1985. Fortaleza: UFC, 1985. 89 pp.

foco em 1980 é, por exemplo, a ação específica, o momento da dança ou do folguedo, em 1984 as danças e folguedos são parte de um complexo sistema de rituais que compõem a festa. Assim, o texto desse módulo enfatiza as festas como “momento culminante de uma preparação longa e cotidiana, [por] grupos (...) altamente organizados”. As festas são “momentos dos homens dizerem coisas sobre si mesmos”. Dança e folguedo, tópicos característicos do folclore, passam a não ter valor como objetos em si mesmos, sendo apreendidos como peças de um quebra-cabeças maior, de um sistema coletivo de valores e ações que expressam formas humanas de relacionar-se.

Quando as ciências sociais eram ainda nascentes no Brasil, antes da instauração das primeiras faculdades (década de 1930) as relações entre folclore e ciências sociais eram muito próximas, chegando a confundir-se na primeira metade do século XX. O curso de formação de folcloristas criado pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo (então administrado por Mário de Andrade) e que viria a originar a Sociedade de Etnografia e Folclore, “elaborou um guia classificatório do folclore e propôs critérios para equipar museus de folclore” (CAVALCANTI ET AL 2000: 107), e os estudos de folclore no país obtiveram grande prestígio entre as décadas de 1930 e 1950.

Segundo Cavalcanti e Vilhena, os estudos de folclore “participam, juntamente com as ciências sociais em fase de estruturação, de um campo intelectual demarcado pela constituição das noções de nação, identidade nacional, brasilidade e cultura brasileira” (2000: 102). Apesar disso, ainda segundo os autores, “a institucionalização desse campo deu-se sobretudo “através da constituição de museus, institutos, órgãos governamentais e não (...) nas universidades.” (2000: 102 e VILHENA 1997).

Algumas Considerações Finais

Lélia C. Frota, em entrevista, afirmou que, ao tentar uma composição entre a experiência antiga e a que ela vinha propor, tinha o interesse de que “os folcloristas trouxessem o saber que eles também tinham, de certa maneira, e que nós não tínhamos, porque eles eram muito mais velhos. Eles podiam dar testemunhos sobre coisas que nós não teríamos observado”. A tentativa de composição só era possível porque havia duas linhas distintas:

uma herdada dos folcloristas, mais “nacionalizante”, e outra mais “culturalista”, focada nos processos culturais do homem brasileiro. Assim o interesse passa de um grupo específico (“povo”), que representaria determinada grandeza (a “nação”), para o homem de maneira ampla, e abordada em situações particulares. Nessa transição, ainda segundo Segato, “as tipologias elaboradas pelo observador ficaram obsoletas e este trabalho foi substituído pela exegese das tipologias nativas” (SEGATO 2000:18).

Merece destaque a relação entre textos assinados sobre artistas anônimos, presente no catálogo da exposição de 1980, e textos “apócrifos”, institucionais e não autorais, sobre artistas autores, presente em 1984. O foco da ação institucional passa do folclorista / técnico, que nomeia e seleciona, para o artista/aquele que é observado. As categorias do observador são substituídas pelas categorias nativas. Por outro lado, eram personalidades, autores, e não a instituição, que assinavam os textos do catálogo da exposição de 1980. Na de 1984, os textos não são assinados por seus autores: mais vale a missão e a ação institucional.

Referências bibliográficas

ABREU, R. M. R. M. *Síndrome de Museus? Encontros e Estudos 2*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

ALMEIDA, Renato. *Cadernos de Folclore n° 3*. MEC/ CDFB, 1976.

BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna*. S. Paulo: Cia. das Letras, 2010.

CAMARGO, Maria Thereza Lemos A. *Medicina popular*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro *et al. Os estudos de folclore no Brasil*. Folclore e Cultura Popular: uma discussão conceitual. Série Encontros e Estudos, Vol. 1.. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000 [1992].

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro et VILHENA, Luís Rodolfo Vilhena; *Traçado Fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do Folclore*. In Estudos Históricos 1990.

CORSINO, Célia e FERREIRA, Claudia Marcia. O Museu de Folclore Edison Carneiro: histórico. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

FRADE, Cásia. *Lúdica Infantil*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

FERREIRA, Claudia Marcia. Museu de Folclore Edison Carneiro. In: *Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural*. (org. Cícero Antonio de Almeida e Jurema K. E. Arnaut). Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

_____. Apresentação da Série Encontros e Estudos, Vol. 1.. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000 [1992].

_____. *Sala do Artista Popular: 20 anos de banquete*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional., n° 31,2005. (Org.: Mário Chagas)

FROTA, Lélia Coelho. Criação individual e coletividade. Catálogo da exposição *7 Brasileiros e seu Universo: artes, ofícios, origem, permanências*. DAC/ MEC, 1974.

_____. *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, no Dpto. De cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936 – 1939*. Rio de Janeiro: funarte, INF; São Paulo: Séc. Municipal de Cultura, 1983

_____. *Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto*. UFRJ, 1993.

_____. O Barro e o ritmo. Catálogo Exposição Mestre Vitalino – Centro Cultural Banco do Brasil. 1908 a 26/09/1993.

FUNARTE. *Pequeno Atlas de Cultura Popular do Ceará - Juazeiro do Norte*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INF, 1985. Fortaleza: UFC, 1985. 89 pp.

JÚNIOR, Manuel Diegues. *Literatura de Cordel*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

LIMA, Ricardo Gomes. *Museu de Folclore Edison Carneiro: trajetória e considerações sobre um museu etnográfico*. In: Boletim 6. Fundação Nacional Pró-Memória / Programa Nacional de Museus, 1985.

LIMA, Ricardo e FERREIRA, Claudia Marcia. *O Museu do Folclore e as artes populares*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional., no 28, 1999. (Org: Elizabeth Travassos)

LODY, Raul Giovanny da Motta. *Religiosidade Popular*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

NASCIMENTO, Braulio do. *Introdução*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. A noção de 'Arte Popular': uma crítica antropológica, In: *O paradoxo do curinga e o jogo do poder e saber*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda, 1979.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Os intelectuais, a nação e o povo*. Folclore e Cultura Popular: uma discussão conceitual. Série Encontros e Estudos, Vol. 1.. Riode Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000 [1992].

PINTO, Aloysio de Alencar. *Instrumentos Musicais*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

RIBEIRO, Maria de Lourdes B. *Danças e folguedos*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. *Teatro de Bonecos*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

SEGATO, Rita Laura. *Folclore e Cultura Popular: uma discussão conceitual*. Série Encontros e Estudos, Vol. 1.. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000 [1992].

SOUZA, Marina de Mello e. *Os missionários da nacionalidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991 (Cadernos Avulsos).

TOLEDO, Rita Neves de. *Amadeu Amaral e os estudos de folclore no Brasil*. Textos da Iniciação Científica n° 8. 2005

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar, 1997.

VILLAS BÔAS, Gláucia. 1987 – Visões do Passado; comentário sobre as ciências sociais no Brasil de 1945 a 1964. Trabalho apresentado no IX Encontro Anual da ANPOCS (GT: Pensamento social do Brasi), Águas de São Pedro. Mimeografado.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Os estudos de folclore: os impasses na constituição de uma ciência brasileira*. Ciências Sociais Hoje. Anpocs, Ed. Rio fundo, 1992.

VILHENA, Luis Rodolfo, *Projeto e Missão: o movimento folclórico Brasileiro 1947-1964* – Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

VIVES, Vera de. *Artesanato*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

O SEXTO SENTIDO DO PESQUISADOR: A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA DE EDISON CARNEIRO

Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento⁶²

Nascido em Salvador, no ano de 1912, Edison Carneiro fez sua formação em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Bahia. Mas já por volta dos vinte anos de idade seus interesses de pesquisa se voltaram para a “religião” e o “folclore” dos “negros”. Entre Salvador e o Rio de Janeiro, para onde se transferiu entre 1939 e 1940, publicou cerca de vinte livros, marcados pelo interesse pela “religião” e pela “cultura popular”, e muito fortemente também por suas preocupações de militante comunista⁶³. Além da escrita dos livros, organizou congressos e publicou, desde os dezesseis anos de idade, um volume surpreendente de artigos, tanto em jornais de ampla circulação, como em revistas especializadas e acadêmicas, além de verbetes para enciclopédias e dicionários.

O pesquisador foi ao longo da vida chamado de etnógrafo, folclorista, historiador, jornalista, e escreveu trabalhos que poderiam ser classificados em todas essas áreas. Escreveu principalmente sobre religiões afro-brasileiras, samba, escolas de samba, capoeira e arte popular, mas também sobre a história da escravidão, a história da cidade de Salvador, os abolicionistas, Castro Alves, os quilombos, os estudos de folclore, a linguagem, as danças, as festas populares, e mais centenas de textos de crítica literária e resenhas. Edison Carneiro não foi um intelectual facilmente classificável a partir de nenhuma identidade disciplinar, no entanto, procurou costurar as suas tantas áreas de interesse a partir de uma categoria: povo.

⁶² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ)

⁶³ *Lenita* (com Dias da Costa e Jorge Amado), em 1931; *Religiões Negras*, em 1936; *Negros Bantos*, em 1937; *Castro Alves – ensaio de compreensão*, em 1937; *Guerra de Los Palmares* (edição mexicana) e *O Quilombo dos Palmares* (edição brasileira), em 1947; *Trajatória de Castro Alves*, em 1947; *Candomblés da Bahia*, em 1948; *Antologia do Negro Brasileiro*, em 1950; *Dinâmica do Folclore*, em 1950; *Linguagem Popular da Bahia*, em 1951; *O Folclore Nacional*, em 1954; *A Cidade de Salvador*, em 1954; *A Conquista da Amazônia*, em 1956; *O Negro em Minas Gerais*, em 1956; *A Sabedoria Popular*, em 1957; *A Insurreição Praieira*, em 1960; *Ladinos e Crioulos*, em 1964; *Dinâmica do Folclore* (edição ampliada), em 1965 (além de duas publicações póstumas, *Folgedos Tradicionais*, em 1974 e *Ursa Maior*, em 1980)

Bacharel em direito como todo mundo (...) tenho trabalhado em história, etnografia e folclore e um pouco (muito pouco) em literatura. Em todos esses campos do saber o que me importa é sempre o povo – as suas vicissitudes, as suas expectativas, as suas esperanças. Usando esta ou aquela técnica de trabalho, procuro sentir o povo lutando e sofrendo por construir uma nação e uma cultura. (Entrevista de Edison Carneiro a Tânia Góes, “Gente muito especial”. Rio de Janeiro, Correio da Manhã 28/03/71).

Ao longo da vida trabalhou como jornalista, tradutor, foi funcionário público do Sesi e professor de folclore da Biblioteca Nacional. Sua movimentação é intensa e ele podia estar, ao mesmo tempo que exercia uma função vinculada à UNESCO, atendendo a um convite para ser jurado num concurso que escolheria a “Miss Escurinha da Guanabara” (1961).

A atuação mais destacada em suas biografias é a que se dá à frente do “movimento folclórico brasileiro” na Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947, e na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, como integrante do grupo de trabalho que a estruturou, membro do conselho técnico, a partir do ano de 1958, quando foi instaurada pelo governo de Juscelino Kubitschek, e Diretor-Executivo até 1964, quando passa a ser perseguido pela ditadura militar (Cavalcanti e Vilhena, 1992; Vilhena, 1997).

Edison Carneiro foi uma das lideranças principais do movimento folclórico, principalmente por suas pesquisas nas escolas de samba cariocas, a participação em congressos que discutiam os rumos que estas deveriam tomar, as publicações sobre o assunto e sobre muitos outros temas da “cultura popular”. Dentre os folcloristas, ele aparecia como um dos mais atuantes, uma liderança do grupo, incentivando debates, articulando congressos, apresentações, publicações, mediando conflitos, conciliando diferenças.

Chamo atenção também para suas condecorações como Benemérito da Escola de Samba Portela, sócio honorário das Escolas de Samba Acadêmicos do Salgueiro e Mangueira, Presidente de Honra da Escola de Samba Cartolinhas de Caxias, do Afoxé Filhos de Gandhi e do Clube Carnavalesco de Frevo Pás Douradas.

O trânsito de Edison Carneiro entre mundos diversos - ciências sociais e folclore; antropologia brasileira e norte-americana; intelectuais e nativos;

terreiros de candomblé “nagô” e terreiros de candomblé “banto”; Rio de Janeiro e Bahia – é permitido pela ambigüidade constitutiva de sua própria figura. Carneiro tem sido lido a partir de óticas que tentam enquadrá-lo ora como um partidário da tese da pureza nagô, ou um etnógrafo que não conseguiu acesso à universidade, um folclorista, ora um militante, e até mesmo um “candomblezeiro”. Procuro perceber seu trânsito entre essas dimensões, que é justamente o que confere especificidade à sua obra. Carneiro transita de forma mais ou menos tensa e mais ou menos controlada entre todos esses universos: os intelectuais, as instituições acadêmicas, o jornalismo, os pais e mães-de-santo de terreiros de candomblés “nagôs”, “bantos” e “caboclos” e os mestres de capoeira, samba e batuque. Ele parece jamais se identificar inteiramente com algum desses universos dentro dos quais circula. Seus textos emergem dessa tensão, repercutindo as diversas relações de troca às quais está vinculado.

O autor tem sido genericamente lido pela literatura antropológica das religiões afro-brasileiras como parte de um conjunto amplo de pesquisadores – entre eles Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Roger Bastide e Pierre Verger - que estariam comprometidos com a construção e valorização do que seria a tradição nagô ou ioruba, e com a conseqüente desvalorização de outras tradições religiosas, principalmente as identificadas como bantos ou caboclos (Dantas, 1988; Silva, 1992 e 1995; Santos, 1995; Healey, 1996; Capone, 2004). Essas leituras exploram as alianças que teriam se estabelecido entre tais pesquisadores e os chefes de culto dos três terreiros de candomblé tidos como os mais antigos da Bahia: O Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho (Sociedade São Jorge do Engenho Velho ou Ilê Axé Iyá Nassô Oká), o Terreiro do Gantois (Sociedade São Jorge do Gantois ou Ilê Iyá Omi Axé Yamassê) e o Centro Cruz Santa do Axé do Opó Afonjá (Ilê Axé Opô Afonjá), os dois últimos nascidos de cisões do primeiro.

Essa interpretação fixa a obra de cada autor no tema da pureza nagô e da busca de africanismos e, mais que revelar, esconde diferenças marcantes entre as experiências de cada um dos autores. Os textos de Edison Carneiro insistem em questionar essa imagem fixada. Neles, teoria e etnografia se articulam de forma complexa: se, de um lado temos a tese da “pureza nagô”, de outro, temos sua autoria, que é singular.

***To Edison, on the contrary, the “field” was his life as well*⁶⁴**

A articulação complexa entre teoria e etnografia me pareceu particularmente interessante durante o processo de escrita dos primeiros textos de Edison Carneiro.

Os primeiros anos de sua produção foram bastante agitados. Em 1936 foi publicado seu primeiro livro, *Religiões Negras*, e, em 1937, o segundo, *Negros Bantos*, ambos pela Biblioteca de Divulgação Científica, dirigida por Arthur Ramos, na Editora Civilização Brasileira. Pela mesma coleção saiu também o volume *O Negro no Brasil*, que reuniu as comunicações apresentadas no II Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Edison Carneiro em Salvador, no ano de 1937.

A partir do congresso Carneiro esteve à frente da direção da União das Seitas Afro-Brasileiras, instituição que procurava unir os pais de santo de terreiros de candomblé na luta pela liberdade religiosa. Edison Carneiro escrevia sobre todas essas atividades e sobre os pais de santo e festas nos terreiros para o jornal *Estado da Bahia*.

Ao longo do processo de escrita dos livros e da realização de todas as outras atividades foi intensa a troca de correspondência entre Edison Carneiro e Arthur Ramos, que era um dos grandes nomes da antropologia brasileira de então (Oliveira e Lima, 1987).

Durante este mesmo período, Carneiro costumava atuar como um guia de boa parte dos intelectuais que empreenderam pesquisas na Bahia. Um deles foi Donald Pierson, vindo em 1936 da Universidade de Chicago, cujas pesquisas resultaram no livro *Branços e Pretos na Bahia* (Pierson, 1971). Depois disso, entre 1938 e 1939, guiou as pesquisas de Ruth Landes, da Universidade de Columbia, para o livro *A Cidade das Mulheres* (Landes, 2002). A antropóloga norte-americana teceu com o etnógrafo baiano uma associação de importância sem par em ambas as biografias. Várias imagens do etnógrafo circulando em campo – para além daquela que entrevemos em seus textos □

⁶⁴ A antropóloga norte-americana Ruth Landes num artigo em que rememora sua experiência de pesquisa em Salvador, entre os anos de 1938 e 1939, fala assim sobre a relação de Edison Carneiro com o campo (Landes, 1970).

são desenhadas afetivamente por Ruth Landes e pelos seus companheiros de juventude, em artigos publicados em jornais (Amado, 1936; 1981 e 1985; Ferraz 1972 e 1980).

Tal diversidade de materiais produzidos pelo autor – livros, artigos, reportagens de jornal, cartas - permite situar sua experiência de pesquisa e entrever a realização das construções que realizou de si.

Nenhum dos primeiros livros de Carneiro é organizado em torno de uma experiência exaustiva e delimitada de trabalho de campo. Tampouco a pesquisa realizada para eles está relacionada a um vínculo institucional ou universitário, um contrato de financiamento ou é parte de algum projeto ou instituição mantenedora. Em algumas de suas primeiras crônicas de jornal, suas poesias de juventude, seus textos literários, ele descreve um cenário cotidiano. Mesmo nos textos que intitula de “notas de etnografia”, em muitos momentos ele não se apresenta como um pesquisador que se desloca para passar um período determinado de tempo imerso em outra sociedade ou cultura, mas como alguém que “sempre esteve lá”.

Uma das suas muitas maneiras de elaborar na etnografia os caminhos pelos quais foi conhecendo este que se tornou seu objeto de estudo foi através de sua própria experiência como um baiano e das suas memórias de infância. Enquanto desenha suas imagens da cidade de Salvador, ele vai desenhando a si próprio, como alguém imerso no universo afro-brasileiro. As memórias que constrói e reconstrói de seu cotidiano infantil e adolescente aparecem povoadas de moças que se jogam ao mar atendendo aos chamados de lemanjá, “ebós” e “vudus” nas encruzilhadas, mulheres em transe, cânticos de rodas de capoeira, tipos de rua cantarolando sambas, histórias de pais de santo acusados de desonestidade pela crítica popular. As demarcações de espaço e tempo e as informações relativas a onde, como e através de quem conheceu as pessoas e eventos evocados por sua memória aparecem de forma fragmentada, fluida, por vezes vacilante: “há coisa de seis ou sete anos”, “impressionou a opinião pública baiana”, “bastante conhecida na Bahia”, “antigamente”, “em menino era fato banal ver nas ruas da velha cidade”, “se não me engano em 1920”, “ficou célebre o caso”, “os negros da Bahia contaram-me”, “essa frase que ouvi muitas vezes na Bahia” (Carneiro, 1936 e 1937). Na introdução do livro

Religiões Negras, ele localiza o contexto de realização de suas pesquisas, “um pouco por toda parte”, e poderíamos dizer também “um pouco por toda vida”. Refere-se “acidentalmente a pontos do interior”, que não sabemos exatamente em quais circunstâncias conheceu; traça mapas das festas e dos terreiros de bairros afastados do centro de Salvador e de cidades do recôncavo e do litoral da Bahia.

Mas Edison Carneiro podia se apresentar também como um etnógrafo formado pelos manuais de antropologia da época, que vai a campo munido de bloco de notas, gravador, máquina fotográfica e um arsenal de teorias científicas, produzindo uma escrita que procura ser ao máximo objetiva e distanciada.

As fronteiras entre o exótico e o familiar, ou o “eu” e o “outro” são elaboradas por ele de forma complexa. O etnógrafo não constrói discursivamente seu objeto de estudo como uma alteridade radical. Certamente está presente em seu texto a ideia de um encontro com o “outro”, mas por este encontro não ser temporal e espacialmente localizado, e por, em muitos momentos, ele privilegiar a ideia de que “sempre esteve lá”, esta alteridade também não aparece como exótica e distante. Sua relação com o campo oscila entre diferentes graus de intensidade: ora elabora uma relação distanciada, ora se identifica, levando a questionar em que medida ele é e não é um personagem do universo de que está tratando.

Entre as *Religiões Negras* e os *Negros Bantos*, ou entre a África e o Brasil

Se de alguma forma podemos dizer que Edison Carneiro entra em campo como etnógrafo, não há dúvidas de que esta entrada parte do enquadramento do campo a partir da divisão entre “negros sudaneses” e “negros bantos”. Estas categorias seriam definidas pela procedência destes “africanos”: os primeiros “da zona do Níger na África Ocidental”, vindos das nações “nagô (ioruba), jeje (ewe), mina (tshis e gás), haussá, galinha (grúnci), tapa, bornus, e ainda fulas mandês (mandingas), carregados de forte influência muçulmana” (Carneiro, 1936), e os segundos “do sul da África, Angola, Congo, Benguela, Cabinda, Mossamedes, na África Ocidental e Moçambique e Quelimane, na Contra-Costa” (Carneiro, 1937). Ainda que ele chame atenção para o risco da arbitrariedade dessa classificação, a divisão entre “nagô” e

“banto”, a princípio dada como uma divisão entre dois grandes grupos linguísticos ou grupos de origem, vai muito além, colocando em relação de oposição categorias dotadas de alta carga simbólica, formuladas como categorias totais na argumentação teórica do autor. Elas envolveriam dimensões tão fundantes da vida social e simbólica como religião, rituais, técnicas corporais, música, culinária, estética, economia.

“Nagôs” e “Bantos” são construídos nas teses mais gerais de Edison Carneiro como sistemas culturais integrados, coerentes, circunscritos e com continuidade no tempo, em um trabalho seletivo no qual se esforça por estabilizar essas categorias, separar misturas e limpar as contingências, as descontinuidades, os projetos opostos. O autor produz polaridades bem demarcadas: de um lado a “superioridade”, a “importância”, a “cultura muito mais adiantada”, a “complexidade” dos “nagô”, do outro, a “inferioridade”, a “mítica pobríssima”, a “forma atrasada de religião”, a “cultura atrasadíssima”, a “simplicidade” dos “banto”, sobre quem se faz sentir mais fortemente os processos de “decomposição”, “degradação”, “deturpação”, “perda”, “esquecimento”, “absorção”, “fusão”, “simbiose” e “sincretismo” (Carneiro, 1936 e 1937).

Seus primeiros informantes são pessoas ligadas aos terreiros “nagô” do Engenho Velho e do Axé de Opô Afonjá, principalmente a mãe de santo Dona Aninha e o babalaô Martiniano do Bonfim. Algumas palavras e expressões como “antigamente” ou “nos bons tempos” fazem demarcações entre a “tradição”, que é contraposta ao tempo de “hoje”. As fronteiras estabelecidas entre o que está dentro dessa “tradição” e o que está fora dela são as relações com “a África”. No livro *Religiões Negras* não aparece nenhuma vez a ideia de alguma coisa que seria “afro-brasileira”. Ele fala em religiões, origens, sacerdócio, canções, sempre “africanos”.

O tempo da “tradição” é desenhado a partir de festas que não acontecem mais, orixás que foram esquecidos, lendas que não são mais contadas, palavras que não são mais ouvidas, instrumentos musicais que não são mais fabricados, velhas canções não mais cantadas, ebós, feitiços ou despachos que não são mais vistos pelas ruas da cidade. Edison Carneiro conhece esse tempo, essas histórias, através de “velhos africanos”, “pessoas fidedignas”, “que conheceram a escravidão”. Os marcos temporais são

construídos mais em torno de certos personagens que delimitados cronologicamente. Ele descreve esses personagens como sendo alguns poucos remanescentes deste outro tempo, difíceis de encontrar e que insiste em perseguir pela cidade: além do próprio Martiniano do Bonfim, personagem principal entre esses “guardiões da tradição”, o “velho Macário, único por lá que sabia sobre o batuque”, uma “negra haussá” de quem “ainda conseguiu ouvir o muçulmi”, o “velho Alibá”, que tem um terreiro em que encontrou o culto aos ègúns. É interessante atentar para o dado de que outro desses “velhos” é o “velho Nina”. O tempo da tradição é também “o tempo de Nina Rodrigues”, que funciona, mais que como uma referência teórica, como alguém através de quem se pode ter um contato com esse tempo, por ter feito parte dele. Outra dessas marcas de tempo, que ganha de forma simultânea toda importância na narrativa de si e na narrativa do outro, é a sua própria experiência infantil. Ao contar suas memórias de infância, ele também se coloca como parte desse tempo e como um desses personagens, contando histórias sobre outros personagens.

Se com o primeiro livro Carneiro marca sua estreia no grupo dos “continuadores dos estudos iniciados por Nina Rodrigues”, com o segundo parece importante firmar-se como um autor dentro deste grupo, valorizando sua “revisão na etnografia religiosa”, sua contribuição original, que teria sido possibilitada por sua experiência singular.

Aos poucos, o pesquisador vai se aproximando dos chefes de outros terreiros: João da Pedra Preta, do terreiro “caboclo” da Goméia; Manuel Paim, do terreiro “caboclo” Estrela de Jerusalém; Manuel Bernardino da Paixão, do terreiro “banto” de Santa Bárbara; Manuel Falefá da Formiga, do terreiro “jeje” do Poço Bètá e o casal Manuel Lupércio e Germina do Espírito Santo, do terreiro de “caboclo” Filho das Águas. No decorrer dessa experiência de pesquisa, o etnógrafo intensifica as trocas com este grupo com o qual mantém uma atitude ambivalente.

Ao narrar seu encontro com os “banto” e os “caboclos” em campo, no qual teria entrado pelos “nagô”, ainda que tente manter de pé seu ponto de partida, produz ressignificações e deslocamentos destes dois polos dentro de seu esquema teórico. Suas teorias iniciais vão sendo sucessivamente desestabilizadas e reformuladas, de modo a ir incluindo os “banto” e até os

“caboclos” em sua concepção, cada vez mais abrangente, de religião. Neste jogo ele vai dando às categorias “cultura”, “tradição”, “africano”, “negro”, “brasileiro” suas próprias tintas e elas vão ganhando outras cores. No livro *Negros Bantos* ele passa a usar a palavra “afro-brasileiras” para falar dessas religiões (até então classificadas como “africanas”).

Penso que a descrição dos orixás é uma boa entrada para acompanhar o relevo que o “afro-brasileiro” vai ganhando em relação ao “africano” em sua etnografia. Os candomblés “nagô”, os primeiros que Edison Carneiro conheceu, que eram dirigidos por aqueles que foram seus primeiros informantes e também aqueles sobre os quais leu em sua bibliografia de referência, funcionam em sua escrita como um modelo de comparação que atravessa o seu olhar sobre os outros candomblés que vai conhecendo. Ele procura nestes candomblés “banto” ou “de caboclo” os orixás e suas características, mitos, lendas, cores, poderes, roupas, cânticos, palavras, cultos e festas que já conhecia dos candomblés “nagô”. Onde não encontra essas semelhanças, vê caracterizada a perda.

Os orixás legitimamente bantos, que os negros sul-africanos trouxeram de suas terras de origem (...) perderam-se, ninguém mais sabe deles, tão esquecidos estão...

Não tendo orixás a adorar os negros sul-africanos ladearam a dificuldade adaptando, às suas práticas fetichistas, os orixás dos cultos jeje-nagôs, sudaneses em geral, e os “espíritos familiares” às matas brasileiras. E isso eles o fizeram de diversas maneiras. (Carneiro, 1937)

Xangô, o poderoso orixá dos raios e das tempestades, tem o seu lugar de honra nos candomblés afro-bantos da Bahia. Nada, aliás, torna distinta, nesses candomblés a sua figura, muito conhecida já dos candomblés jeje-nagôs (Carneiro, 1937).

Oxóssi continua a ser, aqui, o mesmo caçador idealizado pelos jeje-nagôs. (Carneiro, 1937)

Mas algumas categorias encontradas em seus textos me chamaram a atenção para a complexidade da relação entre as formulações teóricas de que ele partia, que determinavam o que ele procurava em campo, e a sua etnografia, em que elaborava o que efetivamente encontrava. Em sua escrita fica dramatizada uma tensão entre o que anuncia fazer e o que faz, o que

procura e o que encontra, o lugar de que parte e o lugar em que chega. É paradoxalmente quando ele está tomando por base o modelo “nagô” para falar dos “banto”, preocupado em demonstrar as “adaptações”, “indistinções”, “semelhanças”, “apropriações”, “imitações”, que descobre que as aparentes incoerências desses “banto”, que não faziam sentido quando olhadas a partir do modelo “nagô”, têm uma lógica própria, ganham sentido dentro de um outro sistema. Em sua etnografia eles não aparecem assim tão desagregados.

Se a “África”, a “autenticidade”, a “pureza” ou a “tradição” vão estar nos terreiros do Engenho Velho, do Axé de Opô Afonjá e do Gantois, identificados como “nagô”, ou no “único terreiro puramente banto” de Bernardino, nos vários outros que ele vai encontrar em seu trabalho de campo, há “particularidades”, “singularidades” e “curiosidades”, que são “interessantes” e, mais que isso, “importantes” de serem observadas e descritas.

Ao acompanhar as palavras usadas para descrever o espaço, o ritual, os informantes e, principalmente, os cânticos e as técnicas corporais da dança e da possessão, que são o que mais prende sua atenção, eu pude perceber que há outra leitura possível dos textos de Edison Carneiro. Quando está em campo, ou escrevendo textos etnográficos, a comparação perde a importância em benefício da descrição. A etnografia parece transbordar de sua teoria.

Uma obra coletiva

A etnografia de Edison Carneiro resulta entrecortada na medida em que o espaço dado de fato aos seus informantes se amplia. Conforme entrou em cada um desses terreiros de candomblé para escrever sobre eles e começou a convidar esses pais e mães de santo para participar do congresso que organizou, para dar entrevistas para sua coluna no jornal, também passou a receber convites para frequentar suas casas e festas e participar de sua vida cotidiana, chegando a ser honrado com o título de ogã de mais de um desses terreiros (Landes, 2002).

A imagem final do campo, dos informantes e da experiência de pesquisa de Carneiro fixada pelos livros vai se desenhando a cada novo encontro, entrevista, festa, visita, almoço, reunião. Conforme foi estreitando suas relações pessoais com chefes de culto, filhas e filhos de santo, seus conceitos e suas categorias de análise foram se tornando abertas às teorias nativas. No

decorrer dessa aproximação, ao ouvir esses sujeitos falarem de si e se classificarem, Carneiro se expõe a uma série de complexidades e fissuras.

As teorias nativas e suas ideias sobre a mistura e a separação nem sempre coincidem e partem dos mesmos pressupostos que as teorias científicas que orientam as reflexões do autor. É aos sistemas nativos e a como eles demarcam fronteiras entre si que sua etnografia vai estar atenta, bastante consciente de que as fronteiras nativas nem sempre coincidem, nem são tão simples como o quer a divisão entre “nagô” e “banto”. O retrato inicial que Carneiro faz da cultura, integrado, coerente e circunscrito, se complexifica a partir desse contato mais aproximado. Suas classificações se tornam menos estanques.

As descrições desses textos partem das festas, rituais, roupas, despachos, comidas como ele os vê e dos cânticos como ele os ouve. Mas quando “não consegue pescar o que se canta”, “não consegue distinguir bem” ou só consegue “pegar palavras esparsas” ele vai recorrer aos seus informantes e abre caminho pra que os pais e mães de santo ditem e traduzam cânticos, apresentem os orixás e expliquem os complicados caminhos de suas relações com seus santos protetores. A interpretação dos sujeitos sobre suas práticas, os significados dados por eles para o que seriam consideradas por Carneiro como contradições e incoerências, entram no texto e vão ganhando espaço cada vez maior.. Assim ele traz para a escrita, experiências desordenadas, interpretações contraditórias, significados variantes. Vão aparecendo então pais de santo que são “de Ijexá”, mas “gostam mais” de Angola ou que “trabalham” com Omolu, mas têm um “carrego de Santa Bárbara”, aparece um Ogum que é do Cariri, porém “salienta sua ancestralidade africana” e caboclos que “vêm de Angola”. Para esses pais de santo e seus orixás nada disso é contraditório, porque os arranjos e as fronteiras que fazem sentido para eles são outros, que não os dos intelectuais. São diferentes ritmos, compassos, entonações e coloridos que vão modulando os textos.

O meu santo é Oxóssi, o deus da caça, o São Jorge do catolicismo. Agora a minha nação é Angola. (Entrevista com o pai-de-santo João da Pedra Preta)⁶⁵

- Eu não fui criado nisso, nem gostava de candomblé. Até ia aos terreiros “anarquizar”... Numa viagem que fiz até Cachoeira, o santo me pegou. O “zelador dos santos” me garantiu que era Santa Bárbara. Um outro camarada me convidou para fazer parte da casa dele. Foi aí que “senti” o santo. Minha avó tinha deixado pra mim, sem eu saber, o “carrêgo” de Santa Bárbara... .

O professor Pierson atalhou:

- Mas o seu santo não é Omolu?

- Pois é, mas só em Cachoeira “rodei” com Omolu. Omolu é o meu santo predileto. Estou agora com trinta e dois anos e já sou pai-de-santo há quatro anos. De Omolu.

A “nação” de Paim era Ijexá.

- Eu gosto mais do Angola, - disse ele, - mas minha “nação” é Ijexá.

O professor Pierson meteu-se no meio:

- Entretanto, o sr. tem aqui várias estatuetas de caboclos...

Pode nos explicar isso?

Ele sorriu:

- É fácil. Meu avô era gêge, mas a minha avó era índia, foi pegada no mato a-dente-de-cachorro... (Entrevista com o pai-de-santo Manuel Paim)⁶⁶

Sugiro pensar que “nagô” e “banto” são categorias monumentalizadas (Gonçalves, 2007), que nem sempre funcionam no cotidiano dos terreiros ou dos discursos de seus adeptos ou, pelo menos, nem sempre funcionam da forma como o queriam os etnógrafos. Então o próprio Edison Carneiro, ainda que tente unir todos os terreiros sob uma mesma classificação, em muitos momentos constrói seus textos explicitando saber que as identidades abraçadas e as fronteiras demarcadas pelos seus nativos são mais complicadas do que essa simples divisão pode prever. Carneiro às vezes trabalha seguindo-a a risca, mas em outras passa bem longe daí, parecendo consciente de que o alcance da eficácia dessa divisão é limitado.

Sua assinatura, seu modo de fazer etnografia é colocar-se como um autor que dá outro estatuto para seus informantes, que leva a sério a fala deles, publicando suas entrevistas, convidando-os a apresentar suas próprias teses

⁶⁵ Carneiro, Edison. “O mundo religioso do negro da Bahia”, *O Estado da Bahia*, 07 de agosto de 1936.

⁶⁶ Carneiro, Edison. “O mundo religioso do negro da Bahia”, *O Estado da Bahia*, 29 de agosto de 1936.

em congressos, escrevendo seus textos a partir das categorias nativas de pensamento. O etnógrafo constrói seu texto de forma que o que pareça que está lá é o discurso nativo, como se essa etnografia fosse deles e não sua.

Este livro, produto da observação direta dos candomblés e do folclore negro na Bahia foi escrito ao acaso, no escuro. De certo modo, ele vale como uma proeza audaciosa, já que não se encontra, aqui, nas livrarias ou nas bibliotecas, nada de interessante sobre o negro do sul da África, seja qual for o motivo a estudar. O pesquisador tem de contar, apenas, com um fator – o seu possível sexto sentido...

(...)

Para escrever este livro, obtive o mais eficiente concurso dos pais-de-santo João da Pedra Preta, do candomblé da Goméia, e Manuel Paim, do Alto do Abacaxi, e do casal Germina e Manuel Lupércio do Espírito Santo, do Forno, no que se refere às sobrevivências religiosas; de Samuel “Querido de Deus”, Barbosa e Zeppelin quanto à capoeira de Angola; de Sinhá Rita, do Mar Grande, para o samba; do velho Macário, da Bahia, para o batuque; de Amor, para as sessões de caboclo; e de vários elementos populares cuja solicitude me comoveu.

Afora as notas que aponho à margem dos fatos, este livro, na verdade, lhes pertence.

Está-se vendo, o trabalho de desbravar o mundo desconhecido do negro banto, se foi grande, se foi difícil, também foi uma obra coletiva, por isso mesmo muito mais importante. Apenas me coube o trabalho de coligir notas, de classificar dados, e tentar uma sistematização do material recolhido. O resultado foi este livro, que somente procura conseguir um lugar ao sol para o negro banto da Bahia. (Carneiro, 1937)

O eminente scholar (e candomblezeiro) dr. Édison Carneiro⁶⁷

O universo religioso afro-brasileiro é fortemente marcado por conflitos, demandas, disputas de reconhecimento entre os chefes de culto. Diversas teorias nativas da mistura e da separação estão difundidas nele e são usadas como categorias de acusação entre os chefes de culto. É preciso entender o que está sendo mobilizado quando cada interlocutor lança mão dessas categorias, os sentidos que assumem em cada fala e quais os limites do diálogo entre elas (Silva, 2006).

⁶⁷ Ruth Landes sobre Edison Carneiro em nota ao livro *Cidade das Mulheres* (Landes, 2002)

Os informantes de Edison Carneiro, sejam os apresentados como “nagô”, sejam os apresentados como “banto”, Martiniano do Bonfim, Mãe Aninha, Joãozinho da Goméia, Manuel Paim, atuam fortemente na direção de produzir autenticidades e inautenticidades e sabem aproveitar bem os espaços abertos pelo pesquisador para fazê-lo. Edison Carneiro tem informantes bastante conscientes dos usos que podem fazer dos veículos para os quais o jornalista e etnógrafo os convida a participar. As falas desses pais de santo sugerem que eles vêem na relação com o pesquisador e na possibilidade de receberem destaque em seus livros, nas colunas do jornal, no congresso, nos cargos de direção da União das Seitas Afro-Brasileiras, uma forma de conquistar prestígio e legitimidade. O interesse despertado pelos usos que poderiam fazer da imagem que esses veículos públicos fariam circular participa ativamente da modulação de suas respostas, no momento particular que os pais e mães de santo atravessavam nos anos de 1930, dado o estatuto social e jurídico de sua prática religiosa, (Lühning, 1995/1996; Silva, 2006).

Identificar-se como “nagô” ou “banto”, “africano” ou “caboclo”, “ijexá” ou “angola”, não envolve apenas o sentimento de pertencimento a uma nação, os mitos de origem que se conta, a valorização da relação com a África, as entidades com que se trabalha e as regras seguidas na preparação dos rituais. Estes critérios se misturam e se sobrepõem e vão sendo acionados em diferentes momentos e com diferentes propósitos: demarcar diferenças no campo religioso, mobilizar identidades para desvalorizar o outro, colocar em jogo poderes de manipular forças e se comunicar com o sagrado. Carneiro percebe que o pertencimento a uma nação pode funcionar como um recurso político, identitário, mas observando de perto as entidades com que cada um “trabalha”, as histórias que contam sobre a iniciação na religião, os objetos que colocam nos altares, as oferendas espalhadas pelos terreiros, as festas que tomam lugar em suas casas, percebe também que essas demarcações não são tão evidentes, nem tão estáveis no cotidiano desses pais e mães de santo.

Toda coletividade opera com regras de autenticidade e no universo religioso afro-brasileiro a noção de verdade ganha um especial relevo na estruturação de identidades e oposições no discurso nativo. “Autenticidade”, “verdade”, “pureza” e “impureza” são problemas nativos, categorias que circulam no cotidiano dessas pessoas. Estão em jogo brigas pela legitimidade

de seus cultos junto à sociedade brasileira, brigas políticas em que se evoca a “tradição africana” como um atestado da legitimidade dos cultos. Mas estão em jogo também brigas pelo prestígio dos terreiros, feitas de acusações de charlatanismo, disputas de poderes de manipular forças sagradas e se comunicar com entidades, que se difundem em todas as direções no mundo dos terreiros. Mães e filhas de santo adeptas do culto “nagô” acusam o charlatanismo dos transes e o despreparo da iniciação dos cultos “de caboclo”. Adeptos destes últimos enfatizam a força espiritual das entidades “caboclas”.

Em Itapoá, em junho de 1936, certo cavalo de Ogum do lado de Martim Pescador me afirmou, em conversa sobre as diferentes espécies de candomblés da Bahia:

- O jeje chega e arranca o talo. Vem o angola, tira a foia. O caboclo, mais forte, leva logo a raiz... (Carneiro, 1937).

Como as teorias da pureza de Edison Carneiro são informadas em boa parte por esses discursos, essas associações provocam, em certa medida, uma confusão entre os textos do próprio Edison e os de seus informantes. O etnógrafo circulou entre terreiros de tradições diversas e foi se comprometendo com pessoas que estavam em lados opostos nessas acusações mútuas. A disputa pela participação nesses veículos acaba envolvendo Edison Carneiro nas disputas do próprio campo, entre pais e mães de santo dos terreiros com que estava comprometido. Ele se envolve na defesa dos argumentos de Martiniano do Bonfim e de Mãe Aninha da valorização das “tradições africanas”. Mas também se envolve com Joãozinho da Goméia, Manuel Paim, Germina do Espírito Santo na busca da legitimação do culto aos “caboclos”. O discurso de Carneiro privilegia ora um lado, ora outro. Ele está lidando com informantes que lêem os seus livros, que estão atentos ao material que está fazendo circular e que acompanham os usos que são feitos dessas representações sobre eles. Sua etnografia e suas muitas formas de representar o outro voltam ao campo. Como será que isso afeta sua narrativa final do trabalho de campo? Como será que ficam suas relações com seus primeiros informantes, Martiniano do Bonfim e Mãe Aninha, defensores fervorosos da tradição africana do culto “nagô” quando ele começa a frequentar e escrever sobre os terreiros “de Angola” e “de caboclo”? O encontro etnográfico e a etnografia são arenas dessas disputas. Circulam neles

memórias, narrativas, representações sobre as quais nem o pesquisador nem o nativo têm total controle.

É preciso ter em vista que nem todos os termos em diálogo no encontro etnográfico são passíveis de tradução tanto para um como para o outro lado. Assim, ainda que as palavras “pureza”, “autenticidade”, “verdade” e “perda” circulem entre universos e lógicas de pensamento distintas, os significados que assumem em cada um deles não são os mesmos. No decorrer de seu trabalho de campo, Edison Carneiro foi exposto à lógica religiosa, que é diferente daquela prevista pelas teorias antropológicas que conhece.

Essas várias camadas de significado se sobrepõem. Não conseguimos distinguir, ao ler seus textos, se “sinceridade”, “autenticidade”, “honestidade” são categorias nativas ou analíticas. Essas noções são elaboradas a partir dos critérios dos seus informantes: a observação às regras para a feitura do santo, as provas da verdade dos transes.

Se em muitos momentos uma relação de distanciamento é construída, em outros o ponto de vista nativo é levado tão a sério que Edison Carneiro parece agir como um “nativo”. Seu discurso se confunde com o de seus informantes, fazendo com que pareça estar ele mesmo confundido com esse universo. O etnógrafo constrói uma relação de continuidade com o campo, assumindo as categorias deste.

O quanto Carneiro, que comparecia a festas religiosas frequentemente, que conversava com essas pessoas cotidianamente, que passou uma temporada acolhido no terreiro do Axé de Opô Afonjá, que foi levantado ogã deste mesmo terreiro, que assistiu a algumas cerimônias secretas, estaria exposto à dimensão mágico-religiosa de seu objeto de pesquisa? O pesquisador não se identifica como religioso em lugar nenhum de seus escritos, mas parece partilhar da crença nos rituais de feitura do santo, na sacralização conferida pelas etapas da iniciação, acreditando que há transes verdadeiros e falsos.

Edison Carneiro é o jornalista que os apresenta no jornal para a elite baiana, o antropólogo que os convida para se apresentar na mesa de discussão de um congresso de intelectuais, o mediador que promove festas e apresentações para estudiosos de outras partes do país e que leva estrangeiros aos seus terreiros, o diretor de uma instituição política em que são

chamados a se organizar. Mas também é um jovem mulato que frequenta festas não religiosas e nada solenes nos terreiros e que dança a noite inteira com as moças, um baiano que costuma almoçar em suas casas sem “fazer farol” (Landes, 2002). Sua etnografia é articulada a partir dessas posições particulares em que conseguiu se estabelecer e justamente por estar olhando a cada momento de lugares tão distintos uns dos outros é que produz textos que comportam lógicas que parecem tão dissonantes. Ele se esforça por formar coleções, descoladas de sua experiência de pesquisa, apagando vínculos e conexões. Contudo, os laços de natureza pessoal entre o etnógrafo e cada uma dessas pessoas atravessam o texto.

Sua própria experiência etnográfica é múltipla e desordenada. Dela emerge seu texto, por sua vez também múltiplo e desordenado, resultado dos variáveis níveis de intensidade com os quais cada uma dessas alianças se estabeleceu.

Roteiro Lírico e Sentimental da “Cidade da Bahia” (e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta)

Acompanhando os personagens a que Edison Carneiro dá destaque em seus livros, que escolhe para suas entrevistas no jornal, que convida para participar das mesas do congresso, dos eventos que organiza, que ocupam cargos de importância na União das Seitas Afro-Brasileiras, acompanhamos não só quais os critérios “legítimos” que orientam sua seleção, mas também os imponderáveis que a atravessam, e tanto uns quanto os outros, vão fazendo com que “negros nagôs” e “negros bantos” deixem de ser referências abstratas e ganhem rostos e nomes reais: Martiniano do Bonfim, Mãe Aninha, Joãozinho da Goméia, Manuel Bernardino da Paixão, Manuel Paim, Germina do Espírito Santo.

Acompanhando também as reclassificações que Edison Carneiro faz quando passa da teoria para a etnografia, dos tipos para as pessoas, da generalização para a singularização, vemos que o seu “ir a eles” (Landes, 2002) borra as fronteiras que organizam seu pensamento, abrindo frestas. A tensão entre esses dois princípios classificatórios leva a um texto entrecortado, controverso, permanentemente dividido contra si mesmo.

Conforme aumenta a intensidade de suas relações, vai trazendo essas pessoas para o seu texto. Ao ouvirmos as vozes dos seus informantes e acompanharmos o jogo que seleciona essas vozes, nos aproximamos das movimentações do etnógrafo em campo. Sua fala sobre esse objeto nos fala dele: por onde escolheu andar, com quem, o que viu e o que não viu. Ele não elaborou nenhuma reflexão propriamente autobiográfica ou deixou registros de seus diários de campo. Mas podemos nos aproximar de sua experiência etnográfica, que encharca o texto, a partir dos rastros deixados por sua escrita. Nela nos é apresentado o seu mapa do mundo religioso afro-brasileiro dos anos 1930 e o seu roteiro da Cidade da Bahia.

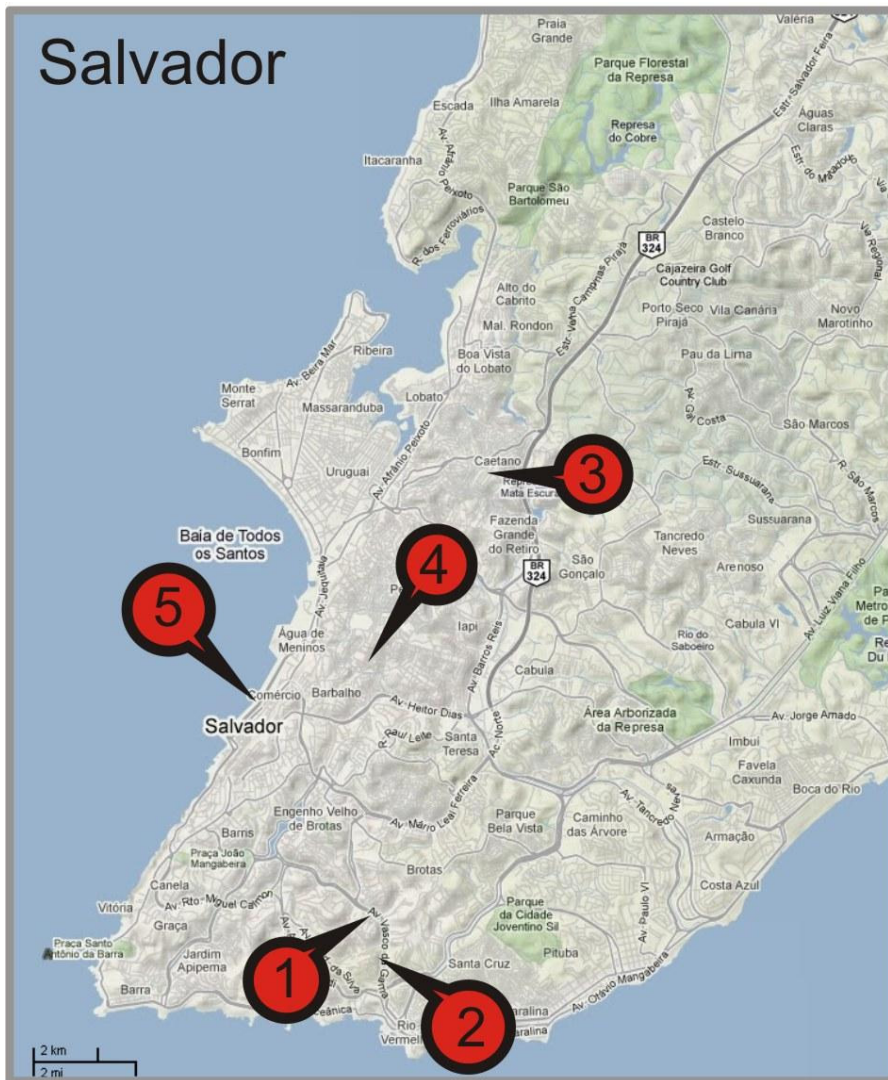
No caso dos terreiros “nagô”, ele se aproxima daqueles tidos como os lugares da tradição. O Engenho Velho, que teria sido o primeiro terreiro de candomblé da Bahia, foi também o primeiro de que ele se aproximou. Depois dele, o Axé de Opô Afonjá e o Gantois. Estes foram os terreiros já consagrados pelos estudos de seus mestres. São também os lugares indicados por seu primeiro informante, a partir de quem entrou em campo, Martiniano do Bonfim.

O primeiro contato de Carneiro com esse universo foi mediado pelo babalaô. Mas o discurso de Martiniano, extremamente crítico às transformações em curso, e aos pais de santo de terreiros “de caboclo” que as personificavam, leva a crer que não tenha sido ele que intermediou a entrada do pesquisador nestes outros terreiros, como o havia feito para os “nagô”. De quem Carneiro teria recebido a indicação para a escolha desses terreiros? Por qual motivo teria considerado-os significativos?

No caso dos terreiros “de caboclo” me parece que essa seleção parte do próprio Edison Carneiro, pois ele mesmo diz ser o primeiro a realizar trabalho de campo entre os “negros bantos”, com o que concordam os outros autores que comentam sua obra. É ele quem “desbrava o mundo desconhecido dos negros bantos”. O que teria atravessado essa seleção? Se em relação aos terreiros “nagô” ele escolhe figuras já consagradas pelas etnografias das religiões afro-brasileiras, em relação aos terreiros “de caboclo”, parece reconhecer os critérios nativos que os tornam conceituados no mundo do candomblé – o “poder”, a “fama”, a “força”.

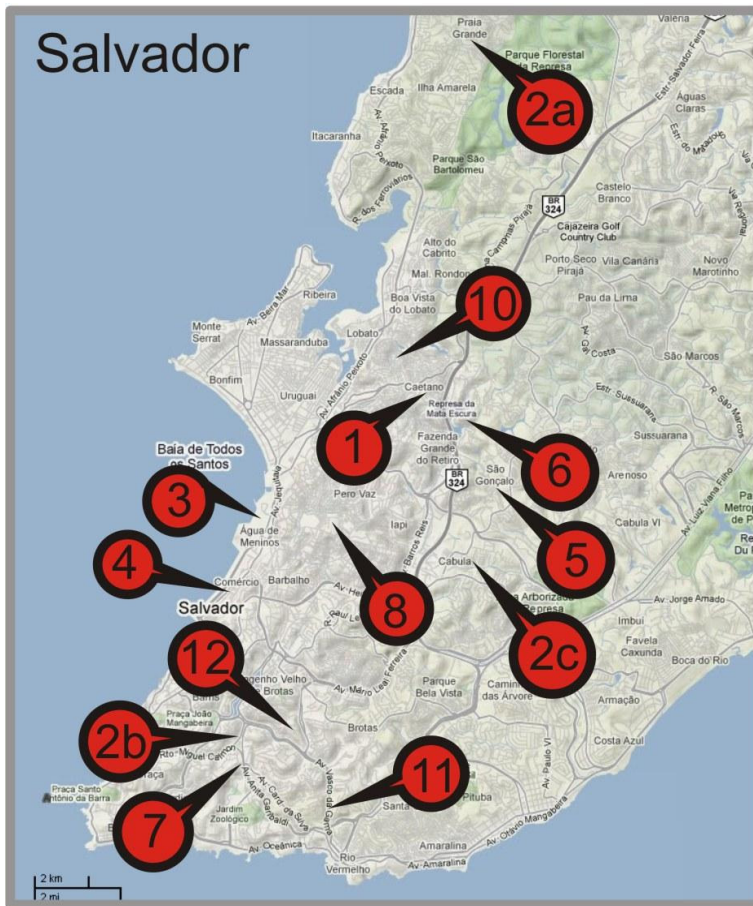
As redes de relação pessoal com as quais Edison Carneiro estava envolvido repercutem na escrita dos seus textos. São várias as ambiguidades,

aparentes incoerências e inevitáveis contingências que atravessam o projeto do pesquisador e acabam resultando na ampliação de seu mapa e na escrita de sua própria história do candomblé da Bahia.



Terreiros de Candomblé em que Edison Carneiro fez trabalho de campo para o livro *Religiões Negras* (Mapa: Clarissa Menezes Peixoto):

- 1 - Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho - Travessa Joaquim dos Couros – Acupe de Brotas (Antigo Engenho Velho do Rio Vermelho de Baixo /
- 2- Candomblé do Oxumarê – Av. Vasco da Gama – Engenho Velho da Federação (Antiga Mata escura)/
- 3- Terreiro do Pai-de-Santo João da Pedra Preta ou Joãozinho da Goméia - Candomblé da Goméia – Estrada de rodagem Bahia-Feira na altura do Km 2 , na Goméia - São Caetano /
- 4- Terreiro do Pai de Santo Jubiabá – Morro da Cruz do Cosme – 205 – Caixa D’água /
- 5- casa de Martiniano do Bonfim – Caminho Novo do Taboão – Comércio



Terreiros de Candomblé em que Edison Carneiro fez trabalho de campo para o livro *Negros Bantos* (Mapa: Clarissa Menezes Peixoto):

1 - Terreiro do Pai-de-Santo João da Pedra Preta ou Joãozinho da Goméia - Candomblé da Goméia – Estrada de rodagem Bahia-Feira na altura do Km 2 , na Goméia - São Caetano / 2) Terreiro do Pai-de-Santo Manuel Paim – candomblé Estrela de Jerusalém a) Rua do Abacaxi, 50 - Periperi/ b)Av. Centenário, Vila América (antiga Rua da Lama)/ c) Cabula/ 3- Germina e Manuel Lupércio do Espírito Santo – Candomblé Filho das Águas – Largo da Calçada - Liberdade/ 4- casa de Martiniano do Bonfim – Caminho Novo do Taboão – Comércio/ 5- Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá – São Gonçalo do Retiro / 6- Terreiro de Bernardino da Paixão – candomblé do Bate-Folha - Travessa de São Jorge 65 - Mata Escura do Retiro / 7 - Terreiro do Gantóis – Alto do Gantóis 33 – Federação / 8- Terreiro do Pai de Santo Jubiabá – Morro da Cruz do Cosme – 205 – Caixa D’água / 9- Pai-de-Santo Manuel da Formiga ou Manuel Falefá (Manuel Vitorino Costa) - Candomblé do Poço Bêta - Formiga 118 - São Caetano/ 10- Pai-de-Santo Jacinto - Candomblé do Oxumarê – Av. Vasco da Gama – Engenho Velho da Federação (Antiga Mata escura) / 11- Pai-de-Santo Ciríaco – candomblé do Tumba Juçara - Ladeira da Vila América, nº 2, Travessa nº 30, - Vasco da Gama

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. "O jovem feiticeiro", In: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, nº 3, dez. 1936.

_____. "O Professor Souza Carneiro" In: *A Tarde*, edição de 20 de junho de 1981.

_____. "Discurso de posse na Academia de Letras da Bahia" a 7 de março de 1985, In: *A Tarde*, edição de 8 de março de 1985.

CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Pallas, 2004.

CARNEIRO, Edison. "Martiniano, o famoso 'babalaô' fez revelações interessantes". Salvador: *O Estado da Bahia*, 14 de maio de 1936.

_____. "O mundo religioso do negro da Bahia". Salvador: *O Estado da Bahia*, 07 de agosto de 1936.

_____. "O mundo religioso do negro da Bahia". Salvador: *O Estado da Bahia*, 29 de agosto de 1936.

_____. "Em torno do Segundo Congresso Afro-Brasileiro". Salvador: *O Estado da Bahia*, 13 de novembro de 1936.

_____. "Uma noite africana na Rádio Comercial", Salvador: *O Estado da Bahia*, 12 de dezembro de 1936.

_____. "A noite africana na Rádio Comercial da Bahia". Salvador: *O Estado da Bahia*, 17 de dezembro de 1936.

_____. "O programa dos trabalhos deste importante certame científico", *O Estado da Bahia*, 08 de janeiro de 1937

_____. "A sessão preparatória de ontem e a colaboração de elementos populares ao Congresso da Bahia". Salvador: *O Estado da Bahia*, 09 de janeiro de 1937.

_____. "O programa dos trabalhos deste importante certame científico", *O Estado da Bahia*, 11 de janeiro de 1937.

_____. "Instala-se hoje o 2º Congresso Afro-Brasileiro", *O Estado da Bahia*, 11 de janeiro de 1937.

_____. "Como decorreu a sua sessão de instalação", *O Estado da Bahia*, 12 de janeiro de 1937

_____. "O dia de ontem do Congresso Afro-Brasileiro", *O Estado da Bahia*, 13 de janeiro de 1937.

_____. "As últimas reuniões do Congresso Afro-Brasileiro", *O Estado da Bahia*, 18 de janeiro de 1937.

_____. "2º Congresso Afro-Brasileiro", *O Estado da Bahia*, 21 de janeiro de 1937.

_____. "Homenagem ao Congresso Afro-Brasileiro", *O Estado da Bahia*, 24 de maio de 1937.

_____. "As festas amanhã no terreiro do Gantois e do Engenho Velho", *O Estado da Bahia*, 26 de maio de 1937.

_____. "Criação do Conselho Africano da Bahia", *O Estado da Bahia*, 04 de agosto de 1937.

_____. "Liga das Seitas Afro-Brasileiras", *O Estado da Bahia*, 28 de agosto de 1937.

_____. “Convocação dos membros da diretoria da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia”, *O Estado da Bahia*, Salvador, 04 de setembro de 1937.

_____. “Posse da primeira diretoria da União das Seitas Afro-Brasileiras”, *O Estado da Bahia*, 28 de setembro de 1937.

_____. (Nota), *O Estado da Bahia*, 30 de setembro de 1937.

_____. “Era a mais popular mãe-de-santo da Bahia”, *O Estado da Bahia*, 05 de janeiro de 1938.

_____. “Dona Aninha”, *O Estado da Bahia*, 25 de janeiro de 1938.

_____. *Religiões Negras* [1936] e *Negros Bantos* [1937]. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “A construção da pureza nagô”. In: *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, nº 15, 2-3 1990.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; VILHENA, Luís Rodolfo. “Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore”. In: *Estudos Históricos*, nº 5, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 1992.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco – Usos e Abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

FERRAZ, Áydano do Couto. “Retrato de Edison Carneiro”. *A Tarde*. Salvador: 14 de dezembro de 1972.

_____. “Edison Carneiro, o Mestre Antigo”. *A Tarde*. Salvador: 12 de agosto de 1980.

GILFRANCISCO. *Musa Capenga – Poemas Edison Carneiro*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado, EGBA, 2006.

GÓES, Tânia. “Gente muito especial”. Rio de Janeiro, *Correio da Manhã* 28/03/71

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Monumentalidade e Cotidiano: Os Patrimônios Culturais como Gêneros de Discurso”. In *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007.

HEALEY, Mark. “Os Desencontros da Tradição em Cidade das Mulheres: Raça e Gênero a Etnografia de Ruth Landes”. In: *Cadernos Pagu* (6-7), p.153-200, 1996.

LANDES, Ruth. *A Cidade das Mulheres* [1947]. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____. “A woman anthropologist in Brazil”. In: Golde, Peggy (org.). *Women in the field: anthropological experiences*. Chicago: Aldine, 1970.

LÜHNING, Ângela. “Acabe com este santo: Pedrito vem aí... Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942”. *Revista USP*. São Paulo (28): 194-220, dezembro/fevereiro 95/96.

NASCIMENTO, Ana Carolina Carvalho de Almeida. *O sexto sentido do pesquisador*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

OLIVEIRA, Waldir Freitas; LIMA, Vivaldo Costa (org.). *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos*. São Paulo: Corrupio, 1987.

_____. *“O negro no Brasil” – Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-Brasileiro (Bahia)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1940.

PIERSON, Donald. *Branços e Pretos na Bahia (estudo de contato racial)* [1942]. São Paulo, Nacional, 1971.

_____. *“Algumas Atividades no Brasil em Prol da Antropologia e Outras Ciências”*. In Corrêa, Mariza (org.). *História da Antropologia no Brasil (1930-1960)*. Testemunhos: Emílio Willems e Donald Pierson. São Paulo: Vértice, 1987.

SANTOS, Descóredes Maximiliano dos. *História de um terreiro nagô*. São Paulo: Carthago e Forte, 1994.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O Dono da Terra: O Caboclo nos Candomblés da Bahia*. Salvador: SarahLetras, 1995.

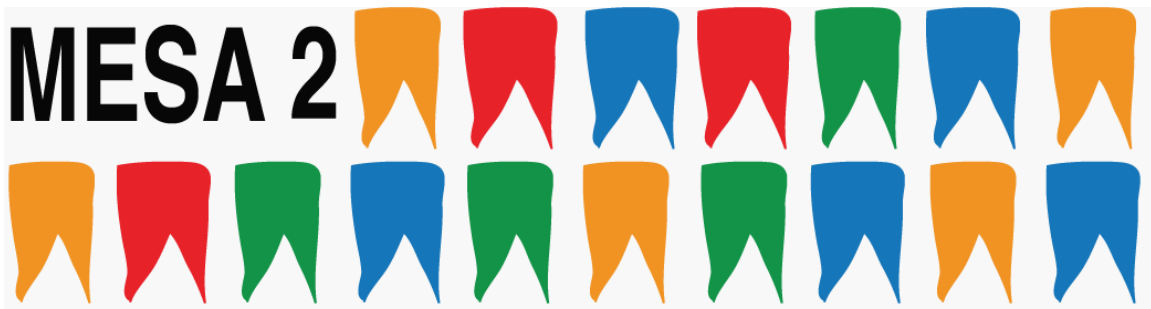
SILVA, Vagner Gonçalves da. *“A Crítica Antropológica Pós-Moderna e a Construção Textual da Etnografia Religiosa Afro-Brasileira”*. *Cadernos de Campo* (USP). São Paulo: v. 1, n. 1, p. 47-60, 1992.

_____. *Orixás da Metrópole*. Petrópolis: Vozes, 1995

_____. *O Antropólogo e sua Magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

MESA 2



Antropologia dos objetos e da arte

Mediador
José Reginaldo Gonçalves



“BRASIL EU TE AMO”: A LÓGICA DA ‘GRATIDÃO’ DA ESCADARIA SELARON

Alexandre Guimarães. Mestrando PPGArte/UERJ

Embora o *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro (Aeroplano, 2005)*, obra de referência organizada pela pesquisadora e crítica de arte *Lélia Coelho Frota*, não relacione explicitamente o trabalho do artista plástico *Jorge Selaron*, a mesma publicação abre campo para se pensar sobre o caráter popular e brasileiro da produção do famoso ladrilheiro da Lapa, legítimo representante da arte que há duas décadas vem mudando a cena pública deste lugar de grande fama boêmia na cidade do Rio de Janeiro. Talvez por apresentar nacionalidade chilena tenha ficado ausente neste inventário, todavia em face dos argumentos contidos, possibilita-se pensar senão em uma inclusão reparadora, ao menos, no reconhecimento de que poderia também figurar em trabalhos de natureza semelhante, já que, a exemplo de outros artistas lembrados, soube criar também seu “*micromundo*”, aberto “*a públicos amplos*”.

Hoje, para muitos, embora seja estrangeiro de nascimento, é considerado mais um artista de coração e alma brasileira, identificado com o país que soube acolher seu trabalho. Daí também sua gratidão ao povo brasileiro, franqueada a todos que passam conhecer sua obra. Alguns visitantes, dizem a seu respeito, diante de seu maior feito artístico “*pensava que fosse brasileiro...*” ou ainda surpresos, comentam “*Ele é chileno?*”. O próprio artista, quando entrevistado, faz questão de reforçar seu elo afetivo com o Brasil em detrimento de suas próprias origens e raízes culturais.

Ademais, o posicionamento estético do *chileno mais brasileiro da cidade* e do país também pode se relacionar facilmente com diversos pontos importantes estudados e observados por *Lélia Coelho Frota*. Um deles encontra-se em capítulo dedicado especialmente à *Arte Pública* cujo início, se apresenta nos seguintes termos:

“No fluir do processo que vai concentrando, no século XX, 70% da população brasileira nas cidades, várias manifestações de arte pública ocorrem com frequência crescente em âmbito urbano. Algumas demoram-se mais no tempo porque os indivíduos que as geram têm um projeto pessoal de registro dessa mudança drástica e conseguem até espaços mais permanentes, públicos, onde realizam sua bricolagem histórica e biográfica.”⁶⁸

Ora, no que diz respeito à conquista de espaços mais duradouros no meio urbano, é justo incluir a intervenção pública feita com azulejos, porcelanas e louças variadas, conhecida atualmente como “Escadaria Selaron”. Há vinte anos, Jorge Selaron, artista chileno e autodidata dedica-se a esta obra, modificando-a, renovando de tempos em tempos sua feição, emprestando-lhe, embora utilizando e valendo-se de materiais cimentícios, condição mutante.

A obra, situada no Rio de Janeiro, interligando os bairros da Lapa e de Santa Teresa, revela-se sob a forma de uma admirável “cascata” de azulejos, com exemplares de diversas origens, procedentes de diferentes localidades do mundo. O fascinante conjunto favorece, pelo arranjo e disposição dos azulejos, a visualização de sucessivas faixas intercaladas de cores predominantemente verdes, azuis e amarelas, onde matizes próximos e, por vezes, também distintos - se opondo à *regra geral* - formam um grandioso mosaico criativo e harmonioso, que se traduz como uma incrível festa para o olhar. Prova disto é que tal obra já adquiriu, por sua riqueza e reconhecida qualidade plástica, o estatuto de ponto turístico na cidade, integrando o roteiro de muitos visitantes europeus e americanos que vêm conhecer o Rio de Janeiro. O trabalho de campo e as seguidas incursões ao local, com inúmeros registros fotográficos e fílmicos realizados, podem atestar o intenso interesse de se conhecer esta manifestação feita com azulejos. Diariamente das nove horas da manhã às dezoito horas, revezam-se guias-turísticos autônomos e de várias empresas, levando pessoas de fora do país para conhecer o feito de Selaron.

Comerciais para televisão, *vídeo-clips*⁶⁹ e filmes já foram realizados, utilizando, como locação e cenário, a colorida escadaria. A obra também já

⁶⁸ FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: aeroplano, 2005.

⁶⁹ COMERCIAIS: AMERICAN EXPRESS CARD, COCA-COLA, FANTA, PEPSI, KELLOGS (KORN FLAKES); VÍDEO-CLIPS: U2, BUONO VOX, BABY FACE SNOOP DOGG E PHARELL (BEAUTIFULL).

rendeu matérias em vários jornais e revistas⁷⁰, entre as quais, segundo reportagem publicada na *National Geographic*, trata-se “(...) da maior escultura do mundo realizada por uma só pessoa”.

Compreende uma escadaria de dez lances, totalizando 215 degraus cobertos e ladeados por mais de 2000 (dois mil) azulejos, entre os quais, cerca de 300 (trezentos) estampados pelo próprio artista. Não bastasse o prodigioso e criativo feito do trabalho *em si*, estabelecido na grande escala em que se configura - onde se enxerga e se reconhece muita dedicação, cuidado e esmero na sua produção -, tal obra também apresenta um caráter especial de “vida”, consubstanciada através de mudanças na feição do próprio trabalho. Assim, a Escadaria de Selaron também poderia ser incluída perfeitamente dentro da classificação de *obra pública efêmera*, ao lado de trabalhos como o que é feito com o mobiliário dos bares de Salvador. Ambos jamais estarão prontos, seus jogos geométricos, de reposicionamentos e de reagrupamentos, sempre nos podem nos reservar alguma surpresa. Em trabalho de campo, observou-se que Selaron sempre adverte àqueles que dizem que sua obra é interessante porque muda todos os dias, dizendo “*De forma alguma!!! A Escadaria muda toda hora!!!*”

Explica-se: Selaron também é responsável por trocas constantes e periódicas de determinados azulejos por outros. Com efeito, sua obra assume a condição de ser “mutante”, a ponto do próprio artista ter declarado publicamente - ratificando tal caráter “cambiante” - que só acabará “(...) *este sonho louco e inédito no dia da minha morte*”. Assim, além do magnífico trabalho de bricolagem feito com azulejos, a obra reúne e acumula a propriedade particular de troca, reposição e de alternância, o que inevitavelmente desperta o interesse de se pensar sobre a relação existente entre o caráter mutante e o fator de maior permanência dentro da cidade. Como se disse anteriormente, mesmo se valendo de materiais cimentícios, converte sua obra-prima, de tempos em tempos, em um grande ateliê a céu aberto, onde o prazo de término não existe para o artista. Ora, com isso, residindo em uma das casas da própria rua da escadaria e possuindo

⁷⁰ TIME; WALL PAPER; ELLE DECORATION (Londres); DOVE (Milão); PLAYBOY (Chicago); voyage (França); ragazza (Espanha); Glamour, Geo, Gala, Merian, LUFTHANSA MAGAZINE (Alemanha).

proximidade com sua produção, pode mexer a qualquer tempo sua obra, como fazem, respectivamente, os escultores Nego [Geraldo Simplício], e Giovani A. da Silva, em suas esculturas de terra e de areia.

Também podemos entender a obra de Selaron a partir de outro capítulo sobre *Arquitetura e Espaço*. Nos últimos anos, a bricolagem de azulejos da escadaria vem se alastrando e ocupando também os muros das casas vizinhas, formando um extenso corredor de mosaicos diferenciados e coloridos, apesar de predominantemente vermelhos. Nenhuma das casas apresenta solução plástica igual à outra, emprestando e garantindo, o artista, a cada um dos endereços, uma identidade própria. Vale a comparação visual, inclusive com as coloridas casas de pintura e platibanda do sertão nordestino fotografadas por *Anna Mariani* na década de 1980, já que curiosamente também apresentam caráter individualizante e elevada preocupação de ordem estética.

Assim sendo, Selaron se alia a esta produção marcada pela criatividade das belas combinações e soluções cromáticas originais. De certa forma, o *caráter popular* que nos remete a essas moradias do Nordeste brasileiro, passa a estar presente junto à Escadaria da Lapa. Entretanto, esta evocação junta-se ao expediente plástico dos artistas que intervêm na arquitetura com cerâmica e azulejos, como a *Casa dos Cacos*, de *Carlos Luiz de Almeida*, em Belo Horizonte, além do que podemos encontrar na *Casa da Flor* em São Pedro da Aldeia, no admirável trabalho de *Gabriel do Santos*. Pois de forma semelhante, como sempre acontece na bricolagem de Selaron, impera o improvisado e o caráter espontâneo na intenção de estetização. Nesse caso, a homenagem ao povo brasileiro feita pelo ladrilheiro da Lapa também pode ser lida e estendida a essas casas, cuja configuração estética também alude ao empenho e ao resultado de se decorar e de se embelezar as fachadas e muros artesanalmente de modo não planejado.

Entre as Copas de 1990 e de 2010: vinte anos da “Grande Loucura”

Lélia Coelho Frota incluiu o tema *Futebol* em seu trabalho sobre a arte desenvolvida pelo povo brasileiro, de modo a valorizar o trabalho realizado das torcidas organizadas, conforme leitura incluída feita pelo antropólogo Roberto da Matta:

“Ela oferece um show visual de extraordinário impacto através do uso corporal das cores do time, movimentação de dezenas de bandeiras e estandartes que produzem fumaça.”

Poderíamos perfeitamente estender o referido tema às ruas já que, assim como ocorre em muitas cidades brasileiras, de quatro em quatro anos, sempre por ocasião da Copa do Mundo, muitos moradores se articulam e despendem recursos para modificar a feição dos bairros da cidade carioca. Inúmeros residentes do Rio de Janeiro, então, aderindo à “pátria de chuteiras”, juntam-se a mutirões entusiasmados, comprometidos e mobilizados pelo desejo de pintar e adornar as ruas de verde e amarelo, modificando circunstancialmente nossa paisagem citadina, a partir de ações coletivas estetizantes, moldadas pela centralidade do dito Mundial. Há algumas décadas, vale lembrar, pela prática desta tradição, forçou e estimulou a organização de concursos, com distribuição de troféus e prêmios para as ruas merecedoras.

Unem-se todos: homens, mulheres, crianças, velhos, jovens, empregados e comerciantes; brancos, negros e amarelos num só ato de fé verde-amarelo em torno da seleção brasileira. Cada um faz uma parte. Uns gastam seu dinheiro, outros entram com o seu trabalho. Outros apenas com os palpites, nem sempre adequados, mas que trazem o motivo para uma piada, ou uma palavra, que anima o ambiente. No fim tudo se ajeita e as ruas vão ficando bonitas, adquirindo o ar de festa, esperando pelos gols que, se espera, hão de vir.”⁷¹

Neste caso, o desejo de intervir na paisagem ganha a aprovação da imprensa, da mídia televisiva e com isso, a simpatia e a adesão de parte considerável da população que, em alguns casos até, passa a se manifestar nas mentes mais conservadoras, habitualmente avessas ao que chamam de vilipêndio ao patrimônio público. Torna-se, então, lícito interferir, com tintas e cores, os muros, o mobiliário e cada pedaço de chão da cidade. O interdito irracional desejante de modificar a feição das ruas ganha espécie de permissão do lado racional da cidade. Tais interferências tornam-se, ainda que durante breve período, autorizadas.

Não obstante, tais empreendimentos voluntários tendem a sofrer com o tempo, degradando-se até apresentarem, caso não desapareçam por completo, crescentes sinais de desgaste e de abandono, de modo a revelar,

⁷¹ (O encanto das ruas enfeitadas. Fonte: Sílvio Persivo)

com o passar dos meses e anos, apenas vestígios e sobras deste tipo de passageira *despesa improdutivo*⁷² (G. BATAILLE, 1967), a formar paisagens que se decompõem e se dissipam lentamente, apagadas aos poucos na memória de cada lugar. De fato, pois tais concretizações de desejos se justificam ou fazem sentido apenas durante algumas semanas, a depender de quando entram e de quando saem de cena tais iniciativas decorativas populares, feitas a custos relativamente modestos sobre algumas vias públicas cariocas durante os dias de véspera da Copa e por ocasião dos jogos de estréia do Brasil.

Neste sentido, as próprias ruas passam a funcionar como um relógio para a Copa, anunciando pelo estado e aparência de suas “roupagens”, o antes e o depois de cada Mundial. Com efeito, não deixam de constituir a imagem urbana dos bairros cariocas, ajudando a formar ou a de-formar o “design da cidade”⁷³ (LYNCH, 2006), marcando o intervalo entre a competição mais relevante do esporte que, no Brasil, ajuda a moldar a feição identitária nacional.

*“O design de uma cidade é, portanto uma arte temporal, mas raramente podem usar as seqüências controladas e limitadas de outras artes temporais, como a música, por exemplo. Em ocasiões diferentes e para seqüências diferentes, as seqüências são invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas.”*⁷⁴

Entretanto, a despeito dos investimentos feitos em cada meio local, durante os longos intervalos de esquecimento e espera, adquirem, as ruas ornamentadas, feição desgastada, fria e melancólica, caracterizando feição pretérita, já que se atam ao tempo de um evento específico, cíclico e datado, motivo real de sua existência. As próprias cores da bandeira nacional parecem perder a força, arrefecendo seu brilho e apelo apoteótico, dando lugar aos primeiros sinais de abandono e de descaso, logo após a consumação do calendário dos jogos finais de cada Copa.

Não foi o que aconteceu com a Rua Manoel Carneiro, via de subida que interliga os antigos bairros da Lapa e de Santa Teresa no Rio de Janeiro, logo

⁷² BATAILLE, Georges. *La Part Maudite*. Paris: Editions de minuit, 1967. “La notion de dépense”

⁷³ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁷⁴ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

atrás da Sala Cecília Meireles, no sentido da Rua Teotônio Regatas. Ao findar a Copa do Mundo de 1990, quando então a seleção brasileira fora eliminada precocemente na primeira fase da competição, passa a acontecer uma audaciosa intervenção sobre a efêmera decoração mencionada. A escada-arruamento passa, então, a apresentar uma nova camada que, conforme ia sendo realizada, potencializava não só o efeito cromático e plástico das cores da bandeira nacional, mas também sua dimensão desviante e deformadora junto à cidade programada. Antes expostas nos espelhos dos degraus da escadaria, as cores, marcadas com tinta fosca, passaram a figurar, pelas mãos do artista, através da inserção de exemplares de azulejos carregados de imagens, motivos e matizes variados. Neste sentido, não poderia ser compreendida, tal obra, como meramente pleonástica. No mínimo, deve ser julgada, na contramão da ordem, como uma impactante e estridente hipérbole plástica. A Escadaria, puro excesso imagístico, agora, “grita”. Assim, a nova intervenção surge tanto como um fenômeno afirmativo e monumental de libertação frente as leis que regulam o espaço urbano, como na forma de uma novidade estética na cidade. Nasce, vale sublinhar, na condição de ter se estabelecido sem a motivação ou justificativa dos ditos concursos de rua, convertendo toda sua existência a um ato isolado, sem o respaldo da imprensa e sem se importar, seu autor, com a possível incompreensão dos moradores locais. Por esses argumentos, associa-se menos a uma prática permitida e admissível do que a uma aventura insólita e não-autorizada.

Assim, Jorge Selaron, pintor chileno autodidata, encontrando-se na faixa dos quarenta anos de idade, resolve por iniciativa própria realizar neste arruamento-escada a intervenção que ficou conhecida como sua “Grande Loucura”. Sem eliminar as cores nacionais - o verde e o amarelo -, distribuídas alternadamente, acrescenta ainda uma terceira cor, também visível na bandeira brasileira, substituindo, todavia, a seqüência verde-amarelo, que existia anteriormente, pela seqüência verde-amarelo-azul. Porém, a nova intervenção não modificou apenas o ordenamento de cores, ele as devolveu na forma de uma contundente e espetacular expressão artística urbana, colorindo os espelhos dos degraus da escadaria com soluções criativas de azulejos que podem se assemelhar na coerência do conjunto, mas não se repetem na composição individualizada de cada mural-degrau.

A nova escadaria coberta de azulejos, então, anuncia-se como um surpreendente interdito, com a face descarada de um transbordamento que ajuda a compor e a marcar a face irracional da cidade. Surge, portanto, não por ocasião ou pelo pretexto da Copa, mas no período que a sucede, estimulada por um desejo irrefreável que não se coaduna com as manifestações entendidas como aceitáveis pela cidade programada e nem com o calendário que passou a legitimar as decorações efêmeras quadrienais, referidas anteriormente. Neste sentido, Selaron transforma este lugar num território onde, de modo inédito, faz reinar o absurdo, o anárquico, o improvável, combinando a estranheza do inusitado fenômeno estético a uma absoluta transgressão às regras toleradas e aceitas pelos gestores da cidade no uso e no agenciamento do espaço público.

Mesmo questionada por alguns em seu início, em razão das características elencadas, conseguiu seguir rumo heróico, ignorando, seu autor, opiniões de quem defendesse uma posição de controle sobre possíveis alterações na urbes carioca. Todavia, dentro desta trajetória de provações e desconfiças, ainda é possível ver quem a desaprove, mesmo depois do êxito de sua realização e de ter atingido fama e sucesso internacional. O fato estético, portanto, que surge na cidade de maneira substantiva, marcante e indelével só pode ser entendida como uma linha de fuga polêmica, seriamente provocativa, justamente porque desafia a lógica programada da imagem pré-definida e controlada da cidade.

É importante perceber que, ao seguir as cores da bandeira nacional, Selaron parece reconhecer o interdito das decorações efêmeras que alteram o desenho da cidade temporariamente, demonstrando interesse e desejo de apoiar o dito discurso desviante, tornando-o mais eloqüente, amplo e perene, por isso, acredita-se, resolve conservar e “mantê-lo” em sua obra. Ele poderia, perfeitamente ter anulado estas cores, apagado de vez essa memória e esse sinal em sua intervenção, mas, respeitosa e curiosamente, não o fez. E isso também deve ser considerado como um dado significativo em seu trabalho.

Assim, revelando também as cores da bandeira brasileira, conforme fora dito, a nova “pele” escadaria do convento de Santa Teresa, também pode sugerir ou evocar a festa do tempo intervalado das Copas, não obstante, passou a promover uma ressignificação de tais cores no tempo e no espaço,

submetendo-as a uma nova condição: a de uma intervenção urbana movida pelo desejo não mais de uma coletividade local voltada para ornamentar a rua em função de uma festa programada com princípio, meio e fim, mas movida pelo desejo sentido por um artista impulsionado, obstinado e estimulado a superar recordes e feitos, de interferir esteticamente na cidade de modo decisivo. Nessa postura, demonstrou interesse em fazer um “barulho” ainda maior, transformando o que havia antes em um verdadeiro estardalhaço plástico, de modo a se posicionar mais fortemente contra o discurso autoritário que muitas vezes inibe as insurgências estetizantes, naturais na cidade. Selaron simplesmente, na atitude de homenagear o povo brasileiro - como costuma dizer -, somou, agregou ao seu encaminhamento plástico uma informalidade anterior, tornando, seu engenho, não uma duplicação ou uma reprodução do que existia, mas um reforço, um coro, uma dupla irreverência. Nessa atitude, re-inventa e re-apresenta as cores em uma obra sem fim, com seu audacioso trabalho de bricoleur com louça e azulejaria, convertendo a passageira decoração para Copa em um potente e imprevisível “bloco de sensações” (DELEUZE, 1980).

“O objetivo da arte, com meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações.”⁷⁵

Passa, portanto a rua a adquirir um status diferente das outras ruas enfeitadas, pois através da propriedade de luminescência e de durabilidade, própria dos azulejos, aliada, tal escolha, ao trabalho de bricolagem realizado pelo artista com azulejarias distintas e louças hieróclitas, a nova escadaria passa a assumir aparência plástica ampliada, acentuada e potencializada, garantindo sua permanência e conservação no tempo, não no sentido material, mas no sentido *imaterial das sensações*, da transcendência artística. Ora, jamais alguém ou um grupo desembolsaria uma quantia para enfeitar a rua para a Copa do Mundo com um material caro como os azulejos, ademais, são materiais cuja aplicação demorada ultrapassaria o tempo e a expectativa estimada para se adornar as ruas durante o curto período da Copa. Nas ruas enfeitadas para tal evento, geralmente usam-se tintas, barbantes, plásticos,

⁷⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Percepto, Afecto e Conceito. In.: O que é filosofia? Rio de Janeiro: Editora34, 1992.

tecidos, papéis, e não materiais cimentícios, feitos para durar e atravessar o tempo. Não obstante, é importante lembrar que a escolha do material também faz parte da elaboração da obra. Assim, a Escadaria Selaron, articulando à informalidade antes existente as qualidades do material com o engenho estético empregado, consegue existir por si enquanto genuíno fato artístico, tendo autonomia própria, conseguindo, segundo o pensamento de Deleuze, “*manter-se de pé sozinha*” como expressão artística ímpar, mesmo na ausência do artista que a concebeu.

“A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva.”⁷⁶

Porém não só, por esse motivo, a escadaria transcende esteticamente a informalidade decorativa da Copa do Mundo. É importante dizer que a nova escadaria não se propôs a se candidatar ao prêmio de rua mais original da Copa, a “Grande Loucura”, como a própria expressão diz é, antes de tudo, fruto da audácia, da coragem e da irracionalidade de se colocar como um desvio radical cimentício, permanente, dentro da cidade programada, daí também seu mérito. Neste ponto, cabe ainda lembrar, que a colorida escadaria também é metáfora da cidade, pois na figura de seu responsável, mesmo cimentícia, pode sofrer alterações a qualquer tempo, a qualquer hora, basta tudo conspirar a favor deste desejo, isto é, basta que Selaron consiga reunir número satisfatório de azulejos raros ou ainda inéditos, ou mesmo peças que considerar interessantes para dar prosseguimento ao seu trabalho sem fim. A Escadaria Selaron não tem hora para acabar, é uma obra mutante. Como diz o artista, “só terminarei esta obra no dia de minha morte”. Analogamente, assim como a cidade, a obra não pára, modifica-se. Como obra pública se impõe também contra o projeto moderno.

Selaron elege um material incomum à natureza das iniciativas populares decorativas, mesmo assim, as incorpora, solidificando e perenizando seu caráter informal. Curiosamente, o verde e amarelo estão lá, mas devemos lembrar também que tais enfeites são aplicados pelos moradores durante o mundial, para depois tudo ser desfeito, como em qualquer festa que tem hora para acabar. A intervenção de Selaron submete à cidade um conceito de uma obra mais durável, mas que, ao mesmo tempo, dentro deste conceito admite a

⁷⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Percepto, Afecto e Conceito*. In.: *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora34, 1992.

troca. Assim, substituiu o relógio de tempo espaçado das Copas do Mundo pelo relógio da cidade movente, incessante, diário, presencial. Troca algo com princípio, meio e fim definidos e anunciados, pelo processo elaborativo permanente. O efêmero das ornamentações da Copa deve-se a uma conjuntura de um fazer seguido de um estágio já aguardado de abandono e de finitude, ao passo que na nova escadaria feita com azulejos, o efêmero deve-se a propriedade de mudança proposital, de troca, fruto e do puro interesse e desejo do artista de manter sua obra permanentemente viva.

Há vinte anos, Selaron deu início ao processo de eliminação dos intervalos de festa entre as Copas, transformando esse lugar em um legítimo representante da “cidade *“sangue quente, maravilha mutante”*”, de festa contínua, propiciada pelos vibrantes e reluzentes efeitos dos azulejos portadores das cores da bandeira nacional - em deferência e em adesão a informalidade anterior -, como da cor vermelha, predileta do artista que, juntamente com o seu trabalho pintor e de *bricoleur*, garantem a assinatura da obra. Vale à pena constatar, a qualquer hora do dia, a alta temperatura plástica deste lugar que, a despeito do clima que faça, sepultou de vez os longos invernos de espera entre as copas. Ressignificou as cores nacionais, retirando-as de uma função específica limitadas a um tempo de duração, para “eternizá-las”, devolvendo-as na forma de um grande espetáculo, de um apoteótico “bloco de sensações”, em um verdadeiro monumento.

“(...) Toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra.”⁷⁷

A Escadaria Selaron e a lógica da gratidão diante da Cidade Vaidosa

Para o Professor Paulo Knauss, três enunciados podem servir para melhor compreensão do acervo urbano de nossa cidade – *a gratidão*, a *vaidade* e a *exclusão*. Embora o estudo tenha se dirigido mais as esculturas e monumentos públicos, é possível se apropriar dessas categorias justamente

⁷⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Percepto, Afecto e Conceito*. In.: *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora34, 1992.

para se ampliar a discussão sobre a imaginária urbana presente na cena pública do Rio de Janeiro.

Em certo sentido, a Escadaria Selaron não está totalmente integrada a lógica *cidade vaidosa*, justamente porque geograficamente se oculta. À sua frente não existe *espaciosidade* suficiente para permitir ou garantir que seja contemplada de modo panorâmico. A dita intervenção não aparece com facilidade aos olhos dos cariocas, está em local retraído, resguardada e, talvez por este motivo, muitos ainda a desconhecem. Não obstante, também pertence ao corpo da mesma cidade. Nesse sentido seria mais correto falar de uma *vaidade* oculta, intimista, com menor penetração na cena pública. Assim, apesar de tratar-se de uma obra vaidosa, cercada de cuidados, não se exhibe facilmente. As outras obras que dão o título de *cidade vaidosa* ao Rio de Janeiro, como o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar, pertencem a uma ordem paisagística exibicionista, que vendem e anunciam com generosidade a beleza da cidade.

De modo diferente, a Escadaria Selaron, não pode ser vista e nem contemplada à distância. Pode, inclusive, um passante, andando pelo Largo da Lapa, ignorar completamente sua existência. É necessário atravessar toda a extensão da Rua Teotônio Regadas para poder conhecê-la e admirá-la. Assim sendo, o enunciado da *vaidade explícita* não pode ser a ela conferido. Mas isso não representa um demérito, mas sim uma característica. Sua fruição plena exige proximidade, por isso não pertence à vista panorâmica da cidade. Para ser apreciada é necessário que cada indivíduo se dirija ao seu encontro. Ela não pode ser vista se não for visitada. É preciso estar lá, uma obra que exige sua presença. É preciso procurá-la e encontrá-la. A Escadaria Selaron não está franqueada abertamente ao nosso olhar, pois é justamente dessa forma que pode se colocar como uma surpresa para o olhar. Não se esconde do visitante em potencial, apenas aguarda a sua descoberta. Assim, estabelece um jogo com a cidade. Trata-se de uma obra brincante, onde sua ludicidade também é proporcional à sua escala monumental. Seu fator-surpresa apenas resiste pelo fato de se apresentar de modo não explícito.

Esse “esconde-esconde” simbolicamente desmonta de certo modo as características das obras públicas que devem ser vistas à distância, com conforto, sem muito esforço, constantemente na cena pública mais óbvia da

cidade. Assim podemos falar de uma *paisagem surpresa*, que não se anuncia como um presente dado, mas como um tesouro que se conquista, que se vai atrás, que se busca e que se acha. A nossa cidade, portanto, também deve ser valorizada por essas caças aos tesouros urbanos.

Lá cada brasileiro pode se encontrar da mesma forma com os valores cívicos só que não impostos pelo Estado, mas na forma de uma *gratidão* inversa: de uma artista em agradecimento a pátria brasileira.

A escadaria Selaron é um espetáculo da surpresa, de modo que sua generosidade estética também reside nesse fator do inesperado. Como o espetáculo oferecido turístico das favelas. Sua eloqüência plástica talvez não alcançasse o mesmo resultado em local aberto. Ademais, trata-se de uma obra desviante, discordante do que é projetado para esse ou aquele local na cidade pela gestão pública, e portando não poderia jamais estar no centro do de um logradouro ou de qualquer praça. Sua lógica está muito próxima à lógica informal e discordante das construções dos morros cariocas. Não à toa, Selaron utiliza inteligentemente a imagem da mulher grávida negra ambientalizada nas favelas do Rio como chamariz e como porta-voz de sua obra. É esta personagem, sempre presente em suas pinturas, que figura ao lado dos textos sobre a história de sua obra-prima, além dos dizeres que enfatizam a arte de se viver nesses lugares.

A Escadaria Selaron abriga em seu conteúdo a iconografia das favelas, utilizada recorrentemente pelo artista em sua obra pictórica. Desse modo, o suporte escalonado utilizado pelo artista também ajuda reforçar a identidade do referido assunto. A cultura das favelas, inclusive, exposta em painéis de azulejos ou em exemplares azulejares estampados separadamente pelo artista, também é representada na figura de uma mulher grávida negra, que assume a função de porta-voz desses lugares. Em um desses painéis é possível ler as inscrições realizadas em espécie de estruturação compositiva cartazística, de um lado em português e do outro em inglês:

*“Viver na favela é uma arte. Ninguém escuta, nada se perde.
Manda quem pode e obedece quem tem juízo.”*

Ora essa idéia de Selaron casa perfeitamente com os argumentos de Nestor Garcia Canclini sobre o crescente turismo alternativo desenvolvido no Brasil.

“Os turistas que vão ao Rio de Janeiro para desfrutar da praia ou do sexo e dos ritmos musicais da topografia tropical depositam também seus dólares no Jeep Tour, ou na Favela Tour, ou no Exotic Tour da Rocinha porque essas agências, assim como as fotos e o cinema, consagraram esses redutos de violência e precariedade como comunidades orgânicas que com recursos “heterodoxos”, superam suas adversidades. Os guias prometem um confinamento sem risco, distinto do empacotamento convencional do turismo. O êxito dessas visitas já não reside em que se disfarce ou mitifique a pobreza, mas em que “a relação entre o cenário” favelado e o turista é inevitavelmente uma relação de voyeurismo protegido.” (CANCLINI, 2008)

Selaron, portanto defende a *espetacularização da favela*, pois passou a entender que essa lógica de interesse que hoje também se presentifica na cena pública da cidade pode lhe render maior projeção. Sua iconografia é sintomática desse novo modelo e, percebendo essa oportunidade, o coloca também a seu favor.

O lugar da Escadaria, como subida de um morro e de um lugar quase oculto, se ajusta ainda mais à intenção de se apropriar da arquitetura e da cultura das favelas. Existe portanto espécie de desterritorialização dos espaços de favela do Rio de Janeiro para a antiga escadaria do convento. Não à toa, as imagens fílmicas de Hollywood na cidade a colocam como a intervenção de azulejos como extensão das favelas do Rio.

De modo inteligente também insere a paisagem das favelas emoldurando a paisagem do Pão de Açúcar. As favelas emoldurando um dos maiores ícones da *cidade vaidosa*. O *“micromundo”* de Selaron também acolhe a favela.

A gratidão de Selaron ao Brasil e especialmente ao Rio de Janeiro, também se dá por conta da apropriação de vários elementos que compõe a cultura nacional e carioca. Em primeiro lugar à Lapa, lugar que preferencialmente pinta e ocupa na cidade, além das paisagens da Lapa que pedagogicamente nos encaminham à escadaria, é grato também pelas paisagens vaidosas de que se apropria, as inserindo na própria escadaria, além de manifestar imensa *gratidão* pela cultura das favelas. Em suma, Selaron é grato à grande oferta de possibilidades de venda que cidade oferece ao seu trabalho. A obra de Selaron está intimamente relacionada à atividade turística. Pinta o que os gringos e os de fora querem ver e levar como souvenir

do Rio de Janeiro, criando variações em torno da emblemática figura da mulher grávida, figura obrigatória em sua obra, pois parece estar em todo lugar, tomando, inclusive seu próprio corpo, quando retratado, simulando uma divertida e irreverente troca de papéis entre o artista e sua personagem, portavoz da cidade. Em um único lugar, portanto: vários lugares, várias paisagens, que dão identidade à cidade o turista pode encontrar uma aproximação com as favelas, as *paisagens vaidosas*.

Os turistas podem, na escadaria, comentar diante de uma dessas paisagens sobre seus planos de visita na cidade, lembrar onde já estiveram ou projetar novos passeios.

Selaron condensa em sua obra todo o conteúdo possível de interesse turístico. Também se apropria da idéia de brasilidade, colocada na própria escadaria, com as cores da bandeira brasileira, abrigando também várias nacionalidades. Na verdade Selaron cria um lugar que reúne e hospeda inúmeras possibilidades de reconhecimento da sua obra. Para agradar, Selaron se utiliza do estratagema de apropriação de paisagens, unindo em um mesmo lugar várias geografias.

Selaron cria um mosaico, uma bricolagem geográfica, onde integra paisagens vaidosas Rio, paisagens excluídas da cidade, paisagens vaidosas, além de territórios diferenciados representados por azulejos originários de mais de 130 países.

A obra de Selaron também é um tributo à arquitetura vernacular existente nas encostas e morros cariocas, se colocando, portanto, o “*maior artista del mundo*” como *artista-revelador*, isto é, também entre aqueles que se servem da reserva de arte que existe nas favelas na medida em que as projeta plasticamente em seu trabalho. Analogamente às favelas, onde “*nunca há projeto preliminar para a construção de um barraco*”, cada parte da Escadaria Selaron jamais foi projetada, sendo cada trabalho ou alteração feita, resolvida na mesma hora pelo artista.

“Os primeiros barracos das favelas são construídos com fragmentos de materiais hieróclitos, recolhidos pelo próprio construtor.”⁷⁸

⁷⁸ JACQUES, Paola Berenstain. Estética da ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

A semelhança de Selaron com o arquiteto das favelas também é grande, pois ambos estão associados na reunião de materiais hieróclitos para se atingir a meta de se erguer o que deseja. A verificação de partes incompletas e sem azulejos também nos remete à uma das principais características da arquitetura das favelas.

“As construções numa favela e, conseqüentemente, a própria favela – jamais ficam de todo concluídas. A coleta de materiais também nunca cessa. A construção é quase cotidiana: é contínua, sem término previsto, pois sempre haverá melhorais ou ampliações a fazer. A maneira de construir, ao contrário, ao contrário da construção convencional, é implicitamente fragmentária, em função desse contínuo estado de incompletude.”
(Paola B. Jacques)

Além disso, em três momentos claros Selaron expressa sua *gratidão* ao Brasil: pelas faixas que compõem os espelhos da escadaria nas cores da bandeira nacional - em declaração explícita de amor ao Brasil -; na Bandeira do Brasil em muro situado em trecho final da Escadaria e por fim, no alto de um dos jardins suspensos, que também podem ser lidos como metáforas da arquitetura irregular e sem prumo das casas das favelas – afinal foram realizados de modo espontâneo e sem planejamento -, Selaron deixou escrito com sua marca estética de azulejos mais evidenciada ainda sua profunda *gratidão* ao país:

“BRASIL EU TE AMO”

SELARON

Também faz parte da surpresa, o fator mutante da escadaria, podendo a cada incursão sermos recebidos por uma nova modificação na obra como a bandeira do Brasil, recentemente colocada no alto da escadaria. A escada quer emocionar, quer surpreender e só pode surpreender se não permanecer a mesma e ao mesmo tempo não estar franqueada aberta ao nosso olhar. A *gratidão* de Selaron se torna maior e mais eloqüente, justamente por que se oculta até se revelar como uma grata surpresa: lúdica, colorida, alegre e popular.

Referências bibliográficas

CANCLINI, Nestor Garcia. Imaginários culturais na cidade: conhecimento/ espetáculo/ desconhecimento. In. COELHO, Teixeira. A cultura pela cidade. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Percepto, Afecto e Conceito*. In.: *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora34, 1992.

FROTA, Lelia Coelho. *Pequeno dicionário da Arte do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: aeroplano, 2005.

JACQUES, Paola Berenstain. Estética da ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: cidades urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ENTRE A “RODA DE BOI” E O MUSEU: UM ESTUDO DA “CARETA DE CAZUMBA”

Flora Moana Van de Beauque. Mestre. PPGSA/IFCS/UFRJ

Ao partir do princípio de que os objetos têm um lugar importante na vida social e cultural, participando das relações sociais, ativando mecanismos de simbolização e agindo sobre a realidade, esta pesquisa tem como objetivo realizar uma etnografia acerca da produção, do uso e da circulação da *careta de cazumba*.⁷⁹ Esta máscara, originalmente produzida para ser utilizada no *bumba-meu-boi* maranhense, transita por contextos sociais exteriores ao festivo e é utilizada em “performances” teatrais, figura em paredes de residências, compõe acervos de museus etc.

Arjun Appadurai (2008) demonstra a rentabilidade de seguir os objetos em suas trajetórias. Segundo ele, se do ponto de vista teórico é correto pensar que são as pessoas que dão significações às coisas, do ponto de vista metodológico é mais interessante seguir as coisas em suas trajetórias, pois assim podemos ver como são feitas as transações e é possível analisar os diferentes usos que dão “vida” a elas. Partindo desta ideia, este estudo tem o intuito de seguir a *careta* em seu trânsito. Pretende-se pensar a respeito de sua “vida” nos contextos em que está inserida: tanto na festa do *bumba-meu-boi*, como em sua circulação por outros circuitos.

Para entender o trânsito da máscara nas festividades, tornou-se decisivo compreender o folguedo do boi. Este folguedo existe Brasil afora, assumindo diversas feições e envolvendo brincadeiras variadas em torno da figura de um boi. Segundo Maria Laura Cavalcanti (2000), a primeira referência escrita sobre a *brincadeira* do boi é uma crítica, publicada pelo frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, em 1840, no Recife (LOPES GAMA, 1996). No texto, ele critica a festa e repudia a presença de um personagem que representa um padre. Pouco tempo depois, em 1855, um médico-viajante chamado Avé-Lallémant

(1961), em outro artigo publicado em Manaus, elogia a brincadeira e admira-se com as cores e a beleza do evento.

Entre as décadas de 1930 e 1940, Mário de Andrade propõe classificar esse gênero de festa como “danças dramáticas”, dando um nome comum a diversas manifestações similares que ocorriam em várias partes do Brasil.

Mário de Andrade situou o Boi-Bumbá no contexto das "danças dramáticas", expressão cunhada por ele para demonstrar a unidade cultural subjacente a fatos até então chamados por diferentes nomes (CAVALCANTI, 2000: 1024)

Na década de 1950, segundo a mesma autora, surge uma nova classificação:

Estudiosos do folclore incluíam-no [o Boi-Bumbá] na categoria folguedo, assinalando o caráter festivo característico da encenação, além da combinação de música, dança e drama (op. cit.).

Dependendo da região em que é realizada, a *brincadeira do boi* pode variar em muitos aspectos: em relação às características da ação ritual, da época do ano em que se desenrola, ou do nome que recebe. No Amazonas e no Pará, recebe o nome de *boi-bumbá*; no Rio Grande do Norte, *boi calemba*; chama-se *cavalo marinho* na Paraíba; *boi pintadinho*, no Rio de Janeiro; *boi de mamão*, em Santa Catarina; *bumba de reis* ou *reis de bumba*, no Espírito Santo; além de *bumba-meu-boi*, no Maranhão. Apesar das variações, podemos classificar todos da mesma forma, como folguedos do *boi*, pois têm características em comum fundamentais. Sempre encontramos um boi-artefato, feito em madeira ou outro material, que é animado por um *brincante*, e em torno do qual está uma série de personagens, que cantam, dançam, atuam, tocam etc. (CAVALCANTI, 2000).

Não só entre os estados brasileiros existem diferenças na forma de *brincar*, já que alguns folguedos do *boi* da mesma região e que recebem a mesma denominação se expressam de maneira heterogênea entre si. É o caso do *bumba-meu-boi* que se realiza no Maranhão, o qual se apresenta sob diversas formas. Uma classificação bastante disseminada neste estado divide os grupos de *boi* em diferentes *sotaques*, que designariam estilos e/ou demarcariam regiões de origem. Existiriam cinco *sotaques* predominantes:

79 Categorias nativas virão em itálico.

zabumba, costa-de-mão, matraca, orquestra e baixada (CARVALHO, 1995). O *cazumba* é um personagem encontrado principalmente nos grupos considerados como pertencentes ao *sotaque* intitulado *baixada*. Este *sotaque* compreende principalmente aqueles grupos que estão sediados na região da Baixada maranhense ou se localizam em São Luís e foram formados por pessoas que migraram desta região.

A partir das observações possibilitadas pelo trabalho de campo feito no Maranhão, pode-se dizer que o *cazumba*, um dos personagens que *brincam* em torno do *boi*, é um personagem ambíguo: ao mesmo tempo em que é cômico, também é assustador, e comete pequenas transgressões.

A máscara que utiliza é muito importante para o pleno exercício de suas funções rituais. A noção de ritual é aqui compreendida como um domínio privilegiado de expressão simbólica (GIUMBELLI; CAVALCANTI, 2009). A partir da discussão empreendida por DaMatta (1979), o ritual é também entendido como um momento especial, que se contrapõe ao tempo ordinário. Na perspectiva deste autor, os rituais permitem que as estruturas se atualizem, já que no seu decorrer, as regras do cotidiano são suspensas, sendo possível pensar em outros modos de realidade. Os rituais seriam, no entanto, totalmente relacionados ao tempo ordinário. Um de seus mecanismos mais comuns seria focalizar aspectos do cotidiano e os transformar. Num ritual, um ato corriqueiro pode adquirir alto grau de significação. Um aperto de mão pode, por exemplo, se tornar símbolo de fraternidade universal.

Voltando às máscaras do *cazumba*, existem muitos tipos delas no *bumba-meu-boi* maranhense, que podem ser feitas com materiais diversos e com diferentes técnicas. De forma geral, podemos dividi-las em dois estilos principais: as menores e as de grandes formatos. As menores, que cobrem apenas o rosto, costumam representar um ser antropozoomórfico. Elas podem ser feitas utilizando-se madeira, pano, plástico ou papel machê, podendo incluir simultaneamente diferentes misturas de materiais. As do segundo tipo são as maiores, que recebem os nomes de *torre* ou *igreja*, e costumam ser compostas de uma máscara menor que cobre o rosto e de uma estrutura que sobe acima da cabeça. Essa estrutura também pode ser feita de materiais diversos, como ferro ou isopor, costuma ser muito alta e é amplamente decorada.

Além da máscara, o *cazumba* utiliza uma veste que cobre o corpo todo e tem também grandes nádegas que contribuem para sua comicidade. Ele leva ainda um sino, que é seu instrumento percussivo, podendo ter outros acessórios, como chicotes e bonecas.

Diversos autores analisaram a atuação ritual do *cazumba* e abordaram a importância da máscara para sua ação no contexto festivo (BITTENCOURT, 2009; LODY, 1995, 1999; FERRETTI, 1986; FERRETTI & MATOS, 2009; MANHÃES, 2009; MATOS, 2010; MAZZILLO, BITTER & PACHECO, 2005). O presente trabalho se diferencia dos demais por investigar de maneira inédita a circulação deste objeto em situações exteriores à festa.

Caminhos da pesquisa

Para estudar a trajetória de circulação da *careta*, fui ao encontro de Abel Teixeira, *cazumba* do Boi da Floresta, em São Luís, e artesão das máscaras. Ele é um senhor negro, de 70 anos, e seu trabalho como artesão das *caretas* é reconhecido no universo da festa e fora dele também. É muito procurado por pesquisadores e admiradores de sua produção que querem ter mais informações sobre sua atuação como *cazumba*. Já foram feitas algumas exposições temporárias, nas quais figuravam suas *caretas* em instituições como o Museu do Folclore Edison Carneiro (RJ), o Centro Cultural da Caixa Econômica (RJ) e o Centro de Cultura Odílio Costa Filho (MA). Suas *caretas* compõem o acervo de museus no Brasil (Casa do Maranhão, MA; Museu do Folclore Edison Carneiro, RJ; Museu Casa do Pontal, RJ; Museu Afro-brasileiro, SP, e outros) e no mundo (Museu da Máscara em Bragança, em Portugal). Foi destaque em um livro sobre a *careta de cazumba* (MAZZILLO, BITTER & PACHECO, *op. cit.*) e teve seu depoimento registrado na série “Memória de Velhos” (LIMA, 2008) organizada pela Comissão Maranhense de Folclore. Também ministrou diversas oficinas de produção de *caretas* e de *tambor de crioula* em alguns estados brasileiros, como Rio de Janeiro, Minas Gerais e Maranhão. Recebeu ainda em 2010 o título de cidadão ludovicense, pela Câmara Municipal de São Luís (MA).

Abel nasceu no povoado de Santo Inácio, no município de Viana, na Baixada maranhense. Em 1978, migrou para a capital do estado, São Luís. Em Viana era agricultor. Na capital do estado trabalhou principalmente como vigilante – no serviço público – além de vender as *caretas* que produzia. Esteve sempre ligado à prática do *bumba-meu-boi*, antes e depois da ida para a capital. Entre 2008 e 2010, durante a realização da pesquisa, encontrava-se aposentado do serviço público e era casado com Meire, sua segunda esposa, com quem residia num bairro pobre de São Luís, chamado Coroadinho. Meire também participava dos festejos do *bumba-meu-boi*, tocando um instrumento musical, o *tambor-onça*.

Fui à casa de Abel em novembro de 2008 para uma conversa. Acreditava que ele poderia trazer informações relevantes sobre o tema de minha pesquisa, pois é um dos poucos artesãos da *careta* que, além de produzir para a festa, também está inserido num outro circuito de circulação da máscara. Contudo, esse encontro em São Luís não foi o primeiro que tivemos. Conheci-o dois anos antes, quando veio ao Rio de Janeiro proferir uma palestra no “III Seminário Temático de Arte e Cultura Popular: a arte popular e seus universos culturais”, realizado pelo Museu Casa do Pontal, instituição na qual atuo em alguns projetos de pesquisa. O tema de sua fala era a própria produção artística e ele foi convidado porque havia algumas máscaras suas no acervo daquele museu.

O meu interesse por estudar a máscara do *cazumba* surgiu a partir de uma entrevista com Abel, a qual tive o prazer de organizar. Toda vez que um artista que tem suas obras no Museu Casa do Pontal vai à instituição, aproveita-se para aprofundar os conhecimentos acerca de sua trajetória e produção. Assim, foi nesta entrevista com ele, da qual participaram mais duas pessoas ligadas ao museu, que fiquei especialmente curiosa em investigar os sentidos e os usos da máscara no contexto festivo, assim como entender como se dá o processo de deslocamento da *careta* para outros contextos.

Na verdade, minha relação com o Museu Casa do Pontal é, ao mesmo tempo, profissional e pessoal, já que este espaço foi criado por meu avô, o

designer francês Jacques Van de Beuque.⁸⁰ Ele construiu o museu para abrigar sua coleção de esculturas e outros objetos entendidos como arte e feitos por participantes das camadas populares. Ele, que faleceu em 2000, formou uma coleção de cerca de 8 mil peças durante mais de 40 anos.

Percebe-se, assim, que meu primeiro contato com a máscara se deu no espaço museal e meu modo de olhá-la foi formado ali. Por esta razão, inicialmente eu a percebi como um objeto que tem certa autonomia em relação à festa em que é utilizada e ao personagem que ajuda a compor, o que talvez explique a escolha de seguir isoladamente este objeto em sua circulação. Essa relação com o Museu do Pontal também me traz o desafio de estranhar o familiar (VELHO, 1997),⁸¹ já que este e outros espaços museais serão objetos de minha investigação.

No início da pesquisa, não tinha consciência da importância que Abel teria no desenvolver do trabalho, tornando-se meu principal interlocutor e personagem central em minha discussão. Nos momentos iniciais do trabalho de campo, ele parecia ser alguém que poderia me auxiliar a adentrar no universo da festa e a ter contato com outros *cazumbas*. No desenrolar da pesquisa foi se solidificando a importância de Abel para o trabalho. Entendi que existiam pessoas ligadas a ele, em São Luís e em outros estados brasileiros, que contribuía para a sua circulação e a da *careta*. Entre estes estavam pesquisadores de cultura popular, funcionários públicos atuantes nas áreas de patrimônio, educação e cultura, colecionadores, turistas, e outros. Também notei que Abel criou uma original forma de escoamento de suas *caretas*, propondo aos pesquisadores e aos interessados que o visitavam que o ajudassem a vender suas máscaras. Eu, inclusive, depois de ter ido à sua

⁸⁰ Jacques Van de Beuque (1927-2000) nasceu em Bavey, no norte da França, e veio para o Brasil com o término da Segunda Guerra Mundial, logo obtendo residência no Rio de Janeiro. Formado em Belas Artes, em Lyon, desde o início interessou-se por objetos feitos pelas pessoas simples, do povo. Atraía-no sobretudo a vivacidade, as cores e as formas das pequenas obras que encontrava durante suas viagens pelo país (Mascelani, 2006: 82).

⁸¹ "O processo de estranhar o familiar torna-se possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos, situações" (: 131).

casa, engajei-me nesta ação, trazendo algumas *caretas* para serem vendidas no Rio de Janeiro.⁸²

Observei que, além de a *careta* ser ressignificada nesse processo de deslocamento, Abel igualmente tinha sua identidade ressignificada à medida que participava desse circuito. A posição de “Artista popular” que alcançou em alguns meios colocava-o numa posição diferenciada diante de seus colegas *cazumbas* que, em sua maioria, produzem máscaras quase que exclusivamente para uso no período festivo. Porém, ao mesmo tempo, ele não se distanciou da festa. Ao contrário, continua envolvido com as questões próprias desse contexto, produzindo *caretas* para outros *brincantes*.⁸³

Definida a circulação da máscara como foco de minha pesquisa, conscientizei-me de que o trabalho de campo não teria um perfil clássico, de imersão num grupo, num território delimitado. A circulação me levava a uma etnografia multicontextual. Acompanhar a *careta* pelos seus diversos contextos de significação e conhecer aqueles que permitem sua circulação fizeram com que eu investigasse pessoas, grupos e instituições localizados em lugares diversos e com histórias bastante diferentes. No decorrer do trabalho de campo foi sendo delimitado o universo multicontextual da pesquisa.

Em pouco tempo, Abel definiu-se como o fio condutor da investigação. Por esta razão, ganharam destaque sua trajetória e sua atuação social na vida maranhense. Além de se debruçar sobre ele – sua vida e história pessoal – o trabalho de campo também se organizou em torno de dois polos de inserção da *careta* (o universo da festa e o universo de circulação da máscara fora da festa), nos quais é possível identificar contextos significativos de pesquisa. No universo da festa do *bumba-meu-boi*, concentrei minha atenção no Boi da Floresta – grupo do qual Abel participa em São Luís – e nos acontecimentos vivenciados e nas pessoas que encontrei durante as viagens feitas à região da Baixada maranhense. No que identifico como universo de circulação da máscara fora da festa, concentrei a pesquisa em alguns museus que expõe a

82 Desde o início da pesquisa, pelo fato de já ter uma relação com o Museu do Pontal, me percebia como um ator social que atuava no universo que me propunha a estudar. No decorrer da pesquisa, a partir das relações desenvolvidas no trabalho de campo, esta questão se aprofundou.

83 Modo como são chamados os participantes da festa.

máscara (são eles: Casa do Maranhão, MA; Museu de Folclore Edison Carneiro, RJ; e Museu Casa do Pontal, RJ) e em alguns personagens que contribuem para o deslocamento do objeto e de Abel.

Fui quatro vezes ao Maranhão entre 2008 e 2009. Em novembro de 2008, estive lá por uma semana. Em 2009, estive 15 dias em fevereiro, 20 dias entre os meses de junho e julho, e 10 dias em setembro. Nestas visitas pude fazer campo na região da Baixada por duas vezes, nos meses de fevereiro e junho (principal momento de ocorrência dos festejos do *bumba-meu-boi*), sempre acompanhada de Abel. Na Baixada pude conversar e/ou entrevistar alguns *cazumbas*, assim como observar esses personagens em ação ritual. A pesquisa junto ao Boi da Floresta, em São Luís, foi realizada nas quatro idas ao estado, sendo também possível entrevistar *cazumbas*, assim como outros *brincantes* do grupo. Acompanhei as festas do grupo que acontecem no período junino e também o ritual da *Morte do Boi*, que ocorreu em setembro. No Maranhão, também fiz trabalho de campo na Casa do Maranhão, instituição que expunha objetos relacionados ao universo do *bumba-meu-boi*, para pensar a inserção da *careta* naquele espaço. Neste estado, entrevistei ainda diversas pessoas que contribuem para a circulação da máscara e de Abel fora da festa. No Rio de Janeiro, além do Museu Casa do Pontal, também fiz visitas ao Museu do Folclore Edison Carneiro e entrevistei pessoas que ajudaram na circulação da máscara e do artesão.

Universo festivo

Ingressando no universo festivo foi possível perceber que a máscara é importante para que o personagem *cazumba* tenha eficácia, o que contribui também para que os objetivos rituais do *bumba-meu-boi* se exerçam.

Penso que a festa maranhense do *bumba-meu-boi* traz à cena – através do canto, da dança, dos atos cômicos, das indumentárias altamente elaboradas, do som, de instrumentos musicais – uma “fazenda mítica” que permite pôr o cotidiano em perspectiva e elaborar coletivamente novos sentidos para a vida de seus participantes. Através da análise da atuação ritual do *cazumba* e do aparato mítico em torno de sua figura, foi possível perceber que

este poderia ser interpretado como um personagem liminar, segundo a definição proposta por Turner (2005). O *cazumba* estaria situado entre o animal e o humano, o natural e o sobrenatural, a ordem e a desordem, o assustador e o cômico. Deste lugar, teria uma atuação desconcertante e grotesca que permitiria um olhar “às avessas” sobre a vida social (BAHKTIN, 1993). Segundo os relatos e o material de minhas visitas ao campo pude ver que o *cazumba* dialoga com o universo de valores vigentes na sociedade (que postula a hierarquia e a coletividade) e se contrapõe a eles. O *cazumba* transgride, individualiza, inventa, é um contraponto à ordem social.

Sobre o *cazumba*, observei nas entrevistas e conversas com os *brincantes do boi* que havia uma classificação nativa que identificava uma “função estética” e uma “função performativa” em sua atuação – em ambas, a máscara teria papel importante. Pude ver que alguns *brincantes* percebem estas duas funções como opostas. No entanto, a pesquisa me fez compreender estas duas dimensões como complementares nas atuações do personagem.

Em relação à “função estética”, a *careta* seria peça fundamental para que o *brincante* pudesse se destacar visualmente, sendo as *torres* um dos elementos utilizados para este fim. Assim, a máscara provocaria uma espécie de “maravilhamento” visual que contribuiria para a eficácia desta função. Porém, no contexto nativo, o “feio” (o estranho, o não-harmônico) pode ser visto como o bonito, contrariando a noção de belo da estética clássica. Esta “função estética” estaria ainda relacionada a um jogo de rivalidade entre os *cazumbas*. A “função performativa” estaria relacionada às atividades rituais do *cazumba*. A máscara também teria papel importante na realização desta função, já que a partir de suas formas ela ajudaria a dar visibilidade à figura mítica do personagem, possibilitando que as ações do *cazumba* tivessem eficácia.

As formas das máscaras estariam bastante relacionadas à construção de sentido do personagem. Elas elaborariam, por exemplo, a complexidade do personagem, já que seriam compostas por signos diversos, às vezes dissonantes, como nas *torres*, em que formas monstruosas podem estar unidas com símbolos religiosos. As *caretas* e suas formas enigmáticas parecem

operar no mesmo sentido das máscaras ndembu (TURNER, 2005). Estas eram feitas a partir de elementos da vida social comum, mas arrumados de uma forma diferente (estes objetos traziam membros humanos com tamanhos distorcidos, colocava lado a lado partes de animais e de homens, alterava as cores da natureza etc.) e tinham como função simbólica permitir que os neófitos refletissem sobre a realidade social.

A liminaridade do *cazumba* que pode ser lida nas suas ações individualizadas e livres dentro da *brincadeira*, também se expressaria nos aspectos formais das máscaras, já que: as *caretas* costumam ser heterogêneas entre si, cada *cazumba* seria estimulado a singularizar sua máscara e os artesãos seriam incentivados a ter ações inventivas e não-tradicionais na produção das *caretas*. Assim, pude ver que, no universo festivo, a noção de artesão se constrói a partir da lógica simbólica do personagem, sendo a inventividade um pré-requisito para quem deseja ser produtor da máscara.

Pude observar que a máscara media diversas trocas no contexto festivo. É possível ser estabelecida uma relação dadivosa (MAUSS, 2003) com São João e dá-la a outrem em oferecimento ao santo. Também existem os especialistas que vendem máscaras sistematicamente para aqueles que não sabem produzi-las e ainda há *brincantes* que não desejam mais utilizar sua *careta* e costumam doá-la ou vendê-la. É preciso lembrar que no contexto ritual a máscara se insere numa produção mais ampla de objetos festivos, que também circulam intensamente.

Vale ressaltar que a máscara só é ativada em conjunto com toda a indumentária do *cazumba*, e com o *brincante* que dá vida ao personagem. Um exemplo da interdependência entre a máscara e o resto da indumentária está na relação estabelecida entre a *careta* monstruosa que causa espanto, e o *cofo*, que é colocado na cintura do *brincante*, fazendo com que ele tenha grandes nádegas e provocando o riso nos participantes da festa. As nádegas e a máscara produziram um monstro poderoso e risível, permitindo que se ria do que se teme (CLASTRES, 1978). O humor seria muito importante na caracterização do *cazumba*.

Através do trabalho de campo, pude perceber que as expressões rituais do *bumba-meu-boi* se diferenciavam dependendo do lugar em que ocorriam. Nas festas da Baixada que assisti, os *cazumbas* pareciam respeitar mais a “moldura” (BATESON, 1972) do personagem e ter um leque de ações rituais mais amplas. Por outro lado, temas relacionados à violência urbana apareceram com mais ênfase na capital. De qualquer forma, os sentidos atribuídos ao personagem apontavam na mesma direção, embora se atualizassem de maneira diversa, dependendo do contexto de inserção.

A circulação de Abel e da *careta* por contextos exteriores ao festivo

Ao longo da pesquisa, Abel foi se revelando uma figura central no processo de circulação da máscara do *cazumba* por diferentes âmbitos sociais. Mesmo que alguns artesãos tenham suas máscaras em certos museus, Abel é o que mais tem obras expostas em instituições museais. Ele é ainda o único que vende regularmente suas *caretas* fora da festa; que saiu diversas vezes do Maranhão para expor seu trabalho e/ou falar sobre ele; e assina suas máscaras, vistas como “obras”. Pude perceber também que a circulação mais ampla da *careta* e a inserção de Abel em outros circuitos é resultado de um processo social mais amplo, do qual fazem parte pessoas, grupos e instituições que através de suas práticas e atividades identificaram a máscara como um objeto de valor e a fizeram circular. Assim, essa pesquisa me permitiu compreender a dimensão coletiva (BECKER, 1988) da produção da obra de Abel e de seu reconhecimento fora da festa.

Diversos fatores podem ter permitido que Abel circulasse e se tornasse uma espécie de representante da produção da máscara fora do contexto da festa: 1. a valorização de sua *careta* já na festa; 2. o fato de o *cazumba* ser um personagem mais individualizado dentro do folguedo do que outros e da máscara se destacar na ação festiva, que faria com que alguns artesãos tivessem sua singularidade exaltada e daria margem para que o personagem, o objeto e seu produtor se sobressaíssem em relação à festa; 3. a formação de uma “rede social” (MITCHELL, 1969; EPSTEIN, 1969; BOTT, 1976) composta por pessoas ligadas ao campo da cultura popular que compartilhariam algumas

noções e apresentavam uma disposição para ver a máscara e Abel como possuidores de especial valor; 4. o posicionamento destas pessoas como “mediadores” (CAVALCANTI, 2006; VELHO, 2001; VELHO & KUSCHNIR, 2001; MASCELANI, 2001; SANTOS, 2009), as quais faziam pontes entre meios sociais e culturais distintos; 5. a ação de algumas instituições nesse processo; 6. o fato de Abel e sua obra terem “ressonância” (GREENBLATT *apud* GONÇALVES, 2007; GONÇALVES, 2007) junto a um grupo de pessoas que também o veriam como possuidor de uma “autenticidade aurática” (GONÇALVES, 2007; TRILLING, 1972; BENJAMIN, 1969); 7. o papel ativo do artesão, no sentido de ser reconhecido por seu trabalho; 8. o fato de Abel ter trabalhado no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, em São Luís, próximo a muitos daqueles que trabalham neste campo no Maranhão etc.

Como dito, realizei trabalho de campo em algumas instituições que exibem a *careta* – Casa do Maranhão (MA), Museu do Folclore Edison Carneiro (RJ), Museu Casa do Pontal (RJ) – para pensar o modo como se constroem enquadramentos em torno deste objeto em tais lugares. Para tal utilizei como referência alguns trabalhos (CLIFFORD, 1997; DIAS, 1994; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998; GONÇALVES, 2007) que pensam os modelos expositivos como fruto de processos sociais de construção de sentidos e entendem que os museus, ao organizarem uma exibição, produzem determinadas representações sobre os objetos expostos.

Através do trabalho de campo nas instituições museais, pude perceber que em todas as exposições pesquisadas a *careta* está relacionada ao contexto de produção e ao uso ritual. Na Casa do Maranhão e no Museu do Folclore Edison Carneiro, isto é feito de forma mais explícita, já que o objeto aparece relacionado ao folguedo do *bumba-meu-boi*, sendo exposto com outros objetos desta festa. No Museu Casa do Pontal esta relação é mais indireta, a máscara aparece no setor dedicado às “Festas populares”, mas é dada ênfase à dimensão estética do objeto, que é exposto de forma destacada. Se no Museu Casa do Pontal a máscara também é remetida ao contexto de uso ritual, percebemos, no entanto, que a dimensão estética deste objeto não é ignorada na proposta expositiva do Museu do Folclore Edison Carneiro e na da

Casa do Maranhão, como pude perceber através da fala de pessoas que estiveram ligadas profissionalmente a estas instituições.

Assim como Abel é visto de diferentes maneiras pelos diversos atores sociais que se relacionam com ele fora da festa (“artista”, “artesão” etc.), notei que a máscara recebe variados sentidos nos espaços museais. Os museus parecem ter olhado para a máscara de uma perspectiva mais geral, similar à maneira como classificam o conjunto de objetos de seu acervo. Vemos, assim, que a máscara e Abel, ao circularem fora da festa, são entendidos de diversas maneiras.

Considerações finais

Comparando a inserção da máscara na festa do *bumba-meu-boi* e nos museus, podemos dizer que, se nos museus a contemplação revelaria o seu valor, durante a festa, este só é revelado quando alguém coloca a máscara com toda a indumentária do *cazumba* e executa as ações rituais do personagem dentro da “moldura” (BATESON, *op. cit.*) da festa. Desta forma, dentro da festa a máscara se destaca ou tem como principal “função” contribuir para que o *cazumba* seja eficaz no ritual (assustando, atraindo, participando de rivalidades, chamando a atenção para a sua visualidade), e não para ser contemplada por si só ou por seu valor estético e/ou cultural. Outra diferença é que na festa uma mesma máscara pode passar por diversas alterações, sendo constantemente metamorfoseada, enquanto no museu, o intuito é preservar o máximo possível a máscara do jeito como ela chegou à instituição.

Se compararmos Abel com os demais produtores da máscara que existem na festa, poderemos ver que, enquanto a produção do primeiro se dá ao longo do ano inteiro, constituindo-se na sua profissão, entre os artesãos da festa, mesmo entre os especialistas que vendem este objeto para outros *brincantes*, o período produtivo da *careta* é apenas aquele que antecede o folgado. O lugar social ocupado pelo artesão também é diferente. Enquanto nos espaços museais pesquisados destaca-se principalmente a figura de Abel,

no contexto das festas existe um grande número de artesãos, sendo alguns deles considerados especialistas.

Sobre o lugar do artesão na festa, no contexto festivo existe a valorização dos artesãos que concebem máscaras originais e inventivas, havendo uma exaltação de suas particularidades. Isto nos permite problematizar a noção corrente no senso comum de que a produção plástica popular não diferenciaria individualidades, como fazem os setores do campo da arte erudita. Também pude perceber que na festa a ideia de uma produção singular está atrelada ao papel desempenhado pelo *cazumba*, que é mais individualizado do que os demais personagens.

Metodologicamente foi possível pensar o contexto festivo e o de circulação mais ampla da festa em separado. No entanto, não podemos ignorar o fato de que esses universos estão amplamente interligados, dialogando e se influenciando mutuamente. Pessoas, objetos, informações e sentidos circulam entre eles, sendo possível entendê-los como parte de um mesmo fenômeno social que ocorre no campo das culturas populares no contexto de uma sociedade complexa.

Podemos refletir sobre o campo das culturas populares como um espaço de interação, construído socialmente, composto por pessoas de perfis socioculturais diversos (por produtores das manifestações festivas populares, artesãos populares, pesquisadores, funcionários das agências governamentais de cultura, agentes de turismo, colecionadores etc.), envolvidos com a elaboração, reflexão e circulação das manifestações culturais populares.

É possível desestabilizar essa separação entre o contexto festivo e o de circulação mais ampla da máscara se pensarmos que: o lugar ritual do *cazumba* e da máscara, assim como o modo como é tratado o artesão das *caretas* na festa, podem ter influenciado a circulação da *careta* e de Abel fora da festa. Também podemos pensar sobre este diálogo, se pensarmos que a máscara no museu é capaz de provocar no visitante alguns sentimentos parecidos com aqueles experimentados na festa pelos brincantes. Nos museus, é possível que o público se assuste e/ou se sinta atraído pela *careta*. Isto revelaria que, de alguma forma, esse objeto “comunica” seus sentidos de maneira transcultural. Certamente o visitante produzirá leituras sobre o que a

máscara é, já que olhará para ela a partir de suas referências, das informações que tem sobre o assunto, de suas noções estéticas, de seus valores. O modelo expositivo que a enquadra e pelos textos que a acompanham a exposição também orientarão suas impressões. Mas não podemos supor que a máscara não participe deste diálogo, que seria possível ler o que se quer na *careta*, já que a máscara tem algo próprio, marcante. A máscara traria informações que se comunicariam com o espectador e seu universo de referência, estabelecendo diálogos de muitos níveis.

A trajetória de Abel também permite ver que o contexto festivo e o de circulação mais ampla da máscara estão conectados. A análise de sua história pessoal permitiu pensar os diálogos entre esses meios, suas conexões e os efeitos de tal contato sobre as partes. Por um lado, pude ver que o prestígio de Abel fora da festa é valorizado dentro dela e, pelos relatos e entrevistas, que seu “lugar” no contexto festivo se alterou à medida que ele ingressou em outros circuitos. Por outro lado, sua atuação como *cazumba* e artesão de máscara para *brincantes* contribuiu para que ele fosse valorizado fora da festa, dando uma espécie de “autenticidade” à sua produção. Também o fato de este artesão já ter sua produção legitimada junto aos seus pares pode ter colaborado para que suas máscaras tivessem impacto junto à “rede” de colecionadores, pesquisadores e outros.

A conexão entre os dois contextos também se evidencia no fato de Abel vender suas obras tanto para *brincantes* como para pessoas fora da festa. Ele entende que sua máscara pode ser usada ritualmente e também figurar em exposições. No entanto, Abel, ao lidar com diversos significados, acaba tendo posturas contraditórias.

No processo de circulação da máscara, Abel acaba se tornando um “mediador”. Assim como o *cazumba*, ele também parece habitar a liminaridade e pode ser pensado como alguém que está “entre mundos”. No entanto, esse lugar liminar faria com que Abel experimentasse uma situação delicada, já que é valorizado por seu trabalho fora da festa por pessoas das camadas médias, sem que isto se converta em uma condição econômica satisfatória. A trajetória de Abel talvez pudesse ser comparada a de muitos *brincantes* ou artesãos vinculados a manifestações da cultura popular que transitaram por contextos

diversos. Isso poderia nos levar a pensar que o caso da circulação da *careta de cazumba* tem características singulares, mas também semelhanças com outros processos sociais ocorridos no complexo campo das culturas populares no Brasil.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. “Introdução: mercadorias e a política de valor”. In: _____(org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da universidade federal fluminense, 2008.

AVÉ-LALLÉMANT, Robert. *Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1961.

BAHKTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BATESON, Gregory. “A Theory of play and Fantasy”. In: *Steps to an ecology of mind*. Chandler Publishing Company. London/ San Francisco/ Scranton/Toronto, 1972.

BECKER, Howard. *Les mondes de l’art*. Paris: Flammarion, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.

BITTENCOURT, Elisabeth. “Quando os cazumbás saem por aí”. *Boletim da CMF* 43, São Luís, 2009.

BOTT, Elizabeth. *Família e rede social: papéis, normas e relacionamentos externos em famílias urbanas comuns*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

CARVALHO, Maria Michol. *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba boi do Maranhão, um estudo da tradição e modernidade na cultura popular*. São Luís, 1995.

CAVALCANTI, Maria Laura. “O Boi- Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa”. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, VI, 2000.

_____. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

CLIFFORD, James. "Colecionando Arte e Cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.23, Rio de Janeiro, IPHAN, 1997.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DIAS, Nélia. "Looking at objects: memory, knowledge in nineteenth-century ethnographic displays". In: ROBERTSON, G; TICKNER, L. *et al.* (orgs). *Traveller's tales: narratives of home and displacement*. Londres: Routledge, 1994.

EPSTEIN, A. L. "The network and urban social organization". In: MITCHELL, Clyde (org). *Social networks in urban situations*. Manchester: Manchester University Press, 1969.

FERRETTI, Sergio Figueiredo. "Caretas de cazumba, máscara do bumba-meu-boi". *O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo*, São Luís, 1986.

_____ & MATOS, Elisene Castro. "Caretas de Cazumba no bumba-meu-boi do Maranhão". *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 6, n. 12, São Luís, 2009.

GIUMBELLI, Emerson & CAVALCANTI, Maria Laura. "Editorial". *Religião e Sociedade*, v. 29, n. 1, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998.

KUSCHNIR, Karina. "Antropologia e política". *Rev. bras. Ci. Soc.* (online), v. 22, n. 64, 2007.

LAGROU, Els Maria. "Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio". *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, 2003.

LIMA, Zelinda de Castro e. *Memória de Velhos: depoimentos, uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. Vol. 7. São Luís: SECMA, CMF, 2008.

LODY, Raul. *O povo de santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

LOPES GAMA, Miguel do Sacramento. *A estultice do Bumba-meu-boi: o carapuceiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. *Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-meu-boi maranhense*. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, Uni-Rio, 2009.

MASCELANI, Maria Angela. *Coleções, colecionadores e o mundo da arte popular*. Tese de doutorado em Antropologia, Rio de Janeiro, UFRJ, 2001.

_____. *Museu Casa do Pontal: o mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006.

MATOS, Elisene Castro Matos. *Cazumba: Etnografia de um personagem do Bumba-meu-boi*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, São Luís, UFMA, 2010.

MAZZILLO, Maria, BITTER, Daniel & PACHECO, Gustavo. *Careta de cazumba*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.

MITCHELL, Clyde. "The concept and use of social network", In: ____ (org). *Social networks in urban situations*. Manchester: Manchester University Press, 1969.

SANTOS, Nilton. *A Arte do Efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Eduff, 2005.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. “Biografia, trajetória e mediação”. In: VELHO, Gilberto & KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____ & KUSCHNIR, Karina. “Apresentação”. In: _____ (orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

OBJETOS NATURALMENTE INDICADOS PARA ESSE LUGAR *

Guacira Waldeck. CNFCP/IPHAN

Na atualidade, é tamanha a familiaridade com um universo que se designa arte popular que passa praticamente despercebida a atividade de intelectuais e artistas eruditos na redefinição de significado como arte do que antes eram simplesmente brinquedos de criança, calungas das feiras populares. Neles, entrevê-se a intensa atividade em que se envolveram intelectuais e artistas modernistas, atuando no processo que o historiador James Clifford (1994, p. 81) definiu como “sistema arte-cultura”, no qual a atitude modernista em relação à arte e à definição plural antropológica de cultura se constituem como “domínios de valor que se reforçam mutuamente”.

Diversos autores têm ressaltado o papel essencial das exposições - com catálogos, comentários críticos - como uma prática material e simbólica essencial para individualização do artista. Nesse sentido, a realização da Exposição Cerâmica Popular Pernambucana, no Rio de Janeiro, em 1947, organizada pelo artista plástico Augusto Rodrigues, com a colaboração de Manuel Souza Barros, com sucinto catálogo do poeta, engenheiro calculista e dramaturgo, Joaquim Cardoso, tem sido identificada na literatura (Frota, 2005; Lima e Ferreira 1999, Mascelani, 2002) como o momento de “revelação de Vitalino” e marco simbólico da ‘descoberta da arte popular” (no campo das artes visuais, pois o termo arte popular evidentemente recobre um leque tão diverso com suas festas, fazer musical, celebrações, entre outras expressões).

A “exposição oficial”, nos termos de Augusto Rodrigues (Cf. Mello, 1995), foi, no entanto, a Exposição Arte Popular Pernambucana, em 1949, no Museu de Arte de São Paulo, dirigido pelo crítico, marchand, jornalista italiano Pietro Maria Bardi. O evento reunia “uma coleção de ceramistas figurativos que tiveram seus nomes veiculados na imprensa: Vitalino, de Caruaru, Severino Gomes de Freitas (1916-1965), conhecido como Severino de Tracunhaém, e Tilza, de Canhotinho, uma coleção de bonecos de mamulengos, do brincante Cheiroso, feitos então para animar as apresentações nos sítios e fazendas do

interior pernambucano – mas já no horizonte, desde 1947, no Teatro de Estudante de Pernambuco (Borba Filho, 1977) de ex-votos, promessas ou milagres, esculturas em madeira, testemunhos da fé religiosa, de diferentes localidades do interior pernambucano (pasta da exposição de 1949, acervo MASP)” (Waldeck, 2009) No primeiro número da revista Habitat, do MASP, foi publicado o artigo “Ex-votos do Nordeste, menciona a “coleção reunida no Museu de Arte de São Paulo, numa mostra geral, da qual ainda se fala” (Waldeck, 2009:18)

Para a edição seguinte, em 1951, um dos temas da Habitat foi a “cerâmica do Nordeste”, com ilustrações, sem indicação de autoria das peças, numa das passagens assinala o artigo: “ (...) é espontânea não precisa de esclarecimento ou reflexão”.

Um exame da exposição da “revelação”, entretanto, mostra que o catálogo de Joaquim Cardoso não deixa tantas pistas sobre Vitalino, exceto nas fotos de cenas que o consagraram, selecionadas para a ilustração do texto. As peças fotografadas excluíam a identificação do autor, o que é inteiramente plausível, pois a moderna concepção de autoria individual na produção de cerâmica ainda estava longe de se disseminar como um valor⁸⁴. Vitalino passará a assiná-las – primeiramente com carimbo V.P.S., a partir de 1947, e, posteriormente, em 1949, assina VITALINO, “por sugestão de um doutô de Recife” (Vitalino *apud* Ribeiro, s.d.).

Joaquim Cardoso assim descreve os participantes: “ceramistas anônimos”, “intérpretes da sensibilidade popular coletiva”, “artistas modestos perdidos nas vilas e cidades do interior do Nordeste brasileiro”. Os “intérpretes da sensibilidade popular coletiva” exibiam um modo de vida: “cenas diversas de um pequeno mundo”, “toda uma vida sentida e comentada”, uma concepção em que o poeta modernista parece um herdeiro da máxima formulada por Johann G. Herder e Jacob Grimm (cf. Burke, 1999) de que o povo cria anônimo, isolado do mundo. Na exposição de 1949, o jornal *O Estado de São Paulo*, em 30 de janeiro, na seção “Arte e artistas”, publicava “Cerâmica Popular no Museu. de Arte”, destacando a presença de “Vitalino, de Caruaru, o melhor ceramista nordestino na cerâmica em cores”, não deixando de

⁸⁴ Sobre o autor como categoria moderna ver Foucault (2001).

evidenciar o trabalho de “Severino, de Tracunhaém” e “Tilza, de Canhotinho”. Numa passagem, ressalta as “cenas da vida cotidiana”, afirmando que, no conjunto exibido, “não há documentação gráfica ou fotográfica mais completa”.

A realização daqueles dois eventos, no entanto, não dissipou inteiramente a presença de Vitalino na Feira de Caruaru, um elemento na cadeia de “descoberta” que culmina com a realização de exposições, por iniciativa de Augusto Rodrigues, nas grandes metrópoles do país. O sociólogo americano Howard Becker (1982) com o conceito “mundos da arte” argumenta que arte e artista se constituem não em virtude de atributos especiais de certos objetos, nem do talento excepcional, natural e inequivocamente perceptível de quem o concebeu e produziu. De acordo com esse autor, “arte’ consiste em um domínio de significação que se constitui na ação social articulada numa rede interativa em que, consensualmente, colaboram profissionais especializados de diferentes perfis: críticos, colecionadores, galerias, museus, publicações, enfim, todo o suporte técnico e econômico especializado. Em contraste com esse “mundo da arte erudita”, altamente especializado, sugerido por Becker (1982), Vitalino e suas composições, embora com ingresso nas coleções e nas exposições, não deixaram de circular em outro domínio de significação, a paisagem de amplas trocas que se constituíam na Feira de Caruaru, local de encontro, de circularidade cultural entre diferentes níveis da cultura (ver Burke [1978]2000; Bakhtin, 1993).

Feiras diferem inteiramente do ambiente, de um modo geral, mais solene e controlado das exposições, onde objetos retirados de seus contextos locais são investidos de novos significados. Nelas, vigoram as regras máximas de “não tocar”, não comer nem beber, bem como manter uma atitude silenciosa diante da contemplação dos objetos exibidos. A feira constitui um universo de trocas materiais e simbólicas que extravasam a circulação de mercadorias. Pode ser entendida como “fato social total” , de acordo com Mauss (1974) sendo a um só tempo um lugar de intensa troca, negociação e mesmo conflito entre grupos sociais diversos numa atmosfera multissensória de cheiros, pregões, cantos, música, pausas para negociar e para brincar, para ouvir e ver as novidades, para beber e comer; as feiras representavam, sobretudo, um momento excepcional da vida cotidiana, mesclando trabalho, diversão, transações econômicas e festa.

Na migração de peças que circulavam na feira para os circuitos das exposições e coleções, conforme assinalamos acima, o sucinto e poético “prefácio de Joaquim Cardoso” (Augusto Rodrigues apud Mello, 1995) constituía como arte e cultura a atividade de “ceramistas anônimos”, ‘ intérpretes da vida social e coletiva”, não aludindo, assim, aos autores. O tom de Cardoso pode ser entrevisto também na atividade da poeta, professora, jornalista, aquarelista Cecília Meireles, uma das personalidades atuantes no “movimento folclórico brasileiro”, que, de acordo com Vilhena (1997) se constituiu em 1947, em Comissões de Folclore, irradiadas pelas capitais do país, capitaneadas pelo musicólogo Renato Almeida, funcionário de carreira do Ministério das Relações Exteriores, atendendo a recomendação da recém formada Unesco .

Sobre III Semana Nacional de Folclore, de 22 a 28 de agosto de 1950, evento que fazia parte da “estratégia do rumor” do “movimento folclórico brasileiro” (idem) que abrigava uma exposição, Cecília Meireles, na qualidade de relatora, indagava:

(...) Quais os objetos que devem ser mandados para uma exposição de folclore? Trata-se de um caso de definição (...)(Meireles, Cecília apud Waldeck, 2002:100)

A pergunta mostra que não era tarefa tão simples – uns, argumenta, recorreriam à “tradição”, para outros a escolha levaria em conta o fato de serem “objetos feitos pelo povo”; haveria ainda quem pudesse exigir a experiência dilatada no tempo para que “adquiriam realmente o caráter de folclore”; Havia então quem considerasse os objetos que tivessem por “inspiração um motivo tradicional ou popular” .

Esses objetos feitos com grande elegância são objetos não de origem popular, mas de origem culta, erudita, são feitos pelo senhor Walmir Olnedo. Mas tem a seu favor o fato de serem inspirados em motivos populares, apresentam cenas da vida do povo, da vida típica do Rio Grande do Sul (Meireles, Cecília apud Waldeck, idem:101)

É possível imaginar que esses eventos atraíam o grande público, e que devia ser uma constante a “questão de definição” – afinal, o que pode ser levado para uma exposição? Dizia a poeta que

Em Porto Alegre, pessoas gentilíssimas me tem oferecido objetos que deveriam estar na exposição e que no entanto a ela não foram levados por uma timidez, um receio de que sua pobreza não lhes permitisse figurar numa exposição dessa ordem. Justamente esse era o lugar indicado para

esses objetos, ou antes, esses objetos eram naturalmente indicados para esse lugar (Meireles, Cecília apud Waldeck, idem)

A “dúvida sobre o que é um objeto popular”, conforme a poeta diante da atenta platéia que a ouvia parecia recorrente:

O que aconteceu aqui, aconteceu conosco no Rio de Janeiro, porque pela primeira vez, organizávamos uma exposição desta espécie. De modo que muitas pessoas tinham objetos realmente dignos de serem levados à exposição de arte popular, mas os achavam tão pobres, que se acanhavam, e com isso perdemos a oportunidade de apresentar muitos objetos interessantes, significativos, apenas pelo receio de seus possuidores (Meireles, Cecília apud Waldeck, idem)

Além de Cecília Meireles, podemos observar a tal “dúvida”, nas correspondências de Renato Almeida, por ocasião da remessa de peças dos estados, para a realização da exposição, organizada por Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, como parte da programação do I Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, no Rio de Janeiro. A visita a feiras e mercados se constituem, nesse contexto, como parte da cartografia no processo de reclassificação dos objetos, como podemos ver na carta de Renato Almeida, de 15 de maio de 1951, respondendo a pergunta de Antonio Viana, da Comissão de Folclore da Bahia, sobre os objetos que deveria coletar no estado para o evento no Rio de Janeiro:

(...) No tocante ao material da exposição, há o seguinte: não precisa que venham peças de valor. Nos mercados da Bahia, há tanta loucinha de barro (caxixi de Nazaré) tanto colar de conta, tanta coisa de cesta, tanta bahiana (...) Queremos popular atual, como existe, como se vende, como aparece. Aquelas bonecas de pano (bruxas) são muito interessantes,, as figas, os cavalos marinhos, todo esse material vivo que está no mercado (Almeida apud Waldeck, idem 102)

Na definição das linhas que distinguem os objetos não se pode negligenciar a presença de Cecília Meireles como colaboradora de Rodrigo Melo Franco de Andrade - diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937, que a convidou para escrever o ensaio Artes Populares, publicado em 1952, na coleção Artes Plásticas no Brasil, que ele coordenava. Cecília escreve textos breves, cobrindo elenco de temas selecionados: carnaval, ex-voto, bordado, arquitetura, escultura, cerâmica, brinquedos esculpidos, entre outros.

Na edição de bolso de Artes populares, publicada em 1968, a capa estampa escultura em barro , com a legenda “lavradores a caminho do trabalho”, de autoria atribuída a Vitalino – trabalho do ceramista Vitalino, Caruaru. Pernambuco” (Meireles, [1952[1968:61] Imagens de “cangaceiro”,

“grupos de músicos”, esculturas em cerâmica, são complementadas com a legenda “Cerâmica do Nordeste, Caruaru, Pernambuco.” Há uma foto com a legenda “Cerâmica Popular, na Feira de Caruaru, Pernambuco” (Meireles apud Waldeck, 2002: 94) em que uma mulher parece vender peças distribuídas sobre chão; numa outra imagem, com a legenda “Cerâmica popular numa feira em Pernambuco”, vemos em primeiro plano uma fileira de boizinhos de cerâmica espalhados no chão, no segundo plano uma criança segura um dos animaizinhos.

Convém salientar que, para a autora, algumas atividades permitiriam que aflorasse, de uma forma singular, como “ato gratuito, por impulso lúdico, de maneira efêmera” (Meireles Cecília apud Waldeck, 2002: 95) o potencial artístico do povo e, nesse sentido, nos reconheceríamos, nas celebrações, no carnaval e na Semana Santa:

Aí aparecem, com suas singularidades, e permanência a arquitetura, a escultura, a pintura, todas as invenções decorativas: o que se pode fazer com o papel, com a madeira, o pano e o arame, o ouro e o barro, a agulha e a tinta (Meireles, Cecília apud Waldeck, idem)

No que concerne ao barro, sem menção a qualquer trabalho individualizado, no item “Brinquedos esculpidos”, afirma a autora: “A expressão mais modesta da escultura popular são os brinquedos de barro”, os quais condensariam uma tradição de influências indígena e européia. Destaca então os “bichinhos” para as crianças e as “figuras humanas”, vendidos nas feiras:

A princípio, eles eram assim uns inocentes bichinhos, mal modelados e mal pintados, que apareciam pelas feiras do nordeste, sem autor conhecido, e só interessavam às crianças. Uns serviam de assobio, outros de mealheiros. Apareciam, além dos bichinhos, figuras humanas: a mulher, o soldado, o violeiro e algumas associações: o homem a cavalo, a mulher ordenhando, o galo empoleirado na árvore (Meireles apud Waldeck, idem:96)

Numa das passagens a autora, ressalta o súbito interesse de viajantes e artistas por esses “brinquedos do nordeste “que só interessavam às crianças”, “produtos de arte popular, verdadeiramente anônimos, pertencentes a uma tradição manual”. Atenta ao repertório de algumas das imagens que ilustram o ensaio, assinala a singularidade de composições elaboradas, como se retratassem o cotidiano:

(...) não somente essa é uma das riquezas, nas artes populares do Brasil, como pode ser uma das fontes de inspiração para a escultura nacional. Figuras e ambientes se associam em composições difíceis, como o carrossel as, cenas de engenho, os retirantes, a caçada, os noivados e enterros, os bailes de terreiros e as consultas médicas, os ladrões de

galinha e os vaqueiros a cavalo, as lavadeiras e as inúmeras representações da vida doméstica (idem:ibidem)

Para a poeta eram escultores que laboriosamente trabalhavam para entreter crianças nas feiras, modelavam o barro no anonimato, perpetuando uma tradição. Ao incluir essas esculturas em Artes Populares, ao afirmar que poderiam servir de fonte de inspiração para uma arte nacional, ao indicar o elenco de “cenários da vida cotidiana cheias de vida e verdade” parece afinada com o espírito do “movimento folclórico brasileiro” (Vilhena, 1997). Os “brinquedos esculpidos revelariam a natureza plástica da criação popular brasileira. Não tão sólida e permanentes quanto a dos povos antigos, mas, da mesma forma como ocorreria com o carnaval., dotada de “improvisação talvez genial”:

O que se perde em solidez, ganha-se em volubilidade: o que não é tão firme é, no entanto, mais adaptável (Meiros, Cecília apud Waldeck, idem: 97)

Em Artes Populares a autora procurava fixar algumas expressões, entendidas como criação coletiva, anônima. Em relação aos “brinquedos esculpidos”, de “inocentes”, “líricos” passam para as “composições difíceis”, de interesse de “crianças” para “viajantes” e “artistas”. “Nordeste”, “Caruaru” “Feira” traçam uma linha em que parece interessar mais a área do que a criação autoral. Concepção que entrevemos também em “Vitalino e a arte em cerâmica”, publicado em 2 de agosto de 1953, no Diário de Notícias, na seção Folclore e História do jornalista, antropólogo folclorista Manuel Diegues Jr, prevalece a concepção herderiana do todo orgânico, coletivo, anônimo: “a arte d[de Vitalino] pertence ao seu meio, [assim] qualquer um pode fazê-la” porque se trata de “uma expressão coletiva”.

O catálogo Vitalino: um ceramista popular do nordeste

Aqui é importante introduzir a atividade do psiquiatra, antropólogo e professor René Ribeiro, convidado em 1949, por Gilberto Freyre, para dirigir o Departamento de Antropologia do então Instituto Joaquim Nabuco, o qual lhe encomendara, em 1956, a pesquisa que resultou na catálogo de cunho etnográfico *Vitalino: um ceramista popular do Nordeste*. Concebido para integrar as comemorações do centenário da cidade de Caruaru, em 1957, a edição, lançada no ano de 1959, traz as categorias essenciais que fundam a

moderna concepção de um autor com uma obra definida, dividida nas fases “loição de brincadeira” e “peças de novidade” as quais articulam e ordenam as 118 composições - “uma relação incompleta dos seus diferentes trabalhos”, afirma o autor - , de autoria atribuída ao mestre, com suas marcas de estilo, seus instrumentos essenciais de trabalho, o seu gosto pelo pífano e festas de devoção.

A menção mais frequente na literatura é a de “ensaio” ou de “biografia”, entretanto omite-se o pioneirismo de *Vitalino: um ceramista popular do Nordeste*, ou seja, o fato de ser um catálogo etnográfico com base no moderno conceito antropológico relativista de cultura, um legado que o autor atribui a sua formação como antropólogo na Northwestern University, onde concluiu em 1949, a dissertação de mestrado *The afro-brazilian cult groups of Recife a study in social adjustment*, sob a orientação de Melville Herskovits, discípulo de Franz Boas. Nessa fase de formação, conquista a “maior contribuição de Boas”: “o conceito de cultura” (Ribeiro, 1990)

Além de suas atividades como pesquisador, clínico e professor, René Ribeiro participou, nos anos 1950, ‘como pessoa de dentro’ - conforme declarou no depoimento a pesquisadora Fátima Quintas, da Fundação Joaquim Nabuco⁸⁵ - no “movimento folclórico brasileiro”, capitaneado pelo modernista Renato Almeida (Vilhena, 1997) que, em 1947, instituiu a Comissão Nacional de Folclore, com entidades em nível estadual ramificadas pelo país. Renato Almeida o convidou, sem que ele assumisse, para dirigir a Comissão Pernambucana de Folclore. Na IV Semana de Folclore, em Alagoas, em janeiro de 1952, por exemplo, René Ribeiro e o sociólogo, jornalista e folclorista Edison Carneiro apresentaram comunicações sobre cultos afro-brasileiros, e foram convidados pelo governo Arnon de Mello a dar um parecer sobre a regulamentação desses cultos (cf. Vilhena, 1997). Esteve também envolvido com a constituição da antropologia como disciplina acadêmica, participando da primeira reunião, coordenada por Heloísa Alberto Torres, no Museu Nacional, para a criação da Associação Brasileira de Antropologia, tendo exercido a função de secretário da entidade em formação, em 1953, e membro do conselho científico no período de 1955 a 1966, bem como em 1976 (ver

⁸⁵Entrevista no arquivo da Fundaj.

Correa, in 1988).. Em 1959, trabalhava na organização da coleção do acervo que resultaria, em 1965, no Museu de Antropologia. Em 1957, é nomeado professor de etnografia brasileira no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

A presença de René Ribeiro, de certa forma, procurava situar o então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais na dianteira das pesquisas, sinalizando que Vitalino também era assunto da antropologia. Conforme têm evidenciado estudos recentes, como os do historiador James Clifford (in 1994) in 1988), da antropóloga Bárbara Kirshenblatt-Gimblett (in 1991) sobre o tema da reclassificação de objetos, é fundamental compreender objetos não como fatos empíricos, mas como trama de relações. Uma trama tecida a partir de valores, de categorias que orientam especialistas, articulados com certo ambiente institucional e intelectual.

Em *Vitalino: um ceramista popular do Nordeste*, René Ribeiro recusa explicações por determinismos de ordem econômica ou geográfica; tampouco compreende as criações de Vitalino como formas exteriores, pois nelas se imprimiriam marcas do indivíduo e da cultura como totalidade material e espiritual de um modo de vida. O antropólogo José Reginaldo Gonçalves ([2005]2007) - tendo como referência a literatura recente sobre o tema -, problematiza a relação entre os significados investidos em objetos e os paradigmas de teorias antropológicas. Nesse sentido, argumenta o autor, na ruptura empreendida por Franz Boas há a crítica às teorias evolucionistas que compreendiam os objetos apropriados de povos não ocidentais como testemunhos da escala evolutiva da humanidade, e teorias difusionistas que supunham um ponto de origem a partir do qual se disseminariam para outras regiões. O centro do argumento de Boas, assinala Gonçalves ([2005]2007:18) consiste em analisar os objetos segundo suas “funções e significados nos contextos específicos de cada sociedade ou cultura onde foram produzidos e usados”. Nesse sentido, em lugar da “descrição e análise de objetos materiais (suas formas, matéria, técnicas de fabricação)”, a ênfase recai em “seus usos e significados e conseqüentemente para as relações sociais em que estão envolvidos seus usuários” (idem.: 18-19) A narrativa no catálogo de René Ribeiro reflete os pressupostos de Boas, à medida que focaliza a relação entre

as composições em barro de Vitalino e seu modo de vida e os diferentes circuitos de recepção das peças.

É possível notar o elo entre as composições e o contexto de vida na introdução do catálogo onde se insinua a sintonia da narrativa de René Ribeiro com o ideário tão presente entre intelectuais modernistas, que viam, com acentuado ceticismo, o avanço de progresso que dissiparia particularidades, modos de vida singulares. Na introdução, estabelece o contraste entre os contextos rural da França e do interior do nordeste do Brasil, por meio da citação do lamento de um André Malraux desencantado com os prognósticos do progresso, o qual transformava homens do campo em “massas modernas”, sentenciando que, no contexto francês, “Não existe mais arte popular porque não há mais povo”. Na versão do intelectual europeu, povo não seriam os trabalhadores da indústria tampouco desempregados ou sub empregados urbanos etc, mas o “homem do campo”, o que insinua acentuada nostalgia de fundo romântico que busca no outro, num mundo distante, no caso na vida do campo, bem longe da cidade, uma espécie de exílio que pretensamente conservaria as fontes da criação e da vida. René Ribeiro observa então que a “livre expansão criadora de certos indivíduos ainda tentados pela experimentação no seu desejo de expressão artística (...) É o caso, por exemplo, de Vitalino – o ceramista popular de Caruaru”. Uma “expansão criadora” que emerge porque “mante[vê-se] à margem da banalização da vida numa cidade”. Para René Ribeiro, em oposição aquele contexto em que o progresso dissiparia particularidades, é a “permanência de modos de vida que distinguiriam o *povo* [grifo do autor] na concepção do intelectual francês, *de massa* [grifo do autor], é que tem permitido a existência de expressões várias de arte popular surpreendentemente pujantes, como é o caso dos bonecos de barro do Nordeste” (Ribeiro, s.d.).

Na concepção de Ribeiro, entrevê-se o contraste que Edward Sapir (in 1985) consagra num clássico artigo, publicado em 1924, intitulado “cultura autêntica e espúria” – “documento fundador da sensibilidade etnográfica dos anos 1920” (Stocking, 1989). A “cultura espúria” constituir-se-ia em contextos que deflagram a atrofia da criatividade humana como valor universal, aqueles em que homens e mulheres realizam diariamente atividades mecânicas e destituídas de sentido, tornando-se engrenagens de máquinas e “consumidores

apáticos de mercadorias' (Sapir, in idem: 321). A “cultura autêntica”, de acordo com o autor, pressupõe harmonia, equilíbrio e integração; conforme assinala Gonçalves ([2005]2007:228) “ela não se impõe de fora sobre os indivíduos, mas de dentro para fora, sendo uma expressão da criatividade destes”

Loiça de brincadeira e peças de novidade

“Loiça de brincadeira” e “peças de novidade” foram categorias usadas por Vitalino que Ribeiro reteve na narrativa textual, fazendo que essa oposição pudesse fixar princípios que classificam a obra de um artista. “Loiça de brincadeira” designa, assim, repertório tão familiar na meninice das crianças pobres do interior – era brinquedo e mescla de distração e aprendizado em centros oleiros -, embora também frequentasse as traquinas infantis das casas ricas. Certamente, intelectuais modernistas viam naqueles brinquedos de barro algo que não iria resistir à concorrência com os de fabricação industrial, sobretudo os de plástico feitos para durarem mais. A constituição desses objetos como arte e etnografia permitiu que integrassem as coleções, bem como se mantivessem também no mercado de suvenires.

É interessante perceber como a categoria *brincadeira*, *brinquedo* não engloba apenas um repertório singular de *cavalinhos*, *bonecos*, *boizinhos*, *caxixis*, aliás, fadados à duração brevíssima nas travessuras, mas estende-se também a outras práticas simbólicas como o carnaval, cavalos marinhos, mamulengos, entre outras expressões das culturas populares. No caso da *loiça de brincadeira*, por exemplo, não se pode atenuar a intensa interação social entre quem vendia e quem comprava nas feiras populares. Os contrastes entre as categorias *brincadeira* e *novidade* condensam também temporalidades distintas, pois brincar pertenceria ao tempo ritual, cíclico que marca a interação intensa entre os participantes que dominam plenamente os códigos da brincadeira, enquanto a “novidade” traduz fronteiras mais flexíveis, aberta a diferentes mercados – quando as composição passam a circular sobretudo em outros domínios (Ribeiro, s.d.; Frota, 2005); nas *peças de novidade* entrevê-se o tempo linear, que avança para o futuro, aquele que traduz o anseio voraz pelo novo, cujo destino é caducar.

É importante, portanto, destacar, no catálogo de Ribeiro, o significado desses objetos em seus tradicionais circuitos de venda: mercados e feiras

populares, como a Feira de Caruaru que projetou Vitalino. Conforme assinalamos acima, nesses contextos eram adquiridos não para serem guardados ou contemplados, mas para ingressarem, sem deixar vestígios, na vida cotidiana. A atmosfera multissensória, ruidosa das feiras desponta numa memorável passagem em que Vitalino descreve para o antropólogo a recepção de uma de suas composições junto ao público. É possível imaginar como a venda de uma peça deflagra a intensa e divertida interação entre o ceramista e a platéia, revelando que os significados faziam parte de uma negociação, o que não deixa de solapar, de certa forma, a moderna visão de autoria individual.

Eu aprendi pela cadência, tirando do juízo (...) fazia o que via e o que nunca tinha visto... fazia pela cadência... diziam que zebra era curta e com pescoço alto, fazia um bicho rombudo de pernas grossas... o povo dizia – É um elefante – pois bem, ficava elefante! (Vitalino apud Ribeiro, s.d.)

Essa passagem é particularmente interessante porque revela a complexidade da idéia de artista naquele contexto; por um lado, como um ser dotado de interioridade a ser expressa, bem como a idéia de inovação autoral “tirando do juízo”, essencial para o valor da arte como um domínio autônomo no Ocidente, por outro, eis que uma visão singular de autoria se insinua na “censura coletiva”, mostrando as práticas simbólicas de ver uma escultura na feira diante do autor com a sua história, para provocar a platéia que, recusando a “zebra”, sentenciava: “é um elefante”.

Há uma fase intermediária, a de “seus primeiros bonecos”, denominados pelo ceramista, “loiça de brincadeira”, quando, afirma René Ribeiro, “os artistas populares começaram a tentar figuras humanas, sob a forma de bonecos, sentados, dada a fragilidade do barro cozido”. Diz Vitalino:

“Estudei um dia de fazê uma peça (...) botei três maracanã [são maracajá, uma espécie de gato do mato, jaguatirica] o cachorrinho acuado com os maracanã e o caçador fazendo ponto nos maracanã para atirar” (idem). “Essa peça foi uma admiração (...) vendi essa peça a uma senhora de Recife (...) e ela encomendou cinco peça pra frente, para o outro sábado (...); “ainda hoje este é um grupo de maior procura”, comenta René Ribeiro.

A peça que teria inaugurado o ciclo das “novidades”, de acordo com Ribeiro: “o primeiro fabrico de trabalho, depois que estava exercitado (ele reconhece seu aprendizado artesanal) foi os soldados”. O que evidencia o impacto dos acontecimentos em volta no imaginário de tradição oral. “achei

bonito aquela revolta da Paraíba (trata-se do incidente de Princesa). Eu tinha visto aquele exército e achei bonito. Bati a mão no barro e fiz o grupo de soldados e trouxe para Feira “(Vitalino apud Ribeiro s/d). Mas é em 1935, delimita o antropólogo, que chegaram à feira de Caruaru, “as peças de novidade”, os “grandes grupos que lhe deram fama”: “a procissão, seguindo-se a casa de farinha, o batizado, o casamento no mato”. Além de fatos recentes, o ceramista incorporava histórias do passado que ouvia da mãe que o teria inspirado, por exemplo, na peça “casamento no mato”:

Nesse tempo não havia carro. Fulano vai casá tal dia! Era um festão. (...) a noiva quando vinha na garupa do cavalo da testemunha. Quando voltava para rua pra casa, vinha na garupa do cavalo do noivo. Nesse tempo só casava de brim branco.. Ficava uma beleza... era sim, sinhô.

Velho dançarino, o violeiro, ditados populares de veio etnocêntrico tal como ‘*nego é comê de onça*’, o *cantadores*, os *violeiros*, além daquelas “composições do folclore nordestino” que Ribeiro registrou: “o homem brigando com o lobisomem, brinquedo de roda, o jogo de argolinha, cavalo-marinho, pastoril”, sobressai também “o conjunto de intenção moralizadora” – a “*mulher bêbada com o diabo, ladrão de bode, de galinha, de porco, de cavalo*”. Essas dentre outras, num conjunto de 118 identificadas pelo antropólogo, constituem “peças descritivas de aspectos da vida rural ou de atividades profissionais as mais diversas. (...) Elas levam a toda parte os tipos de homem do agreste e a sua vida”. Ribeiro, entretanto, difere daqueles que enfatizavam a concepção de se tratar de conjunto circunscrito a “figurinhas de barro que mostram a gente sofrida do Nordeste”, como afirmou Augusto Rodrigues em depoimento a Rosza Vel Zoladz (1990, p. 56). O “cotidiano do homem do campo”, tal como quer revelar o antropólogo, traz referências a composições pretensamente ancoradas em experiência singular as quais condensam “valores desse mundo – estéticos, econômicos, sociais, morais, religiosos”, como é possível deduzir da seguinte passagem:

“Não capta somente o seu mundo e o transporta ao barro: ele veicula, pela intencionalidade das suas composições, pelo efeito de certos artifícios de atitude ou exagero de suas peculiaridades, ou através do conteúdo de suas histórias, os valores desse mundo – estéticos, econômicos, sociais, morais, religiosos. Motivos predominantes em suas composições são aqueles derivados da vida rural e do cotidiano do homem do campo; ou então representações plásticas do folclore regional”. (Vitalino apud ribeiro s/d)

A ressonância de Vitalino

René Ribeiro observava, contudo, o que lhe parecia alheio àquele modo de vida: as “composições mais recentes, de valor artístico discutível – *o dentista, a operação, o fotógrafo, o doutor escutando o doente*. A categoria *peças de novidade*, portanto, corresponde não somente à fase de maior abertura do leque temático, mas também introduz “o sucesso [que] provocou uma alteração no ritmo de trabalho de Vitalino” (...) [que] “trabalha quase que somente de encomendas”. Dois riscos intrinsecamente ligados daí decorrem, então: a “produção em série” e o “desinteresse pela venda na feira, com o risco de que assim venha a se isolar de seu verdadeiro público”. A encomenda romperia, assim, com a pretensa solidariedade entre os elementos que comporiam aquele universo coerente, submetendo o “ceramista do Nordeste” à fragmentação da vida moderna. É como se o sucesso gradativamente engendrasse o apagamento do intérprete de um mundo e, conseqüentemente, suas composições rompessem o elo metonímico com o modo de vida singular a que deveriam corresponder. Como um elemento de fora, “espúrio”, ele abalava o solo da narrativa elaborada para constituir Vitalino tal qual o moderno antropólogo em trabalho de campo, cuja autoridade estaria ancorada na experiência, na missão de intérprete, uma vez que o ceramista do nordeste sempre “esteve lá” (Clifford, 1988).

Há o pressuposto de que em Vitalino haveria uma certa inclinação espontânea, sem mediações, para imprimir no barro uma espécie de auto etnografia em três dimensões. É inquestionável que o anseio pelo novo e o colecionamento de seus objetos aguçavam o olhar para captar e registrar no barro as dimensões econômica, social, religiosa, estética da vida cotidiana e, numa tradição em que prevalece a oralidade, o que se via e ouvia. Provavelmente, entretanto, muita de suas composições tecem-se numa trama de relações sociais, a qual envolve a platéia da feira, artistas, colecionadores e diferentes mercados de bens simbólicos, sem que isso macule a criatividade e a força de algumas de suas notáveis cenas (Waldeck, 2002); essa mediação evidencia-se, por exemplo, na entrevista de Zé Caboclo (1921-1973), que se inicia no alto do Moura a partir da presença de Vitalino e, em **Cerâmica Popular do Nordeste** (Borba Filho & Rodrigues, 1969), ressaltou ser o

Maracatu, uma das cenas que o consagraram, feito a partir de encomenda sobre o tema.

A extraordinária economia plástica e formal, que alcançara em suas cenas tão ao gosto de intelectuais e artistas modernistas, também passava, no Alto do Moura, pelo crivo dos “discípulos” do Mestre, Zé Caboclo (1921-1973) e Manuel Eudócio (Ribeiro, s.d.) que substituíram por relevo em branco com pontinho preto (Borba Filho e Rodrigues, 1969) “os olhos de furo”, os quais marcaram a produção de Vitalino até 1947 (Ribeiro, s.d.).

A concepção de “cultura” em Vitalino parece, portanto, plástica, criativa, permeável, porosa, inteiramente aberta à diversa arena de intensa negociação, permitindo, assim, que seu repertório trafegue entre o rural/ urbano, o doméstico/ público, o cotidiano/ritual, trabalho/diversão, fabuloso/documental. *Bonecos de barro* expressam de forma eloqüente aquela face das “estratégias seletivas” que, em geral, a atividade consciente de profissionais e instituições envolvidos com patrimônio não esgota, como sugere o antropólogo José Reginaldo Gonçalves ([2005]2007;213-234), ao apontar, aquela zona quase insondável, a da *ressonância*. O autor usa a noção *ressonância* tal qual o historiador Stephen Greenblatt, “o poder de um objeto (...) de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas de onde eles emergiram” (*apud* Gonçalves, 2007, p. 215) Uma casa de farinha, por exemplo, traz a voz metonímica do intérprete de valores de um mundo, mas seria esta cena, uma de suas prediletas (Ribeiro, s.d.), circunscrita a seu universo local ou a metonímia de uma realidade bem mais ampla de contextos em que esse fazer se dissemina tanto no litoral quanto em áreas rurais do país - sobretudo quando exposta ao olhar numa exposição? E as cenas profissionais urbanos tão presentes ainda hoje no repertório de artistas populares, no Alto do Moura? Sem falar nas brincadeiras e jogos disseminados pelo país afora.

Não há dúvida quanto ao fato de o estilo de Vitalino evocar uma “área”, pois o nordeste foi o ponto de convergência para onde afluíram artistas e expedições etnográficas. A *ressonância* insinua-se também na maneira como os objetos de Vitalino circulavam em diversos domínios e eram investidos de significados – como arte, artefato etnográfico, arte popular e souvenir. . Em *Cerâmica Popular do Nordeste* (Borba Filho e Rodrigues, 1969, p. 128) percebemos que a categoria ‘peças de Vitalino’ ou “um Vitalino” era usado para

designar “toda cerâmica de bonecos”. Diferentemente de colecionadores que procuravam se certificar da autoria, os consumidores, de um modo geral, não sabiam distinguir as peças de Vitalino como legítimas porque por “peças de Vitalino” compreendem toda a cerâmica de bonecos. Mas o trânsito temático – levemos em conta o fato de ser Caruaru uma das principais cidades de Pernambuco - certamente problematiza a visão de autores que têm destacado que “peças de Vitalino”, “graciosas figuras modeladas como brinquedos’ podem se vistas como uma dimensão do sertanejo’ e “quase anedóticas, caricaturas do ser e do viver nos sertões” (Dias, 2005, p. 212), o que supõe um ser isolado que se tornara tradutor de seu universo “sertanejo”.

“A ressonância, as cenas de Vitalino como categoria que articula o universo das artes visuais populares aparecem em textos consagrados à exposição, bem como em depoimentos de profissionais ligados a museus de arte popular e etnografia. Os contextos diferem, contudo. A antropóloga Angela Mascelani (2004) , diretora do Museu Casa do Pontal, por exemplo, dirige-se ao leitor-visitante em tom didático na abertura do catálogo da exposição Arte Popular – arte de ponta, a fim de sensibilizá-lo para o dinamismo e a diversidade das artes populares”(Waldeck, 2009):

“Quando se pensa em arte popular não é raro virem à memória as imagens de pequenas esculturas e modelagens em barro feitas no Nordeste brasileiro. É por intermédio dessas cenas miniaturizadas, que tratam do cotidiano do homem do campo, que a maioria das pessoas toma contato com esse tipo de arte” (Mascelani apud Waldeck, 2009).

Num outro contexto, a pesquisadora Rita Gama (2008), na dissertação “Quantos folclores brasileiros”, mostra o antropólogo Ricardo Lima como profissional que reflete sobre a coleção. Ele integra a equipe de antropólogos que ingressam no então Instituto Nacional de Folclore em 1983, e ao discorrer sobre os trabalhos que resultaram na reformulação da exposição do Museu de Folclore Edison Carneiro, assinala a preocupação com o que seria exibido:

“ que fosse um museu efetivamente nacional (...) era muito “nordestinizado” (...) muito miniaturizado; tudo era pequenininho, tudo em escala pequena. Tudo era “bonequinho de Vitalino” (Lima apud Gama, 2008:99).

Lima ressalta que “ a coleção do Nordeste do Alto do Moura era imensa” (idem). Vale salientar, entretanto, que, embora seja tão expressiva a coleção de Caruaru, é bem modesta a presença de Vitalino no acervo. São ao todo 26 peças: em 1969, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro recebeu três peças, Homem a cavalo, Operação e Burro com Barris. Em 1975, adquire de

Manuel Vitalino dez esculturas, e recebe doações nas décadas de 1980 e 1990. “A parcimônia da presença de Vitalino tem a ver, em parte, com a visão tão bem expressa em Renato Almeida quando escreve para Pietro Maria Bardi e afirma que via a cerâmica figurativa como “espécimes de arte popular” (Waldeck, 2002:45)

“Se “peças de Vitalino” ou simplesmente “um Vitalino” significavam toda cerâmica de bonecos, não importava a autoria (Borba Filho & Rodrigues, 1969), Vitalino como categoria para se pensar as coleções de arte popular aparece tanto no Museu de Folclore Edison Carneiro quanto no Museu Casa do Pontal. Em ambas encontramos módulos que tecem narrativas sobre a “vida do povo” em flagrantes da vida cotidiana, em momentos de trabalho, diversão e festa, usando cenas modeladas – ou esculpidas em mandeira, tecidas com fibras naturais – de diferentes regiões do país e de diferentes escultores. Por meio de conjunto expressivo dessas cenas- que marcam simbolicamente a “descoberta” das artes populares – esses museus compõem representações do modo de viver, a cultura do povo como um modo de vida singular (Waldeck, 2009). No contexto da exposição, é como se dissipassem as contingências que as circunscrevem ao Nordeste, pois nessas narrativas, expostas em grandes conjuntos, pretendem descrever em três dimensões, a singularidade do povo brasileiro (idem 2009). Nessas exposições, em que são profusas as ocupações urbanas, por exemplo, a atividade de profissionais liberais como médico, advogado, as cenas em sala de aula, não prevalece assim a constituição de suposto “sertão, entrevisto por Dias,, mas uma representação do povo que não deixa de sugerir a dissolução de particularismos étnicos, ideal perseguido por intelectuais e artistas modernistas (Waldeck, 1999). (O visitante contudo, como testemunham os livros de opinião, de um modo geral, estão inclinados a ver o Nordeste em toda parte)

O contexto em que surge Vitalino, nos anos 1930-1940, é profuso em expedições e viagens de “descoberta de nossas tradições” – período de colecionamento de ex-votos, carrancas, cerâmica marajoara, entre tantos outros (Frota, 2005; Waldeck, 1999 ; 2002), sem falar do fazer musical (Travassos, 1997). É nesse amplo conjunto que seu nome emerge, na literatura, justamente para marcar a passagem, na exposição de 1947, da “descoberta da arte popular”.

O catálogo etnográfico de René Ribeiro – o primeiro escrito sobre um artista popular sobre os alicerces da noção boasiana de cultura - é um dos testemunhos da ressonância de Vitalino; o livro insere-se, nos anos 1950, no contexto de institucionalização da antropologia como disciplina e de formação de coleções de arte popular e etnografia – que hoje integram o Museu do Homem do Nordeste, a coleção de Raymundo Castro Maya, do Museu Nacional, de Jacques Van de Beuque (do Museu Casa do Pontal), entre outras. René Ribeiro, organizando a coleção do Museu de Arte Popular (1959) e atuando como antropólogo no então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, tece, assim, mais um ponto na trama complexa da constituição de Vitalino como artista, com uma obra, com fases definidas e marcas de estilo. Ribeiro nos legou a presença de Mestre Vitalino, registrando algumas de suas narrativas saborosíssimas. Seu trabalho, lembrado como “ensaio” ou “biografia” foi fonte de estudiosos como Lélia Coelho Frota, entre outros, para mencionar uma das principais autoras que se dedicaram ao tema das artes visuais populares no país. Esse reconhecimento do autor, contudo, se deixou “enfeitiçar” pela “revelação” em exposição – lembremos que se entrelaça com uma série de práticas articuladas, voltadas para a individualização do artista, as quais envolvem edições de catálogos, comentários críticos e, sobretudo, opõe-se a feira popular -, deixando parcialmente na sombra a atividade do antropólogo na constituição de um emblema das artes visuais populares.

*Este artigo é uma versão dos capítulos 3 e 4 da dissertação de mestrado Vitalino como categoria cultural: um estudo antropológico sobre as classificações da obra de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação do prof. Dr. José Reginaldo Santos Gonçalves

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Renato. Apresentação. In BORBA FILHO, Hermilo; RODRIGUES, Abelardo. *Cerâmica Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.

- BANDEIRA, MANUEL. Caruaru; Vitalino. In: *poesia e prosa* vol II. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- BARBOSA, João Alexandre. Museu de Arte Popular de Recife, seu significado cultural. *Deca: Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*, Recife, ano 1, n. 1, 1959.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Edunb/Hucitec, 1993
- BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1982.
- BORBA FILHO, Hermilo; RODRIGUES, Abelardo. *Cerâmica Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.
- BORBA FILHO, Hermilo. *A fisionomia e o espírito do mamulengo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. (Ensaio).
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CLIFFORD, James. "Colecionando arte e cultura". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 23, 1994.
- _____. *The predicament of culture: twentieth-century*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- COIMBRA, Sílvia; MARTINS, Flávia; DUARTE, Letícia. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.
- CORREA, Marisa. "Traficantes do excêntrico. Os antropólogos no Brasil dos anos 1930 aos anos 1960" in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. ANPOCS no. 6 vol. 3. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1988.
- DIAS, Carla. *De sertaneja a folclórica, a trajetória das coleções regionais do Museu Nacional – 1920-1950*. tese de doutorado Museu Nacional – UFRJ, 2005
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor [1969]. In. _____. *Estética: literatura, pintura e música*. Organização e seleção de textos de Manuel Barros de Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FREIRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Maceió/Al: Universidade Federal de Alagoas, [1952] 1976.

FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Apresentação de Clarival Prado Valadares. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

_____. *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de S.Paulo, 1936-1939*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

_____. *Mestre Vitalino*. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicação Ltda, 1988.

_____. *Pequeno Dicionário da arte do povo brasileiro – século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005

GAMA, Rita. *Quantos folclores brasileiros? As exposições permanentes no Museu de Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Antropologia e Sociologia. UFRJ, 2008.

GEERTZ, Clifford. “A arte como sistema cultural”. In: _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

GONÇALVES, José Reginaldo. Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre o conhecimento etnográfico e visualidade. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 1999.

_____. Teorias antropológicas e objeto materiais. In: _____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, [2005] 2007. (13-62)

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio. In: _____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, [2005] 2007.(213-234)

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. “Objects of ethnography” in *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Kar, I. Lavigne ed. Smithsonian Institution Press, 1991.

LIMA, Ricardo Gomes e FERREIRA, Claudia Márcia M “ O Museu de folclore e as artes populares in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mistério da Cultura: IPHAN, n. 28,1999

MASCELANI, Ângela. *O mundo da arte popular brasileira: Museu Casa do Pontal*. Mauad Editora, 2002.

MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a dádiva": forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. *Antropologia e sociologia*. Petrópolis: Vozes, 1974.

MEIRELES, Cecília. *Artes populares*. Coleção Artes Plásticas no Brasil, dirigida por Rodrigo M. F. de Andrade, Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

MELLO, Paulino Cabral de. *Vitalino, sem barro: o homem, 80 anos de arte popular*. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand; Ministério da Cultura, 1995.

PRATT, Mary Louise. Introdução: crítica na zona de contato. Os olhos do Império relatos de viagens e transcultururação [1992] São Paulo:EDUSC, 1999.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

RIBEIRO, René. *Vitalino: ceramista popular do Nordeste*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Ciências Sociais, s.d.

René Ribeiro: professor emérito. Recife: Fundaj / Ed. Massangana, 1990. (discursos da cerimônia de concessão do título de Professor Emérito da Universidade Federal de Pernambuco)

SAPIR, Edward. "Culture, genuine and spurious" in Selected writings of Edward Sapir in Language, culture and personality. University of California Press, 1985.

STOCKING, George. The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of anthropological tradition. In: _____. *Romantic motives: essays on anthropological sensibility*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mario de Andrade e Bela Bartok*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, Rio de Janeiro:Funarte/FGV,1997.

WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento? *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 28, 1999.

_____. *Vitalino como categoria cultural: um estudo sobre as classificações da obra de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia. UFRJ, 2002.

_____. *Manuel Eudócio, patrimônio vivo*. Rio de Janeiro: IPHAN / CNCP, 2005. Catálogo da exposição realizada no período de 11 de agosto a 17 de setembro de 2005.

_____. *Família Zé Caboclo*. Rio de Janeiro: IPHAN / CNFCP, 2008. Catálogo da exposição realizada no período de 29 de maio a 29 de junho de 2008.

Mestre Vitalino e artistas pernambucanos/texto e organização Guacira Waldeck. Rio de Janeiro:IPHAN/CNFCP, 2009. Catálogo da exposição realizada na Galeria Mestre Vitalino, no período de 17 de dezembro de 2009 a 21 de fevereiro de 2010

Mestre Vitalino, um artista de fronteira. In *Dasartes – artes visuais em revista*. Rio de Janeiro: Ano 2 nº 7, verão 2010.

ZOLADZ, Rosza W. Vel. *Augusto Rodrigues: o artista e a arte poeticamente*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1990.

ESCULTURAS DA UMBANDA: A OUTRA ARTE SACRA BRASILEIRA

Tadeu Mourão. PPGArte/UERJ

Como herdeira dos cultos de origem banto, assim como das práticas do catolicismo popular, a Umbanda converge uma forte tradição cultural religiosa de representação escultórica de entes sagrados e, assim sendo, cada uma das diversas entidades existentes em seu extenso panteão é materializada visualmente por meio de esculturas, que respondem a um padrão iconográfico indissociavelmente ligado à história dos espíritos representados, assim como à sua função mítica e simbólica no culto umbandista.

A existência dessas esculturas, desde os primeiros momentos de sua materialização nas fábricas, passando pelo uso que os fiéis lhes dão, chegando ao fim, quando são despachadas, envolve uma série de afetos, crenças e ritos que merecem atenção. Diante disso, pretendo no presente artigo, por meio de trabalho realizado em pesquisa de campo, mostrar parte do universo que permeia a “vida das imagens”, tendo como foco a utilização desses objetos no espaço sagrado do terreiro e das casas dos devotos, até de sua morte simbólica, um caminho longo em um terreno encharcado de afeto e particularidades.

As imagens no Terreiro

Os terreiros umbandistas, em grande parte das vezes, consomem muitas esculturas religiosas. Cada escultura, no entanto, ocupa um lugar simbólico dentro do espaço sagrado do terreiro. Quase todo centro religioso, como discorre Eliade, possui um espaço específico onde a presença do sagrado é mais latente (ELIADE, 2008) e na grande maioria das vezes esse local se apresenta, ou melhor, se faz representar visualmente para que assim a cosmogonia sagrada se presentifique entre os fiéis por meio do sensível. Na Umbanda, esses locais que representam o máximo do espaço sagrado se chamam congás, os altares, que quase sempre são ocupados por esculturas diversas que recriam o panteão dos orixás/santos reverenciados nessa

religiosidade. Algumas vezes, as representações das entidades chefes do terreiro também compartilham desse espaço. Todas as imagens, contudo, seguem em sua disposição no congá, uma espécie de padrão hierárquico enunciado por sua localização (ORTIZ, 1999). Em entrevista com umbandistas foi dito, de maneira não muito diversa daquela relatada no livro psicografado pelo médium Robson Pinheiro intitulado *Tambores de Angola*, que a função do congá é a de concentrar as energias emanadas pelos orixás e pelas entidades espirituais que atuam no terreiro (PINHEIRO, 1998). Tais energias acumuladas nesse espaço, acreditam os religiosos, são direcionadas pelos espíritos aos médiuns e às pessoas que freqüentam os centros.

No espaço místico do congá encontramos, freqüentemente, na parte central e mais alta, e geralmente em maior escala, uma escultura que representa Jesus/Oxalá. Tal fato significa que esse personagem possui o maior grau hierárquico dentre todos os demais entes do panteão Umbandista. Ao seu lado, na grande maioria das vezes, encontramos as imagens dos demais santos/orixás: Nossa Senhora da Conceição/Oxum; Iemanjá; São Jorge/Ogum; Santa Bárbara/Iansã; São Lázaro/Obaluaê; São Jerônimo/Xangô; São Sebastião/Oxóssi; Santana Mestra/Nanã; São Cosme, Damião e Doum/Erês. Abaixo dessas representações, quase sempre em escala menor, ou em congás separados, mas ainda assim dentro do terreiro, encontramos as imagens dos Pretos-Velhos, dos Caboclos e das Crianças. Geralmente as esculturas das entidades presentes no congá são representações dos espíritos que trabalham na “coroa”⁸⁶ do Pai ou Mãe de Santo do terreiro. Os orixás/santos estão miticamente acima das entidades espirituais que trabalham na Umbanda, por isso identificamos essas diferenças marcadas visualmente por meio da disposição nos altares e pela escala, o que constitui simbolicamente uma recriação visual da ordenação do universo cosmogônico da Umbanda.

Contudo, há ainda um grupo de imagens que ocupa um espaço específico do terreiro, localizado bem distante do congá principal: os Exus e as Pombajiras. As imagens escultóricas destas últimas entidades são, quase sempre, colocadas na “Casa de Exu”, ou “tronqueira”, localizada próxima à

⁸⁶Coroa é como é chamado o vínculo místico-espiritual encontrado próximo ao chamado plexo solar, *chakra* encontrado no topo da cabeça, que liga o médium às entidades espirituais que trabalham com ele por meio de incorporação.

entrada do terreiro. Birman atribui a distância simbólica existente entre Exus e Pombajiras e as demais entidades a uma espécie de dicotomia bem e mal, mundo da casa versus mundo da rua (BIRMAN, 1995), conceito rico, que, entretanto, acredito não dar conta da riqueza ritual e mítica que rege a diferença entre a disposição das esculturas dos Exus em relação às imagens das demais entidades. A distância que se estabelece entre esses grupos de imagens se deve fundamentalmente à diferença base da função mítica dos entes que representam, função essa que se liga às raízes africanas diversas que permanecem imersas e atuantes, apesar de transformadas, dentro das atribuições sagradas desses entes.

Ao adquirir as imagens que representam os santos/orixás ou demais entidades da Umbanda, o terreiro traz para seu ambiente um novo dado material, que até então pertencia ao mundo profano. As esculturas necessitam então renascer nesse novo campo, o do sagrado. Para isso processos rituais precisam ser realizados. Segundo informações concedidas pelo Pai Pequeno⁸⁷ da Tenda Espírita Nossa Senhora das Graças, localizada no Município de Mesquita, Bruno Benvindo da Silva, as imagens escultóricas consumidas pelo terreiro precisam ser consagradas, imantadas energeticamente por meio de axé⁸⁸. Para isso, as esculturas que representam os espíritos da direita e os santos/orixás são lavadas com água do mar e água da cachoeira, elementos que representam o axé das iabás⁸⁹. Logo depois são lavadas com ervas específicas que variam de acordo com a entidade que é figurada pela escultura. Após secar, as imagens são riscadas com pomba⁹⁰ na parte inferior, rito normalmente realizado por uma das entidades chefes do terreiro, ou pela Mãe ou Pai de Santo, finalizando o processo de consagração da imagem. Por meio desse ritual que se divide em fases, esse objeto consumido pelo terreiro nasce para o mundo sagrado, pois permanece, após esse processo e a partir dele, cheio da força mística da entidade que representa visualmente.

⁸⁷ Segundo sacerdote na hierarquia da Umbanda, está logo abaixo da Mãe de Santo/Babá.

⁸⁸ Força sagrada de cada orixá.

⁸⁹ Orixás femininos.

⁹⁰ Pequeno bastão, geralmente cônico, de giz colorido misturado com cola, com que se riscam os pontos(conjunto de sinais mágicos) que identificam cada entidade, segundo um código de cores e formas.

Os ritos que acompanham as imagens escultóricas de Exus e Pombajiras diferem, em certa medida, daqueles das demais entidades. Primeiramente as esculturas são lavadas com cachaça, no caso dos Exus, e com champanhe ou anis, no caso das Pombajiras. Também as imagens são riscadas com pomba e quase sempre são dispostas não no congá do terreiro, juntamente com as demais entidades, mas na tronqueira, espécie de quatinho que fica localizado próximo à entrada do terreiro. Depois de lavadas e riscadas, as imagens de Exu ou/e de Pombajira são devidamente depositadas no interior da tronqueira. Quando adentram esse espaço outros ritos continuam a acompanhar o percurso dessas representações escultóricas. Uma vez recolhidas nesse ambiente, as imagens devem receber sua comida ritual, que em alguns terreiros de Umbanda herda do Candomblé nagô o nome de padê (*pâdê*), rito no qual Exu é servido antes de todas as demais entidades míticas, para que ele mantenha a ordem propiciatória de bons trabalhos (SANTOS, 2008).

Diferente da complexidade ritual envolvida no *pâdê* nagô, o ritual que acompanha as imagens dos Exus da Umbanda são bem mais simples, apesar de dialogar com os processos ritualísticos do Candomblé. O padê da Umbanda, assim como o realizado pelos Candomblés, contém farinha misturada a azeite de dendê. Ao invés do sacrifício animal, abolido nos rituais umbandistas, na comida da entidade é também ofertado um bife cru ou mal passado, guarnecido por cebolas. Tal oferenda é disposta em um alguidar de barro e, então, é colocada na tronqueira, aos pés da imagem escultórica, juntamente com sua bebida alcoólica ritualística: cachaça para os Exus, cachaça ou cerveja para os Malandros e champanhe ou anis para as Pombajiras. É também oferecido o fumo predileto da entidade que a escultura representa, que deve ser entregue aceso, usualmente charuto no caso dos Exus, cigarro no caso dos Malandros e cigarros ou cigarrilhas para as Pombajiras. Junto às imagens destas entidades femininas são depositadas também rosas vermelhas, que nunca devem estar em botão, mas abertas, sempre tendo seus espinhos cuidadosamente retirados. Depois de um ou três dias a oferenda com carne é despachada, mas a oferta é refeita periodicamente assim como os outros elementos que devem ser constantemente repostos.

A Umbanda é extremamente diversa e se ramifica em várias vertentes. Citei aqui um tipo de rito que é comum a algumas casas de Umbanda mais ligadas a seus elos negros. Indubitavelmente, esse rito varia e mesmo inexistente em algumas outras casas umbandistas. Há terreiros mais “embranquecidos” onde ritos com forte caráter de ascendência africana, como as oferendas e mesmo o uso de fumo e álcool, foram abolidos por serem considerados primitivos, o que pode ser atribuído à influência do pensamento neoplatônico eurocêntrico do espiritismo kardecista. Contudo, dificilmente uma imagem escultórica é consumida sem passar por um rito que simbolize seu nascimento para o campo sagrado.

Ao adentrar o terreiro onde existe uma tronqueira, os freqüentadores do culto devem reverenciar esse espaço sagrado que guarda a força dos entes protetores da ordem. Nas tendas umbandistas que pude observar, geralmente os adeptos do culto se curvam frente a esse local em saudação, tocando o chão com a mão direita pedindo licença aos guardiões. O espaço da tronqueira habitualmente é fechado e seu interior só pode ser adentrado por iniciados do culto. Dentro, no lado esquerdo da construção, ficam dispostas as imagens dos principais Exus, Pombagiras protetores da casa, geralmente os que trabalham com as Mães ou Pais de Santo. No exemplo registrado, a tronqueira da Tenda Espírita Nossa Senhora das Graças, localizada no município de Mesquita, isso é bastante notório. Vemos diferentes imagens de Exus, sendo os principais, Tranca Ruas e Rosalina, e duas representações da Pombajira Rosalina, entidades que trabalhavam com os fundadores da Tenda, em escala maior. Um pouco menor está representado Exu Pimenta, entidade que trabalha com a atual Babá da casa. As outras esculturas em escalas menos expressivas representam os espíritos que trabalham com os dois Pais Pequenos da casa, a saber: Exu Veludo, Exu Tiriri e Exu das Sete Encruzilhadas. Entre as supracitadas esculturas de entes da “esquerda” um detalhe iconográfico afirma a idéia de mudança sofrida pela mítica de Exus e Pombajiras ao longo das décadas. Nessa tronqueira existem duas representações da mesma Pombajira, Rosalina. A mais antiga é feita de cerâmica, tem 63 anos de idade e está na Tenda Umbandista desde sua fundação. A outra escultura da mesma entidade tem um pouco mais de 15 anos e é feita de gesso. A princípio, a iconografia de ambas parece ter sido produzida pelo mesmo molde, pois ambas possuem

postura física muito similar e as mesmas vestes. No entanto, um pequeno detalhe diferencia as esculturas e revela um dado simbólico ligado à mítica do ente figurado. A imagem antiga de Rosalina guarda ainda um dos ícones visuais da demonização dos entes da Umbanda, os chifres que surgem na testa da entidade figurada. Já na imagem recente não vemos nenhum chifre ou qualquer outro símbolo comum à iconografia dos demônios cristãos. Tal modificação iconográfica acaba por denotar o processo de transformação que a mítica de Exus e Pombajiras da Umbanda vem sofrendo ao longo dos anos, o que gradualmente, parece diluir os símbolos demoníacos em detrimento de imagens que figuram entes cada vez mais humanizados.

Próximo à tronqueira, por vezes em espaço conjugado, sempre do lado direito, fica localizado o espaço das almas, usualmente ocupado por imagens de Pretos-Velhos, ou mesmo apenas uma cruz branca guarnecida por velas, representando o cruzeiro das almas. A composição desses espaços, obviamente, varia de acordo com a casa, sendo que em alguns terreiros de Umbanda nem mesmo existem. Na Tenda Espírita Nossa Senhora das Graças vemos duas pequenas imagens de cerâmica representando dois Pretos-Velhos, além de suas bebidas rituais (café e água), velas, uma cruz e uma pequena imagem de Obaluaê, orixá chefe da linha das almas.

Difícilmente é permitido pelas autoridades sacerdotais dos terreiros que possuem tronqueira, fotografar o interior de tal espaço sagrado, por ele conter elementos simbólicos, mistérios magísticos e rituais que devem permanecer velados aos olhos dos não iniciados.

Em sua publicação, *Tranca Ruas e sua evolução milenar*, Francisco Mariano descreve o que existe na casa das almas e na tronqueira de seu terreiro, que difere pouco do citado anteriormente:

Do lado esquerdo temos duas casas de alvenaria conjugadas, com portas de ferro envidraçadas, espaçosas, cabendo cada uma pelo menos seis pessoas em pé. Na primeira casa estão plantadas as obrigações dos Pretos-Velhos e das Pretas Velhas, chefiados por Pai Manuel de Aruanda e Vovó Cambinda da Guiné, todos representados por imagens de gesso, acompanhadas de dois coités contendo água e vinho, seus fumos e cachimbos, sendo a casa iluminada por uma lâmpada elétrica de 25 watts e velas de cera.

Na segunda casa estão plantados os Exus do terreiro, que são representados por imagens de gesso de sessenta centímetros da Pombagira Maria Padilha, Tranca Rua de Embaré, Zé Pelintra, João

Caveira e Lúcifer, todos com seus respectivos fundamentos. No solo da casa dos Exus existem vários materiais enterrados a pedido dos mesmos, que não podem ser revelados, pois constituem segredos e as magias de suas firmezas e de seus trabalhos na casa. Já no assentamento (por cima do solo) têm carvão, saibro, tabatinga, enxofre, ferro em pó, ferro virgem, ferro imantado, raspas de pombas, dendê e querosene, tudo iluminado por uma tênue lâmpada vermelha e velas da mesma cor.

Cada entidade tem duas quartinhas para sua alimentação e bebidas, que no caso da Pombagira pode ser champanhe, batida de anis ou contreau e para os Exus whisky, conhaque ou cachaça, acompanhado de cigarros e charutos. (MARIANO, 1998, p. 122)

Conforme relatos recolhidos entre umbandistas e ainda baseado no que discorre a literatura contemporânea espírita (PINHEIRO, 1998) é quase unânime a concepção religiosa que afirma que os Exus e as Pombajiras são os guardiões das tendas Umbandistas. A localização de suas representações no espaço do terreiro corresponde à sua função mítica que, de certa maneira, dialoga com a função atribuída à representação do orixá Èsù. Na África, os nagô depositavam as imagens de Èsù nas encruzilhadas, nos centros comerciais, nas portas das casas e dos locais de culto para que os maus espíritos fossem afastados e pudesse, dessa maneira, manter a ordem social equilibrada, sem grandes desajustes (VERGER, 1999; SANTOS, 2008). A função de ente protetor é descrita inclusive nas cantigas dos candomblés nas quais o orixá Exu aparece como Iná e Òjisé:

[...] Iná, kó o wá gba/ Iná, Iná, kó o wá gba àiyé.

tradução: [...] Iná, venha e proteja/ Iná, Iná, venha e proteja o mundo. (SANTOS, 2008, p. 190)

Òjisé pa le fun wáá o/ Òdàrà pa le s' oba [...]

tradução: Òjisé, tome conta da casa para nós (seja nosso guia nosso protetor / Òdàrà seja o guia, seja o rei [...]). (SANTOS, 2008, p.191)

A herança mítica de ente protetor dos Exus na Umbanda pode ser notada apesar de suas funções nesse sistema serem menos complexas do que as múltiplas funções cosmogônicas de Èsù orixá, conforme explicitadas por Juana Elbein em *Os Nagô e a Morte* (SANTOS, 2008). Talvez o principal aspecto herdado da cosmogonia iorubana seja o de ente do culto que precisa ser reverenciado para que a harmonia geral seja mantida. Exu seria o guardião não apenas do sagrado, mas de toda ordem social.

Os locais onde predomina a presença mítica desses entes na Umbanda revelam parte fundamental da concepção que lhes é atribuída no universo do

sagrado desse culto afro-brasileiro. E, investigando os dados simbólicos presentes em seus locais sagrados, compreendemos a função exercida por suas representações nas tronqueiras do terreiro. Essa função está distante de dialogar com dicotomia bem versus mal, supostamente representada pela distância simbolizada pela localização das representações das entidades da esquerda em relação às imagens das entidades da direita.

As encruzilhadas, as portas dos terreiros e os cemitérios são locais de tensão entre o campo harmônico e o universo caótico, entre o mundo pacato conhecido e o universo desordenado e desconhecido. A encruzilhada é foco das observações de Chevalier (2006) por ser, nas mais diversas culturas e nas mais distantes temporalidades, espaço de grande importância simbólica vinculado quase sempre ao limiar entre a ordem e o caos. Em seu dicionário de símbolos o autor diz que a encruzilhada:

Liga-se à situação de cruzamento de caminhos que converte numa espécie de centro do mundo. Pois, para quem se encontra numa encruzilhada, ela é, nesse momento, o verdadeiro centro do mundo. Lugares epifânicos (i.e., aqueles onde ocorrem aparições e revelações) por excelência, as encruzilhadas costumam ser assombradas por gênios (ou espíritos), geralmente temíveis, com os quais o homem tem que se reconciliar. (CHEVALIER, 2006, p. 367)

Chevalier ainda adentra nas concepções religiosas sobre as encruzilhadas vistas pelo prisma de diferentes culturas africanas. Esse trecho chama a atenção pela proximidade existente entre o universo sagrado dessas culturas com a função mítica contemporânea dos donos das encruzadas da Umbanda. De forma não muito distinta da concepção religiosa dos entes das encruzilhadas dos bambara, os Exus e Pombajiras da Umbanda, além de também receberem oferendas nesses espaços, são igualmente reconhecidos por sua função de limpar os locais de toda espécie de energia nociva:

Entre os bambara dos Mali, costuma-se depositar nas encruzilhadas, oferendas (ferramentas, algodão bruto, tecidos etc.) para os espíritos Soba, que constantemente intervêm nos destinos humanos. O mesmo acontece entre os balubas, luluas e outros bantos do Casai. [...] No entanto, a encruzilhada, embora seja um lugar de passagem por excelência, é também o local propício para que as pessoas se desembaracem das forças residuais, negativas, inaproveitáveis, nocivas para a comunidade: os bambaras, por exemplo, depositavam nas encruzilhadas as imundícies da cidade, carregadas de uma força impura, que só os espíritos conseguem neutralizar ou transmutar em força positiva. E também por essa razão os bambaras costumam depositar nesse mesmo local os objetos que tenham pertencido aos mortos. Pois acreditam que os espíritos as encruzilhadas são capazes

de absorver as forças assim eliminadas [...] Os senufos também consideram os monturos depositados nas encruzilhadas como locais sagrados, freqüentados durante a noite por espíritos protetores da família. Costumam depositar nesse local oferendas votivas, tais como casca de ovos, ossos de animais sacrificados aos espíritos, penas de ave misturadas com sangue. (CHEVALIER, 2006, p. 367-368)

É exatamente nesse local “privilegiado para as emboscadas” (CHEVALIER, 2006, p. 370), onde o perigo espreita os passantes, que nos deparamos com as entidades sagradas da Umbanda mais próximas ao universo profano, Exu e Pombajira. Estes são os entes mais humanizados do culto, que por pertencerem não só à ordem, mas por também compartilharem um pouco do caos, e, portanto, o conhecerem bem, conseguem contê-lo ou, pelo menos, limitar sua ação. São eles, então, seres temidos e, simultaneamente, amados, que sabem indicar no confuso e desconhecido entrecruzamento infinito de estradas qual o caminho mais seguro a ser trilhado. Pombajira e Exu surgem nas encruzilhadas e concedem favores no momento em que o caos e a escuridão se pronunciam, assim como sugerem os pontos cantados, coletados durante trabalho de campo:

Lá na encruza na encruza/ existe um homem valente/ com sua capa e cartola e seu punhal entre os dentes/ é madrugada, é madrugada/ ele está do meu lado por isso eu te digo Tranca Rua/ você é meu advogado.

Deu meia noite/ a lua se escondeu/ Lá na encruzilhada/ dando a sua gargalhada

Pombajira apareceu/ é laroîê é laroîê é laroîê/ é mojubá é mojubá é mojubá

ela é Odara / que tem fé nessa Lebara/ é só pedir que ela dá.

(Ponto cantado registrado na Tenda Espírita Nossa Senhora das Graças, Mesquita, Rio de Janeiro, 2008.)

Não há motivo para temer o breu da madrugada, nem os perigos que rondam a noite, pois se você possui um Exu como amigo não precisa temer a desordem. Essa é a idéia que impera nos terreiros de Umbanda. Fato que comprova tal crença é a chamada “sessão de proteção para o carnaval”. Nesta gira, comumente realizada pela maioria dos terreiros de Umbanda, os Exus, Pombajiras e Malandros são evocados para conceder sua proteção ante o caos enunciado pela chegada do carnaval (anexo1. Programação de sessões da Tenda Espírita Nossa Senhora das Graças). Quem melhor para proteger os foliões de toda sorte de violência física e espiritual, que os umbandistas acreditam ampliar substancialmente nesse período do ano graças à atuação de

espíritos maléficos, do que aqueles que também compartilham do gosto pelos festejos profanos de Momo? Por serem entidades humanizadas e, desta maneira, portarem em si a ambivalência bem e mal, os Exus e Pombajiras podem circular nos ambientes considerados mais profanos e “carregados”, protegendo, assim, seus amigos em toda espécie de lugar e de todo tipo de mau espírito, esteja este encarnado ou desencarnado.

Além da encruzilhada, outro lugar sagrado onde Exus e Pombajiras recebem culto são as porteiras, sejam elas dos cemitérios ou dos terreiros. Como dito anteriormente, as representações escultóricas desses entes da Umbanda estão quase sempre localizadas próximas às portas das casas de culto. As porteiras são elementos míticos de simbologias complexas que, apesar de sua diversidade simbólica, podem ser relacionadas com o campo mítico das “encruzas” e, assim, nos fazer compreender por meio desses diálogos qual a relação desses ambientes com o “povo da esquerda”.

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério [...] As portas dos templos são muitas vezes guarnecidas de guardiães ferozes [...] Trata-se ao mesmo tempo de proibir a entrada no recinto sagrado de forças impuras, maléficas, e de proteger o acesso dos aspirantes que são dele dignos. (CHEVALIER, 2006, p. 734)

Exus e Pombajiras se encontram à frente dos campos de tensão entre o sagrado e o profano, ou melhor, entre diferentes campos sagrados, porque na Umbanda as ruas assim como as encruzilhadas também possuem sua dimensão sagrada. Eles pertencem a ambas as esferas, se encontram no limiar entre esses dois mundos, e por isso são os mediadores das passagens. Conhecem o caos e a escuridão, já pertenceram a ele e têm acesso livre a esse meio. Portanto, compreendem a natureza daqueles que ainda se encontram lá, ao mesmo tempo em que reconhecem a superioridade da ordem do sagrado e da esfera superior da luz, com quem buscam cooperar. Essa concepção de luz e trevas pertence claramente a um fundo doutrinário cristianizado. Contudo, Exu e Pombajira conseguem, paradoxalmente, apesar de fazerem parte de um culto “embranquecido” pela lógica religiosa cristã, se manterem entre, se cultivarem duais e fazerem disso seu principal atributo dentro dessa religiosidade. Ao mesmo tempo em que são amigos

indispensáveis, são guardiões temíveis, tidos sempre contraditoriamente com extremo respeito, temor, carinho e intimidade pelos adeptos do culto.

As representações dos senhores e senhoras da esquerda se encontram próximas às entradas e à rua, e não junto ao congá, porque os Exus e as Pombajiras são os mediadores das passagens, são mantenedores da ordem a despeito do caos. Pertencer ao “povo da rua” não significa que eles sejam entes maléficos e quase profanos que precisam ser aplacados com oferendas, até porque as ruas, assim como seus encontros, são, para os adeptos do culto, sagradas. A tronqueira é o posto simbólico de vigilância dos entes da esquerda, localizados em um ponto de tensão, o encontro de diferentes universos sagrados. Na Umbanda, as oferendas dispostas nesses espaços a essas entidades são antes de tudo uma espécie de homenagem, uma forma mágico-simbólica de agradecimento, prestada àqueles que estão à frente de uma batalha exaustiva, a de manter a harmonia em seus vários níveis, a de impedir o avanço da desordem e do caos. Portanto, podemos concluir que a “vida” das representações dos Exus e das Pombajiras da Umbanda está em sua função: presentificar visualmente os seguranças e mediadores dos espaços sagrados.

As imagens nas casas

Além dos terreiros, outro espaço sagrado que recebe as imagens escultóricas das entidades da Umbanda são as casas dos fiéis e religiosos adeptos do culto. Diferindo do espaço do terreiro, onde a disposição das imagens traduz uma relação com a cosmogonia e com a hierarquia das entidades, as imagens que povoam os lares dos umbandistas estão submetidas a uma outra organização, estabelecida por uma hierarquia subjetiva, quase subversiva e sem normas claras, ditada unicamente pela lógica do afeto.

Quando um umbandista opta pela compra de uma escultura que representa uma entidade do extenso panteão da religião, ele, em todos os casos levantados, consome a imagem de uma entidade que “recebe”, quando é um médium, ou de um espírito com o qual tem proximidade pela construção de uma relação afetiva estabelecida ao longo de diálogos ocorridos em consultas nos terreiros. Não se compra a imagem de uma entidade com a qual não se

conversa e não possui intimidade; quem convidaria um completo desconhecido do “outro mundo” para entrar em sua casa? Ao introduzir a representação de um espírito no ambiente doméstico, é sugerido, simbolicamente, que essa entidade pode freqüentar esse espaço. Por conseguinte, muito raramente encontraremos casos de pessoas que possuem imagens de entidades que não conhecem pessoalmente por meio do culto.

A Umbanda, assim como outros sistemas religiosos afro-descendentes como o Candomblé de Caboclo e o Catimbó, tem como aspecto fundamental do culto a comunicação dos consulentes com os espíritos dos mortos que se manifestam por meio de possessão mediúnica. Essa prática acaba por criar uma relação de extrema intimidade entre espíritos e consulentes, pois estes, comumente, relatam ao mentor do mundo invisível representado pelo médium, seus problemas mais íntimos. Fazem isso com o intuito de conseguir algum tipo de socorro mágico e, indistintamente, recebem os mais diversos conselhos, seguidos por promessas de auxílio do mundo intangível. Essa relação entre confessor e conselheiro acaba por selar laços de amizade e confiança na medida em que o consulente retorna às giras⁹¹, o que geralmente ocorre quando o pedido feito, ou o problema delatado, à entidade é solucionado. Como apontado por Ortiz, a Umbanda floresceu e se estabeleceu em uma sociedade urbanizada, moderna e cada vez mais individualista, justamente por se apresentar como religiosidade que permite uma relação bastante particularizada com o sagrado (ORTIZ, 1999). Nesse processo, cada entidade, seja Caboclo, Preto-Velho, Exu, Pombajira, Cigano, Malandro ou Erê, tem sua própria clientela de amigos. Ou seja, as pessoas que se dirigem ao terreiro umbandista não vão procurando ouvir uma doutrinação genérica proferida a uma comunidade religiosa. Na Umbanda, as pessoas procuram, na grande maioria das vezes, individualmente, seus amigos espirituais favoritos, que lhes direcionam mensagens particularizadas, voltadas às suas especificidades.

Estabelecido o vínculo de afeto com a entidade espiritual, por vezes, o fiel amigo consome das lojas de artigos religiosos a representação figurativa de sua entidade ou de suas entidades conselheiras. Como freqüentador de

⁹¹Como são denominadas as sessões de umbanda.

terreiro, o umbandista sabe que também deve consagrar sua imagem, fazendo-a nascer para o espaço sagrado do lar e desta maneira presentificando também a energia do ente espiritual. Ao adquirir uma imagem para sua casa, o fiel da Umbanda leva a peça ao terreiro para que seja consagrada, geralmente pela entidade que ela representa. Após esse rito, a escultura é depositada em local específico no lar do fiel. A localização denuncia, assim como no terreiro, uma relação simbólica que demonstra a importância e a função atribuídas pelo fiel à entidade.

Para verificar a vida das imagens no universo da casa, realizei rápido trabalho de campo no qual registrei a presença de esculturas de entidades da Umbanda em três diferentes lares. Nesta pesquisa pude registrar algumas relações simbólicas entre a representação imagética e/ou ritual, o espaço físico e afetivo que ocupam dentro do mundo doméstico. Essas relações, por vezes, podem remeter às funções simbólicas já registradas no universo do terreiro, como também podem subvertê-las. Em todos os casos registrados há a presença de Exus e/ou Pombajiras, que podem estar presentes não apenas representados pela morfologia de suas representações imagéticas, mas pela estrutura de ritos ou símbolos.

O primeiro ambiente doméstico visitado se localiza no município de São João do Meriti, onde vive Dona Ivani, comerciante e adepta ao Candomblé há 32 anos. Apesar de não ser umbandista, não é estranha a presença das representações escultóricas de entidades da Umbanda no lar de uma candomblecista. No Rio de Janeiro, como aponta Prandi, dificilmente encontramos algum terreiro de candomblé onde os Caboclos, Exus e Pombajiras de Umbanda não sejam também cultuados (PRANDI, 2005).

Nesta casa, se destacam logo na entrada, em uma varanda, quatro diferentes imagens religiosas, todas elas figurando entidades com as quais Dona Ivani trabalha no culto. Primeiro um casal de malandros, uma Malandra e o Sr. Zé Pelintra, divide o mesmo congá. Em seu entorno estão suas bebidas favoritas ritualmente servidas, juntamente com velas e demais elementos igualmente ligados à mítica das entidades, como o cigarro e o baralho.

Próximo a este congá doméstico, há um segundo onde vislumbramos duas representações de entidades femininas, uma Cigana e uma Pombajira. No entorno destas também há uma série de elementos rituais além de bebidas.

Os vasos que se encontram no congá guardam uma série de elementos sagrados que presentificam a energia das entidades espirituais. Nas duas esculturas que vemos sobre o congá, pode ser percebido que foram feitas customizações em sua indumentária. Ornamentos e tecidos foram agrupados sobre as esculturas, dando-lhes aspecto único.

Em seu relato, Dona Ivani discorreu sobre várias instâncias da importância da utilização das representações imagéticas em sua vida religiosa. Para ela, a escultura figurativa das entidades auxilia na aproximação entre o mundo tangível e o intangível, pois a imagem, em sua concepção, está entre esses dois terrenos como uma porta que se abre para ambos os campos. Ela acredita que a presença da imagem facilita o processo de centrar o pensamento e as energias rituais, e que as representações possibilitam a união mental entre os encarnados e os desencarnados que elas representam. Perguntei à religiosa se no terreiro de Candomblé que frequenta é corrente a utilização dessas imagens escultóricas, e como resposta obtive um relato inusitado. Dona Ivani disse que atualmente tem percebido por parte de muitos candomblecistas um descomprometimento com o sagrado, que para ela parece crescente. Segundo a mesma, muitos de seus irmãos de santo, antes ou depois de começarem as obrigações⁹² e demais ritos do barracão⁹³, consomem bebidas alcoólicas, têm conversações de baixo calão etc., o que para ela não corresponde aos preceitos rituais e ao respeito que se deve ter aos orixás. Dona Ivani crê que o crescente desrespeito ao sagrado religioso que percebe no Candomblé, seria menos corrente se esse culto consumisse maior número de imagens de entidades. Para ela, a presença da representação imagética antropomórfica dos entes invisíveis, de alguma maneira, lembraria aos adeptos do culto que eles estão sendo a todo instante e em todos os locais, vigiados. Deste modo, compartilhando o espaço sagrado com a figuração das entidades, os desrespeitosos ficariam inibidos a praticar atos que, segundo a religiosa, não correspondem à fé nos orixás e nos demais entes espirituais.

Sobre a presença das esculturas dos Malandros, da Cigana e da Pombajira em sua porta, Dona Ivani reafirmou o que já havia sido notado nos

⁹² Cada um dos vários preceitos religiosos que os crentes e sacerdotes das religiosidades afro-brasileiras devem cumprir (cerimônias, rituais, iniciação, oblação de alimentos, oferendas sacrificiais etc.), a fim de louvar as divindades e receber a sua proteção.

terreiros. As representações dos Exus são postas na porta, na frente da casa, para impedir o acesso do mal. A mesma senhora ainda revelou grande préstimo e forte sentimento de amizade que mantém com cada uma das entidades representadas. Eliade, em seus estudos sobre o fenômeno religioso em diferentes culturas e distintas temporalidades, faz observações em torno da função fundamental atribuída aos guardiões das passagens:

O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distingue e opõe dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam [...] Uma função ritual análoga é transferida para o limiar das habitações humanas, e é por essa razão que este último goza de tanta importância. Numerosos ritos acompanham a passagem do limiar doméstico: reverências ou prosternações, toques devotados com a mão etc. O limiar tem seus “guardiões”: deuses e espíritos que proíbem a entrada tanto dos adversários humanos como às potências demoníacas e pestilenciais. É no limiar que se oferecem sacrifícios às divindades guardiãs. (ELIADE, 2008, p. 29)

A segunda casa pesquisada é a de Dona Maria, senhora com 82 anos de idade, moradora do subúrbio do Rio de Janeiro. Neta de escrava, presenciou com sua avó e sua mãe a crença na existência dos espíritos. Essas mulheres freqüentavam as “macumbas” cariocas em uma época em que essa prática religiosa sofria perseguições policiais. Seguindo a tradição familiar, Dona Maria, apesar de ter realizado ao longo de sua vida os sacramentos ditados pela liturgia católica, como batismo, comunhão, crisma e casamento religioso e de nunca ter sido assídua freqüentadora de tendas umbandistas, herdou a crença de seus ancestrais nos espíritos e em sua influência no cotidiano dos viventes. Casou-se com católico não praticante e nunca impôs nenhum tipo de religiosidade a seus nove filhos. No entanto, sua casa exhibe visualmente os estandartes de sua fé mestiça. Na sala de estar há uma grande estante, na qual podemos notar uma série de imagens que revelam, na relação do espacial em que se distribuem, uma cosmogonia particular que se distânciase sobremaneira da ordenação das imagens no terreiro. Esse grande congá doméstico se localiza no local onde sua numerosa família se reúne. Nele há diversas representações de personagens religiosos: três Virgens Maria, um São Judas Tadeu, um São Jerônimo, uma Escrava Anastácia, uma figa de Guiné. Já nessas imagens percebemos a influência da religiosidade afro-descendente representada tanto pela Escrava Anastácia, quanto pela figa de

⁹³ Recinto fechado ou alpendrada onde se realizam as cerimônias públicas do candomblé.

guiné e a imagem de São Jerônimo. Esta última não está aí para figurar apenas o santo católico, mas foi dito pela dona da casa que esta escultura representa Xangô. Acima de todas as esculturas religiosas temos duas outras imagens, a de um cigano e a de um índio. A escultura localizada à esquerda do móvel representa o cigano Wladimir, entidade que incorpora em um dos familiares de Dona Maria. Com essa entidade a dona da casa tem pouco contato, mas por consideração a seu parente que a presenteou com a representação, a escultura também está colocada em posição de destaque. No centro do mesmo móvel, acima de todas as outras imagens e em escala mais expressiva, vemos a figura de um indígena brasileiro. Este é Sultão das Matas, um Caboclo da Umbanda, entidade com quem dona Maria construiu, ao longo de muitos anos, uma relação de afeto. Uma amiga umbandista da família incorpora em seus trabalhos mediúnicos esse Caboclo. Por mais de três décadas essa entidade vem sendo consultada por Dona Maria, que relata ter sido várias vezes auxiliada por Sultão das Matas nos mais diversos tipos de problemas cotidianos. No final dos anos 70, Dona Maria desejou adquirir a imagem de seu amigo espiritual. Seus filhos procuraram a representação da entidade em diversas lojas de artigos religiosos em todo o Estado do Rio de Janeiro, no entanto, não obtiveram sucesso na empreitada. Sultão das Matas é uma entidade que aparece tanto no culto de Umbanda quanto no Candomblé de Caboclo, sendo mais popular neste último. Sabendo do desejo de Dona Maria de obter a imagem escultórica do indígena, uma amiga da família em viagem à Bahia visitou lojas de artigos religiosos de Salvador e localizou a representação da entidade tão comum no Candomblé de Caboclo.

Na hierarquia habitual de um terreiro, dificilmente veríamos a imagem de um Cigano e de um Caboclo acima de representações como a da Virgem Maria e de demais santos católicos ou Orixás. Aqui a ordem hierárquica estabelecida pela posição e escala das esculturas é regida pelo afeto. O fato do Cigano e do Caboclo se destacarem visualmente neste espaço representa, para a dona da casa, que eles têm mais importância simbólica do que as demais figuras religiosas representadas neste congá doméstico. Para Dona Maria a imagem do Cigano Wladimir simboliza o carinho que tem pela pessoa que incorpora tal entidade; já a figura do indígena representa ao mesmo tempo um ente sagrado e um amigo íntimo.

Dona Maria não possui qualquer representação escultórica de Exu ou Pombajira em seu lar, fato que, no entanto, não implica na descrença ou distância da presença simbólica desses entes provedores da segurança física e espiritual. Há mais de 30 anos, sempre à meia-noite do dia 31 de dezembro, Dona Maria realiza o mesmo rito: abre uma garrafa de espumante em seu portão e derrama o líquido em sua calçada, em frente ao acesso principal de sua casa. O que poderia parecer uma simples comemoração de ano novo é na verdade uma homenagem ritual à Pombajira Maria Padilha. Uma das bebidas prediletas da entidade é oferecida a ela como forma de agradecimento a seus serviços de proteção aos moradores da casa, que tiveram um ano sem grandes atribulações. Este rito anual reafirma um pacto de amizade e confiança entre a matriarca e a guardiã de sua “porteira”, presentificada não por sua imagem, mas por um ato simbólico.

O terceiro lar visitado também se localiza no subúrbio carioca, mais precisamente no bairro de Anchieta, zona norte da cidade. Esta é a residência de Dona Leonor, 64 anos, dona de casa, casada há mais de 30 anos e mãe de dois filhos. Apesar de ter estudado em colégio católico e ter casado nesta religião, Dona Leonor se declara ao mesmo tempo Espírita Kardecista e Umbandista. Em sua sala de estar, de forma similar ao que ocorre na casa de Dona Maria, há a figura da entidade indígena. A escultura representa o Caboclo Mata Virgem, entidade que incorporava nos trabalhos de Umbanda em um irmão da dona da casa. Em relação às demais figuras que se apresentam na estante, o Caboclo se encontra acima de todas as outras representações, mostrando sua relevância dentro desse congá familiar.

No entanto, é singular em comparação com os demais lares pesquisados, o ambiente sagrado que se destaca no quarto de seus filhos. Neste local há um pequeno altar onde estão situadas as esculturas que representam dois Pretos-Velhos, a saber: Vovó Cambinda e Pai Francisco. Ambas as entidades Dona Leonor conheceu por intermédio de dois parentes próximos que as incorporam. Essas representações, como o procedimento já citado anteriormente, foram consagradas nos terreiros. Dona Leonor relatou que, quando necessita conversar com esses espíritos e compartilhar com eles seus problemas cotidianos, fala com suas representações escultóricas, como eles se estivessem, dessa forma, presentes. Ainda foi relatado um rito

doméstico realizado com essas imagens. Sempre que uma pessoa querida está passando por um momento de dificuldade e sofrimento, a dona de casa escreve seus nomes em pedaços de papéis e os deposita embaixo das esculturas, crendo que assim seus amigos espirituais irão socorrê-los.

Outros elementos normalmente acompanham as imagens de Dona Leonor, como um rosário e um copo de água. Acreditam os adeptos do culto que a água é utilizada pelos entes espirituais como condensador de energias negativas que eles retiram do ambiente. O rosário, muito utilizado pelas Pretas-Velhas quando incorporadas, mostra o vínculo da Umbanda e em especial dos seus Vôs e Vós, com a moralidade do cristianismo, moralidade esta cujos maiores representantes no culto são esses entes. Os elementos que guarnecem as representações nesse altar doméstico, assim como explicitam o vínculo dessas entidades com o cristianismo, surgem associados à mítica dos Pretos-Velhos em seus pontos cantados:

Vovó está sentada/ por Jesus coroada/ para trabalhar/ uma vela acesa/ um copo de água na mesa/ rosário de Nossa Senhora/ e a fé em pai Oxalá. (Ponto cantado registrado na Tenda Espírita Nossa Senhora das Graças, Mesquita, Rio de Janeiro, 2008.)

No caso do congá doméstico dos Pretos-Velhos de Dona Leonor é possível notar que a escultura não é compreendida pela fiel apenas como representação imagética do ente espiritual, mas como uma forma de presentificação dos mesmos. E aqui, como ocorre comumente nos terreiros, as esculturas são acompanhadas de demais elementos associados à sua mítica.

O espaço onde se localizam essas representações remete a uma série de formulações teóricas levantadas pela tese de doutoramento de Mônica Souza. Em tal pesquisa, é destacada a proximidade simbólico-afetiva existente entre os umbandistas e os Pretos-Velhos. *Grosso modo*, segundo a autora, o ato de os umbandistas chamarem essas entidades por nomenclaturas ligadas às relações de parentesco como pai, tia, vô, vó, sugere um laço de parentesco simbólico, índice de um laço afetivo que admite mesmo uma relação consangüínea existente entre os fiéis e essas entidades (SOUZA, 2005). Portanto, não é de se estranhar que as representações desses “parentes espirituais” sejam depositadas próximas à cama dos filhos de Dona Leonor. Os Pretos-Velhos são os avós, os ancestrais, que como parentela mítica de um

plano invisível são convidados a velar por seus descendentes no interior do lar, no ambiente familiar mais íntimo do qual eles fazem parte por também serem membros da família.

Na casa de Dona Leonor não há qualquer representação escultórica de Exu ou Pombajira, mas de forma não muito distinta do que ocorre no caso anterior, essas entidades se presentificam de outra maneira. Ladeando a porta de entrada de sua casa existem dois vasos de comigo-ninguém-pode (*Dieffenbachia seguine*), planta tóxica para o consumo, que, contudo, possui valor mágico na Umbanda. Para este segmento religioso essa planta é considerada, assim como a pimenteira, um elemento de grande valor, pois, acredita-se que estes vegetais absorvem energias negativas e o “mau olhado” do ambiente. Somada a essas atribuições, as plantas da entrada da casa de Dona Leonor ainda carregam outro valor, pois possuem donos: os Exus. Ambas as comigo-ninguém-pode foram ofertadas aos Exus de confiança da dona de casa, como forma de homenageá-los e representá-los. A partir de então, o que poderia parecer apenas simples ornamentação da entrada de uma casa de família, ganha valor religioso e função. O que antes era apenas uma planta, agora representa a presença dos guardiões da porteira, não de forma ilustrativa ou direta como ocorreria com a utilização das imagens esculpidas, mas de maneira simbólica.

Retomando a dicotomia sugerida por Birman e demais autores, que colocam os Exus em oposição às demais entidades da direita (BIRMAN, 1995; CANCONE, 2001), poderíamos crer, em análise superficial, que as imagens de Exu e suas outras formas de presentificação no ambiente doméstico, não ocupam o mesmo lugar que as representações das demais entidades dada a distância simbólica existente entre direita e esquerda, bem e mal. No entanto, vimos no decorrer desse capítulo que esse encaminhamento de análise não abarca a complexidade simbólica contida na mítica e nos afetos que regem a localização das imagens. Nos casos levantados pudemos perceber que a hierarquia das representações domésticas dos entes sagrados é antes de tudo, regida pelo afeto. As imagens dos Pretos-Velhos ocupam o interior do lar, pois eles são tidos como parte da família, são parentes simbólicos, são os ancestrais. Os Exus e as Pombajiras não ocupam o mesmo espaço dos Pretos-Velhos no ambiente doméstico e tampouco são tratados simbolicamente como

parentes. Todavia, de modo algum, são tidos, pelos umbandistas entrevistados durante a presente pesquisa, como entidades demoníacas, mas sim como amigos, compadres e comadres, personagens sagrados que os fiéis tratam sempre com extremo respeito. A localização de sua imaginária escultórica, rito ou outro elemento que os simbolizem no espaço dos lares corresponde, antes de tudo, a sua função principal dentro do culto, a de guardiões. Eles são as sentinelas que se encontram vigilantes frente ao perigo que vem de fora. São também eles que guardam as chaves que trancam e abrem as porteiros, ruas e demais acessos aos espaços sagrados. A localização e a função de Exu também são reafirmados por meio dos pontos cantados:

“Lá na porteira eu deixei meu sentinela/ Lá na porteira eu deixei meu sentinela/ Eu deixei o Sete Chaves tomando conta da cancela” (Ponto cantado registrado na Tenda Espírita Nossa Senhora das Graças, Mesquita, Rio de Janeiro, 2008.)

A morte das imagens

Tanto nos terreiros quanto nas casas dos umbandistas, quando uma escultura quebra ou sofre algum dano grave, ela deve ser despachada ritualmente. No entanto, se a imagem não se quebrou por acidente, mas se partiu ou sofreu grave dano misteriosamente, o fato é tido pelos umbandistas como indício de que a casa está “sofrendo demanda”⁹⁴. Como a representação imagética da entidade possui um pouco da energia da mesma, esse objeto, por vezes, acreditam os fiéis, podem servir como uma espécie de receptor de energias negativas que, ao se condensarem na imagem, deixam de afetar os fiéis.

Esses objetos e demais elementos utilizados nos rituais, como ervas, bebidas e velas, em hipótese alguma são depositados em lixo comum, pois pertencem a uma dimensão diferente dos objetos usuais. São parte da dimensão do sagrado. O despacho da imagem quebrada, assim como o momento de sua entrada nos campos sagrados do terreiro ou do lar, pressupõe ritos específicos.

Cada uma das entidades espirituais da Umbanda se liga à força de um orixá e assim como esses entes, também reverenciados no culto, os espíritos estão conectados a diferentes espaços exteriores ao terreiro e à casa, a saber:

Oxum se liga às águas doces, principalmente às cachoeiras; Iansã se liga, assim como Xangô, às pedreiras; Iemanjá às águas do mar e à praia; Ogum às estradas, mas também às praias e às matas; Obaluaê ao cemitério, ao cruzeiro das almas e às matas. Quando uma imagem se quebra, deve ser devolvida a um desses lugares que se relacionam com a mítica do orixá que rege a entidade representada pela escultura. Por exemplo, quando uma imagem de um Preto-Velho se quebra, normalmente ela é deixada no cruzeiro de uma igreja católica, pois os vovôs de Umbanda estão submetidos a Obaluaê; quando a imagem é de um Caboclo, é deixada nas matas, pois essa entidade está submetida ao axé de Oxóssi. Já uma imagem de uma Mariazinha da Praia deve ser deixada, como o próprio nome da entidade sugere, em uma praia, pois esse espírito está ligado a Iemanjá. Contudo, o ato de despachar a representação de uma entidade exige, na maioria das casas umbandistas, algumas oferendas que acompanham a morte simbólica da escultura. Usualmente, são depositados juntamente à imagem partida, elementos referentes à entidade representada por ela. Quando são imagens de entidades crianças são deixadas com elas seus doces e brinquedos favoritos. Quando a entidade é um Caboclo, Ogum ou Preto-Velho são deixadas ao lado da representação danificada, a bebida e o fumo particular utilizado pela entidade que a imagem representa. Imagens de Exu ou Pombajira, quando quebradas, são, na grande maioria das vezes, despachadas em encruzilhadas, nas portas de cemitérios ou em cruzeiros. Juntamente às representações são deixadas oferendas como *pàdés*, bebidas, o fumo favorito da entidade e rosas vermelhas, quando é uma escultura de Pombajira.

Esse artigo buscou demonstrar parte do percurso desenvolvido pelas imagens sagradas da umbanda, que está envolto em uma contraparte imaterial, ligada de maneira indissociável à mítica religiosa e ao afeto. Gerada usualmente em conluio com o onírico e o invisível, a imagem começa a ganhar formas graças a um processo criativo coletivo que culmina em sua materialização, momento do nascimento da representação de entes sagrados no plano tangível. Já a vida das imagens está associada à sua função mítica.

⁹⁴ Termo utilizado para dizer que a casa umbandista e suas entidades estão em embate espiritual e mágico contra seus inimigos, os espíritos maléficos, feiticeiros e obsessores.

Referências Bibliográficas

- BIRMAN, Patricia. "Fazer *Estilo criando gêneros – Possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro*". Rio de Janeiro: Relume Dumará: Eduerj, 1995.
- CANCONE, Maria Helena Villas Boas. "Caboclos e pretos-velhos da umbanda". In: PRANDI, Reginaldo (org.) "Encantaria brasileira". Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- CHEVALIER, Jean. "Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números". Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- ELIADE, Mircea. "Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico religioso." São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MARIANO, Francisco "Tranca Ruas e sua evolução milenar". Rio de Janeiro: Oeste Rio Artes Gráficas, 1998.
- ORTIZ, Renato. "A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira". São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PINHEIRO, Robson. "Tambores de Angola". São Paulo: Casa dos Espíritos, 2006.
- PRANDI, Reginaldo. "Segredos guardados, orixás na alma brasileira". São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTOS, Juliana Elbein. "Os Nagô e a Morte: Pade, Asese e o culto de Egun na Bahia". Petrópolis: Vozes, 2008.
- SOUZA, Mônica Dias. "Pretos-Velhos: Oráculos, crenças e magia entre os cariocas". Tese (Doutorado em Antropologia e Sociologia) Instituto Filosofia e Ciências Sociais, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- VERGER, Pierre. "Notas sobre o culto aos orixás e voduns". São Paulo: Edusp, 1999.

SABERES E MODOS DE FAZER NA CONFECÇÃO DAS FANTASIAS DOS BATE-BOLAS

Aline Valadão Vieira Gualda Pereira – PPGArte/UERJ

Turmas de bate-bola e tipos de fantasias

Os bate-bolas são personagens carnavalescos muito comuns nas zonas norte e oeste da cidade do Rio de Janeiro. Eles fazem parte de uma manifestação relativamente antiga no Estado e têm o costume de andar em grupos, mais conhecidos, hoje, como turmas de bate-bolas.

As fantasias de bate-bola vêm mantendo alguns parâmetros visuais ao longo do tempo e independentes da região em que ocorrem: bate-bolas ainda usam máscaras e trajam macacões amplos e coloridos, ricamente decorados com motivos variados, aos quais se sobrepõem vestes e se acoplam complementos temáticos.

Apesar destas características mais constantes, a manifestação dos bate-bolas tem apresentado visualidades dinâmicas, marcadas principalmente pela incorporação de tendências variadas, captadas do meio social dos brincantes.

As fantasias dos bate-bolas que se assemelham umas com as outras vão sendo identificadas como pertencentes a categorias de classificação cujos nomes são atribuídos pelos próprios integrantes das turmas, e que são chamadas, genericamente, de “estilos”. Os estilos não são categorias de classificação estáveis, principalmente em virtude da dinâmica que anima os modelos das fantasias⁹⁵.

Atualmente estamos presenciando o estabelecimento daqueles que parecem ser dois novos estilos de fantasia de bate-bola: o estilo “estampado” e o “geométrico”. Estas categorias recentes se pautam em diferentes

⁹⁵ Podemos relacionar, para efeito ilustrativo, alguns estilos de fantasias de bate-bolas, mediante sua apresentação num recorte específico no tempo e no espaço. Entre 2006 e 2008, catalogamos os seguintes estilos de fantasia de bate-bola: estilo “bola e bandeira”, estilo “bicho e sombrinha”, estilo “Emília”, estilo “rastafári” e estilo “bujão”.

padronagens que vêm sendo utilizadas nos tecidos com os quais se confeccionam os macacões (ou roupões) das fantasias.

Serviremos-nos das características visuais das fantasias estampadas e geométricas e dos processos de trabalho daqueles que se empenham em produzi-las⁹⁶.

Através da abordagem do caráter híbrido e da complexidade visual dos objetos escolhidos, bem como dos saberes e modos de fazer envolvidos na sua confecção, estabeleceremos algumas considerações sobre a produção de sentidos para a manifestação dos bate-bolas da atualidade.

Padrões decorativos nas fantasias de bate-bola: cores, formas e ritmo

*“Carnaval é a combinação de cores”
(Marco Machado, o Pará – Turma U.R.)*

A visualidade das fantasias de bate-bola costuma ser marcada pelas cores e formas em profusão. Mas ao que parece, nem sempre estes dois elementos estiveram dispostos de forma ritmada.

No final dos anos 1920, o traje do clóvis⁹⁷ era descrito como um apanhado disforme de tecidos coloridos:

Vejo-o sempre sentado à soleira de pedra da sua casinha, a costurar uns pannos de cores vivas, sem fórmula definida. E enquanto os seus dedos grossos mal se ageitam com as agulhas, vae assobiando motivos de musicas que nunca ouvi, mas todas ellas com um requinte profundamente carnavalesco.

Aquele homem forte e espadaúdo a costurar, os seus assobios, a as permanência alli, dias inteiros – tudo isso me enche de uma curiosidade incontida.

E hoje, tarde da noite, quando a estalagem já se recolhia às alcovas quentes e abafadas, a Méloca que chegava do serão na fabrica parou à porta de sua casinha.

- Que é isto, João?

- Não fala, mulé dos meu sonho. É a phantasia de “clóvis”.

(JACINTHO, 1928, p.38)

Através da análise de registros escritos e fotográficos produzidos entre as décadas de 1970 e 1980 (ZALUAR, 1978; FRADE, 1979; GONZALES,

⁹⁶ Tais processos estão sendo investigados para a realização de uma pesquisa que está em andamento, e que servirá de base para a formulação da monografia do curso de Especialização em Técnicas de Representação Gráfica, cujo título provisório é “A geometria dos bate-bolas: uma abordagem etnomatemática”. Este trabalho está sendo desenvolvido na EBA – UFRJ e conta com a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Helena Wyllie Lacerda Rodrigues.

⁹⁷ Os termos “clóvis” e “bate-bola” são sinônimos.

1989), nota-se existir um predomínio das fantasias listradas (ver figuras 1 e 2), indicando que a composição com listras pode ter sido o primeiro padrão ritmado de disposição de cores a caracterizar a visualidade dos bate-bolas.



Figura 1 - Capa do documentário "O clóvis vem aí" (1976), de Aloyzio Zaluar (disponível em <http://bate-bolas.blogspot.com/>)



Figura 2 – Exemplo de "fantasia de duas bandas" (disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/naperiferia/>)

Parece-nos que a inserção das listras pode ter estado vinculada ao caráter gregário da brincadeira, pois estes padrões constituiriam uma referência visual imediata, através da qual seria possível se estabelecer relações de identidade entre os fantasiados de diferentes grupos.

A este respeito, sabe-se que os bate-bolas dos anos 1970 a 1980 costumavam chamar uns aos outros de “parentes”, quando trajavam fantasias com listras nas mesmas sequências de cor.

Até hoje as sequências de cores têm papel fundamental no processo de idealização das fantasias. Muitos líderes de turma afirmam que escolher a sequência de cores das fantasias do grupo é o primeiro passo a ser tomado rumo à produção do próximo carnaval.

Entretanto, as formas coloridas podem não se restringir às tiras que formavam listras, e os ritmos de repetição dos padrões não são, necessariamente, tão simples quanto eram antes.

Em face da enorme variedade fantasias de bate-bola que circulam nos carnavais de rua do Rio de Janeiro atualmente, encontram-se tipos de fantasias muito distintos.

Vemos fantasiados usando modelos que buscam se assemelhar aos bate-bolas ditos “antigos” ou “tradicionais”, agora chamados de “killing” (ver figura 3).



Figura 3 – Bate-bolas “killing” na Cinelândia, no carnaval de 2010 (acervo da autora)

E nos deparamos com modelos que vêm traduzindo as mais novas idéias de inovação e criatividade no universo dos bate-bolas.

Dentre estas, destacamos aquelas que vêm sendo chamadas de “estampadas” e de “geométricas”. Nestas, os padrões decorativos são obtidos, respectivamente, por meio da impressão de estampas de motivos temáticos ou pela montagem de composições geométricas relativamente complexas, constituídas pelo recorte e costura de pedaços coloridos de tecido em formatos variados.

Para fazer estes dois tipos de fantasia, os confeccionistas precisam articular conhecimentos e técnicas diferentes dos que são costumeiramente empregados na produção das fantasias listradas. A seguir falaremos um pouco mais sobre cada um desses dois processos.

Estampados e geométricos: *mix* de saberes e modos de fazer

Estampados:

Não tivemos acesso a registros seguros que informassem sobre a introdução das estampas nas fantasias de bate-bolas. Porém há rumores de que elas teriam tomado os tecidos das fantasias no esforço de certos brincantes de reconquistarem a simpatia dos moradores da região de Marechal Hermes e adjacências, em época em que fantasiar-se de bate-bola seria, nestas localidades, ação associada à marginalidade e à violência.

Na ocasião, as turmas teriam investido na adoção de estampas de conteúdo lúdico e caráter dócil, apropriadas principalmente das histórias infantis e dos desenhos animados. Há que se considerar a possível existência prévia de profissionais da estampa entre os brincantes, como justificativa para a escolha desta solução, e não de outras quaisquer, para o problema da baixa popularidade da manifestação.

Atualmente, a estampa vem sendo aproveitada para otimizar a produção das fantasias das turmas mais numerosas, para se alcançar um elevado nível de qualidade no acabamento das peças e para conferir ao visual dos grupos a homogeneidade que reforça sua identidade coletiva.

O uso de estampas tem, portanto, relação com o tamanho das turmas de bate-bolas, com a preocupação estética⁹⁸ e com o pertencimento grupal. E requer que haja, entre os confeccionistas de fantasias, pessoas com habilidades específicas para produzi-las. Atualmente há muitos membros de turma se profissionalizando em estamparia. Muitos disponibilizam seus serviços para outros grupos, além do seu próprio.

O primeiro passo para a estamparia das peças de tecido é a escolha dos motivos gráficos temáticos. Escolhidos os motivos, parte-se para a personalização da figura e pela sua arte-finalização. Há confeccionistas que realizam estas etapas do processo utilizando apenas desenho manual, mas há aqueles que contam com o auxílio do computador e de recursos de computação gráfica. Finalmente, opta-se pela técnica de estamparia a ser empregada.

A técnica da serigrafia tem sido utilizada para a obtenção de estampas localizadas e de estamparia “quadro-a-quadro” (falsa estampa corrida). Esta técnica consiste na decomposição da figura a ser estampada em quadros de cor. Para cada quadro de cor, produz-se uma tela de seda com partes permeáveis e impermeáveis, fixada a uma moldura rígida. Sobre a tela é colocada uma determinada cor de tinta, que será espalhada com o auxílio de um rodo. Ao ser movida sobre a extensão da tela, a tinta passa pelas áreas permeáveis, imprimindo no tecido as partes da imagem que devem ser preenchidas com uma mesma cor. A estampa estará concluída quando todas as cores forem impressas, sobrepondo-se.

Nas figuras 4, 5 e 6 temos, respectivamente, fotografia de um dos momentos no processo de estampa por meio de serigrafia, fotografia de recortes de tecido já estampados e fotografia de uma fantasia estampada, depois de pronta.

⁹⁸ Há concursos que premiam as turmas de bate-bolas que apresentam as mais belas fantasias, em várias localidades do Rio de Janeiro. O maior e mais conhecido é o Concurso Folião Original, modalidade Clóvis, que ocorre na Cinelândia, anualmente, às terças-feiras de carnaval. Estes concursos dão sentido ao desejo dos grupos de apresentarem fantasias cada vez mais bonitas e bem feitas.



Figura 4 – Estampa sendo produzida no barracão do Grupo Enigma
(Fotografia de Leandro Oliveira)



Figura 5 – Cortes de tecido estampados por serigrafia
(Fotografia de Leandro Oliveira)



Figura 6 – Macacão da fantasia do Grupo Enigma, 2009
(Fotografia de Leandro Oliveira)

Através do emprego da serigrafia é possível obter diferentes efeitos de estampa. Esses efeitos dependem dos tipos de tinta a serem utilizados (há tintas luminosas, metalizadas, fluorescentes, fosforescentes, entre outras).

Pode-se também adicionar material brilhante à tinta de forma a obter efeito gliterado (como o que é visto na figura 7).



Figura 7 – Detalhe do macacão da fantasia da Turma da Praça, 2010
(Extraído de fotografia de Regina Neves)

Como alternativa a utilização do glitter misturado à tinta no momento da estamparia – método mais rápido e mais barato de glitteração, alguns confeccionistas utilizam o que chamam de processo manual. O processo manual de glitteração consiste em estampar por meio de serigrafia apenas os contornos do motivo gráfico. As cores do interior são preenchidas manualmente com tinta e cola, espalhadas com utensílios improvisados (como palitos de churrasco e similares, de formato pontiagudo) sobre as quais se polvilha o glitter. De acordo com Leandro Oliveira, líder do Grupo Enigma e confeccionista de fantasias, através do processo manual obtém-se melhor resultado estético.

As estampas das fantasias de bate-bola também podem ser obtidas por meio da técnica do transfer. Por meio dela pode-se produzir efeitos interessantes, como a aplicação do foil e a estampa com qualidade fotográfica (ver figura 8).

O foil é um material reluzente, comumente utilizado nos uniformes profissionais de garis e guardas de trânsito, como uma forma de proteção, pois ao serem iluminadas por focos de luz, como os dos faróis dos carros, as vestes com foil ganham destaque. O *foil* é conhecido popularmente como “olho de gato” (ver figura 9).



Figura 8 – Fantasia da Turma Nova Geração, utilizando estampa com qualidade fotográfica, 2010 (*Fotografia do acervo da autora*)



Figura 9 – Macacão estampado com foil, 2006

(Fotografia do acervo da autora)

Geométricos:

A geometria presente na visualidade das fantasias dos bate-bolas é constituída pela combinação estratégica de formas, cores e ritmos de repetição.

A introdução de composições geométricas complexas nos padrões decorativos das fantasias de bate-bolas é relativamente recente. Pelo que temos percebido, trata-se de um costume iniciado de forma discreta há aproximadamente 5 anos, que vem ganhando espaço.

A geometrização, antes restrita às luvas, meias e capuzes das máscaras, tem sido adotada por um número crescente de turmas, e atualmente tem sido usada para compor os macacões dos fantasiados.

Os padrões geométricos têm sido utilizados como alternativas das turmas do estilo “Bola e Bandeira” às listras, tidas como tradicionais nos seus trajes. Ao utilizarem estes padrões, os grupos dizem manifestar seu potencial criativo de forma mais ampla e livre, e afirmam obter resultados visuais únicos. É o que a turma UR (União de Realendo) explicita na trecho da música a seguir:

A U.R. é o poder / A U.R.. é o poder / Quem não acreditava (vai!) /
Olha nós aê /
A família tá unida / O roupão já tá bolado / Uma metade de vermelho/
E outro quadriculado / Bate-bola diferente / Pronto pra zoar na pista /
Não parece com ninguém / Não é estampado / Não tem listra (...)
(Rap da U.R., 2010, disponível em
<http://www.youtube.com/watch?v=rN9ozuYv4jY>)

A elaboração das composições geométricas dos macacões vem sendo idealizada por confeccionistas hábeis no desenho geométrico. Há membros dos grupos de bate-bolas cuja habilidade é proveniente da confecção de pipas e balões. Outros utilizam-se dos conhecimentos formais de geometria, adquiridos no ensino escolar regular e trabalham com instrumentos de medição. E há ainda os que se utilizam de computação gráfica para fazerem os desenhos.

Depois de feito, o projeto geométrico é repassado para costureiros especializados em fantasias de bate-bola. Há aqueles que anunciam seus serviços dizendo-se, inclusive, serem especialistas nas fantasias geométricas (ver figura 10).

*TRABALHAMOS COM CARNAVAL

- ESTAMPAS PERSONALIZADAS PARA BATE BOLA
 - CASACA EM TELA DE MONTAGEM
 - SOMBRINHAS PERSONALIZADAS
 - MASCARAS PERSONALIZADAS COM GLITER E ETC
 - KIT (MEIA, LUVA E CAPUS) ESTAMPADOS OU EM CORTE GEOMÉTRICOS
- TEL 78523899 / 83*18748

Figura 10 – Trecho da divulgação dos serviços prestados pela 2D Estamparia

(Disponível em

<http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?origin=is&uid=11921160449849618770>)

O primeiro passo na elaboração de um projeto geométrico é a adoção de um tema. A partir do tema, são escolhidas as cores. Delas, parte-se para o desenho propriamente dito. O desenhista costuma elaborar o esboço colorido da composição no formato de faixa, em tamanho reduzido. Após tê-la definido, experimenta ampliá-la para o tamanho natural, utilizando recorte e colagem para obter a organização desejada, com as formas geométricas que escolheu. Finalmente, os moldes em tamanho natural são cortados em diferentes tecidos e montados com costura. As composições podem ser arrematadas com a aplicação de viés em torno de certas formas geométricas.

A seguir, nas figuras 11, 12 e 13 temos exemplos de fantasias de bate-bola com padrão geométrico complexo.



Figura 11 – Exemplo de macacão geométrico, 2009 (Fotografia do acervo da autora)



Figura 12 – Fantasia da Turma do Descontrole, 2010
(Fotografia do acervo da autora)



Figura 13 – Fantasia com padrão geométrico complexo, 2010
(Fotografia de Leandro Oliveira)

Fantasia de bate-bola: objeto cultural atualizado

Temos associado as diferentes visualidades das fantasias dos bate-bolas contemporâneos às adesões e recusas materiais e simbólicas oriundas das negociações entre o universo particular da manifestação e o universo contextual maior no qual os agentes culturais, responsáveis pela sua realização, se encontram inseridos.

Destas negociações surgem objetos híbridos nos aspectos material e simbólico. Como destaca Peter Burke, “em nosso mundo nenhuma cultura é uma ilha” e, nesse sentido, “todas as formas culturais são mais ou menos híbridas” (BURKE, 2006, p. 101-102), entretanto no caso das fantasias de bate-bolas o hibridismo cultural se mostra de maneira explícita e inequívoca.

Ao definirem os projetos das fantasias, percebemos que os grupos mantêm os elementos que consideram tradicionais, sem os quais, na sua compreensão, o personagem bate-bola ficaria descaracterizado. E incluem outros, que entendem serem inovadores, originais, criativos, com os quais acreditam que garantirão visibilidade e reconhecimento.

Notamos que as ideias sobre a tradição da manifestação variam em torno dos padrões da brincadeira descritos nos registros produzidos entre os anos 1970 e 1980, que se referiam aos clóvis da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. E temos visto que a inserção de novidades tem sido marcadamente atrelada tanto ao universo da cultura de massa quanto às atividades cotidianas dos fantasiados.

Trata-se, então, de uma manifestação cultural popular que, como tal, é estabelecida através da articulação de elementos globais e locais dosados em maior ou menor intensidade, enxergados sob óticas próprias e que estão relacionados a discursos sobre tradição e modernidade (BENNET, 1998; FISKE, 2005; HALL, 2005).

Esta situação se torna evidente nos casos dos novos estilos de fantasias de bate-bola analisados: se é costume notar motivos gráficos nesses trajes desde muito tempo, o que se faz é buscar outras formas de produzi-los; formas estas que promovam a habilidade e o talento dos produtores de então. Se há uma espécie de tendência de utilização de composição geométrica nas

fantasias, aí estão elas, agora elaboradas conforme a perícia dos novos criadores, apoiados pelos aparatos tecnológicos modernos.

Diante deste quadro de dinamismo, hibridismo e tensão simbólica, entendemos que a idéia de tradição continua a permear os discursos culturais populares, ao contrário do que se poderia argumentar. Entretanto, trata-se de um conceito flexível de tradição, como o que Stuart Hall nos apresenta:

A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das formas culturais. (...) Os elementos da tradição podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. (HALL, 2003: p. 243)

Neste sentido, as atuais fantasias de bate-bola vem sendo produzidas não com base em saberes e modos de fazer cristalizados pela lentidão e pela fixidez, mas por meio de práticas particularizadas através das quais os agentes culturais se manifestam. Manifestam-se porque não são meros repetidores de fórmulas consolidadas, mas justamente por se posicionarem criticamente diante delas, refazendo-as, modificando-as ou substituindo-as (PEREIRA & FERREIRA, 2009).

As fantasias de bate-bolas são boas para se pensar sobre as novas compreensões da Cultura porque são objetos que se atualizam e, sobretudo, porque fazem com que pensemos sobre seus produtores como sendo os agentes destas atualizações, em situação de protagonismo cultural.

E de quem seria, se não dos bate-bolas, o poder sobre a definição da sua manifestação?

Referências bibliográficas

BENNET, Tony. Popular culture and the “turn to Gramsci”. In: STOREY, John (org.). *Cultural theory and popular culture: a reader*. Essex: Pearson Education Limited, 1998, 217-24.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

FISKE, John. *Understanding popular culture*. London and New York: Routledge, 2005.

FRADE, Cásia. *Folclore brasileiro: Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

- FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2005.
- GONZALES, Lélia. *Festas populares no Brasil*. Rio de Janeiro: Index, 1989.
- GUIMARAENS, Dinah. *Máscaras e fantasias de carnaval*. Rio de Janeiro: Funarte, 1992.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- JACINTHO. *O Clóvis*. Revista Fon Fon. Rio de Janeiro, 11/02/1928, p. 58.
- PEREIRA, Aline V; V; G. & FERREIRA, Felipe. *Turmas de bate-bolas do carnaval contemporâneo do Rio de Janeiro: diversidade e dinâmica*. Revista Visualidades, V. 7, n. 2 Jul, p.45-67 – Dez / 2009.
- ZALUAR, Alba. *O clóvis ou a criatividade popular num carnaval massificado*. Cadernos CERU, n.11, 1ª. série, setembro de 1978: 50-62.

MESA 3



Circuitos do carnaval

Mediador
Felipe Ferreira



ESCOLAS DE SAMBA NO BRASIL: TROCA E EXPERIÊNCIA CULTURAL AO LONGO DO SÉCULO XX

Renata de Sá Gonçalves. Professora Departamento de Antropologia. UFF

Darei lugar, nesta comunicação⁹⁹, a um daqueles que foram os meus interlocutores mais próximos ao longo da pesquisa que realizei sobre os casais de mestre-sala e porta-bandeira nas escolas de samba do Rio de Janeiro. Trata-se de analisar o papel dos mediadores culturais no processo de expansão das escolas de samba, tomando como foco a maneira singular e criativa de mediação de Mestre Dionísio dos Anjos no mundo social do carnaval.

Mestre Dionísio tem uma trajetória significativa no mundo do mestre-sala e porta-bandeira por ser o criador e o coordenador a escolinha de mestre-sala e porta-bandeira, que é na atualidade o curso mais conhecido da cidade. Entretanto, é curioso constatar que o “mestre” nunca foi mestre-sala em escolas de samba. Ele executava a dança do mestre-sala apenas nos shows e nas apresentações de dança que realizou junto com o grupo de dança de que fez parte (e do qual falaremos adiante). Foi ele, entretanto, quem preparou muitos dos atuantes mestres-salas e porta-bandeiras que se destacam atualmente nas escolas de samba dos grupos de acesso e do grupo especial. Mestre Dionísio foi quem os aconselhou a como transitar nesse mundo.

O papel de Dionísio é particularmente interessante, pois ele não indica os alunos, mas lhes oferece oportunidades. Seu papel é fundamental na divulgação dessa rede de alunos e escolas. Seu conhecimento nesse meio extrapola as fronteiras da cidade do Rio, sendo chamado a dar cursos e a prestar consultorias em escolinhas que são concebidas em outras cidades e mesmo fora do estado. Do carnaval das escolas de samba de Florianópolis, ele participa há alguns anos como um de seus organizadores. Com isso, quero

⁹⁹ Esta é uma versão baseada em um dos capítulos apresentados em minha tese de doutoramento concluída em 2008 sob orientação da profa Maria Laura Cavalcanti, no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A tese foi recentemente publicada com o título *A dança nobre do Carnaval, Aeroplano*,

chamar a atenção para a qualidade de “iniciador” de Mestre Dionísio na dança de mestre-sala e porta-bandeira.

Antes mesmo da existência da escolinha, Dionísio havia preparado Rita Freitas para ser porta-bandeira do Salgueiro. Ele a treinou para o concurso promovido em 1983, o qual Rita venceu, vindo a se tornar uma porta-bandeira de destaque da escola. Depois dessa experiência treinando Rita, Mestre Dionísio, na condição de assistente técnico de carnaval da Riotur,¹⁰⁰ já nos últimos anos da década de 1980, teve a idéia de criar a escolinha de mestre-sala e porta-bandeira.¹⁰¹

De 1988 a 1991, fui assistente técnico de carnaval da Riotur. Fui porta-voz dos blocos na Riotur e era eu quem representava a Riotur na Federação dos Blocos. No ano de 1988, eles fizeram uma greve e não queriam desfilar porque o dinheiro era pouco. Eu fui convencê-los a desfilar e fui voto vencido. Falei com o Secretário: “Olha, eles não vão desfilar”. Ele então falou pra pegar esse dinheiro e convocar os blocos não filiados. E vamos fazer o carnaval de rua. E deu tão certo que ninguém se lembrou dos blocos de enredo da Federação dos blocos. Eles tinham 350 blocos. Eu disse: “Vocês não vão desfilar um ano, quando voltar vai ser mais difícil”. E assim aconteceu. Quando voltaram, de 350, me parece que ficaram 160, e todos eles com problema de baliza e porta-estandarte. Nos blocos, a porta-estandarte é a mais importante. O baliza é nos blocos, e o mestre-sala é nas escolas. Então propus que aqueles que tivessem condições de contratar, que o fizessem, e os outros indicassem um ou dois casais com a idade de 14 anos que eu iria ensaiar a gurizada. Em 1990, começamos com 16 casais na própria Federação de Blocos, na rua Regente Feijó, 61. Em 1991, já não dava, porque o espaço era pequeno. Eu já estava trabalhando na Prefeitura, então consegui esse espaço [a quadra do Sambódromo] para

2010. Agradeço a Capes pela bolsa de doutorado e pela bolsa PRODOC (junho 2009 a julho de 2010).

¹⁰⁰ A Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A. (Riotur) foi criada em 1972. Em 1975, um acordo entre ela e Amauri Jório (presidente da Associação das Escolas de Samba) modificou a relação até então estabelecida entre poder público e escolas. Em vez de receberem a habitual subvenção, cuja liberação burocrática era sempre complicada, as escolas passaram a assinar um contrato de prestação de serviços (Chinelli & Machado, 1993 *apud* Cavalcanti, 2006: 42). É importante chamar a atenção para o fato de que as redes de relações que formaram a Riotur teceram-se organicamente com as redes do mundo do carnaval. Em termos mais amplos, tais redes fizeram desses lugares ligados aos órgãos públicos espaços de conhecimento orgânico sobre o carnaval. Este é um ponto que merece desenvolvimento, pois parece indicar importantes pistas para o sucesso e o vigor dos desfiles, questão explicitada por Cavalcanti (2006).

¹⁰¹ Para além das conversas informais ao longo do período de campo, realizei três entrevistas com Mestre Dionísio. A primeira em novembro de 2005, a segunda em maio de 2006 e a terceira em dezembro de 2007.

trabalhar. Os próprios blocos foram divulgando um pro outro e o projeto foi ficando conhecido.

Dionísio nasceu no ano de 1936, em Além Paraíba, no estado de Minas Gerais. Chegou ao Rio de Janeiro com a mãe, aos oito anos de idade.

Em 1944 chegamos eu e minha mãe, pois eu já tinha duas irmãs morando aqui que trabalhavam em casa de família. Fui morar naquela Favela na Praia do Pinto, no Leblon, onde hoje é a Selva de Pedra. Moramos um tempo, mas saímos de lá três meses antes de a favela pegar fogo. Disseram que foi a Sandra Cavalcanti que mandou botar fogo, mas até hoje ninguém provou nada disso. Saímos de lá pra morar no Morro do Pavãozinho, no Cantagalo, ali em Copacabana.

Sua trajetória como menino pobre na cidade do Rio de Janeiro na década de 1940 o colocaria em dificuldades para afirmar sua vocação em face das atividades de que tanto gostava, ligadas a projetos culturais, como o teatro, a música e, especialmente, a dança. No início da década de 1950, quando ainda era um jovem rapaz, preparou-se para prestar o serviço militar. Contrariava sua vontade pessoal engajar-se nessa carreira. Sem muitas opções, ligou-se às atividades culturais da associação de moradores do morro do Pavãozinho, onde morava.

Ao chegar ao Pavãozinho, já me envolvi com a Associação de Moradores, dança com o pessoal, grupinho de teatro muito bom, voltado para esse lado. Ali acabei de me criar, ali eu me casei, e ali tive meus filhos. O bloco de carnaval era de cabrochinhos e malandrinhos, fantasiados tudo igual. Desse bloquinho nasceu o atual Alegria da Zona Sul.¹⁰²

Ainda na década de 1950, afeito às atividades socioculturais – dança, teatro e música desenvolvidas na associação – Dionísio ouviu falar sobre o grupo de dança de Mercedes Baptista.

Em 1952, eu conheci esse grupo de Mercedes Baptista e fui lá fazer um teste. Dançava na Estudantina. Graças a Deus, dei sorte. Primeira sorte foi a minha altura. Eu fiquei na terceira fila, fazendo aula com o pessoal. Um mês depois que eu tava ali, eu cheguei lá, ela me falou para ir para a fila da frente. A partir daí, eu não paguei mais a mensalidade. Só o sabonete e a toalha quando terminava a aula, para tomar banho. E o que

¹⁰² A Alegria da Zona Sul (5ª colocada no grupo B do carnaval de 2008) é a escola de samba dos morros do Pavão/Pavãozinho e Cantagalo, situados nos bairros cariocas de Copacabana e Ipanema. Foi fundada em 28 de junho de 1992.

ela fez comigo, ela fez com outras pessoas. As pessoas que tinham dom pro negócio, ela ia aproveitando, e aí ela montou o 1º Ballet Folclórico Afro-Brasileiro de Mercedes Baptista com base clássica. O pessoal fala grupo de dança afro, mas é B-A-L-L-E-T, balé mesmo. Todos nós temos base clássica. Dança folclórica é pesada. Nós fazemos a mesma dança só que bem leve.

Dionísio se formou no primeiro grupo do Rio de dança afro-brasileira com base clássica de Mercedes Baptista, primeira bailarina negra do teatro municipal. “Eu fazia isso escondido da minha mãe. Ela queria que eu fizesse carreira militar. Em 1955, fui pro Exército, mas sempre que eu tinha um tempinho ia fazer a aula com ela”. Mesmo fazendo as aulas, Dionísio precisava “ganhar a vida”, manter-se e sustentar a sua família. Por isso, não podia se dedicar unicamente à dança. Abandonar a possibilidade de uma carreira militar em prol de um investimento na dança não seria uma escolha fácil, mas era a única que o satisfazia.

Depois que eu fiz o curso de dança, já tava no quartel há um ano e 17 dias, me disseram que eu teria que esperar mais um ano para ser promovido, daí eu falei: “Não é isso que eu quero, não dá”. Daí eu fui escolher uma profissão, fui ser mecânico, montador de elevador. Tinha uma parte do horário que eu ficava no quartel e depois saía pra ali do lado. Fui trabalhar na Companhia e sempre fazendo o teatro. Aí um dia cheguei à conclusão: “Mãe a situação é essa, essa e essa”. Ela perguntou: “É isso que você quer?”. E era dançar que eu queria.

Ele estava decidido a seguir uma carreira pouco prestigiada e com um difícil retorno financeiro.

Um negão botar malha em 1955 era um problema sério. Não era qualquer um que tinha disposição não. Diziam: “esse aí é veado”. Mas nesse campo do balé clássico ser homossexual é mentira. Quando a gente chegava em qualquer lugar, diziam: “Olha o balé dos veados aí”, embora não fosse. Mas as pessoas viam quem era e quem não era.

Trago aqui a noção de projeto individual de Velho (1994), que ilumina não apenas a iniciativa de um ator, mas de uma rede de relações fomentada a partir dele. “O projeto, enquanto conjunto de idéias, e a conduta estão sempre referidos a outros projetos e condutas localizáveis no tempo e no espaço. Por

isso, é fundamental entender a natureza e o grau maior ou menor de abertura ou fechamento das redes sociais em que se movem os atores” (Velho, 1994: 28).

A especificidade da vida metropolitana traz com ela a conjunção de duas dimensões fundamentais: a noção de uma sociedade na qual a divisão social do trabalho delinea “categorias sociais distinguíveis com continuidade histórica”, e a idéia de uma “heterogeneidade cultural” entendida como a “coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas etc.” (Velho, 1994: 16). Desse modo, o autor propõe relacionar as duas dimensões acima citadas. A relação pode ser estabelecida localizando-se no desempenho de papéis, “as experiências suficientemente significativas para criar fronteiras simbólicas” (Velho, 1994: 16). É um meio de comunicação, um instrumento de “negociação da realidade” entre os sujeitos. Este aspecto confere limites e constrangimentos sociais à elaboração de projetos, a que o autor chamou de “campo de possibilidades”. A manipulação desse projeto não é racional, tem uma dimensão consciente e aspectos não-conscientes e traz a possibilidade de contradição e conflito. A noção de projeto, como definiu Velho, é sempre intersubjetiva, existindo em função do projeto de outros sujeitos.

Por isso mesmo, o projeto é dinâmico e é permanentemente reelaborado, reorganizando a memória do ator, dando novos sentidos e significados, provocando com isso repercussões na sua identidade (Velho, 1994: 104). O projeto de Dionísio de dançar foi reelaborado em diferentes momentos de sua vida tal qual um dilema.¹⁰³ A prática da dança fora na década de 1950, antes da entrada de Dionísio para o grupo de Mercedes, um “lazer” que o afastava da carreira militar. Anos mais tarde, a dança seria um ofício (quando ele exerceria a carreira de bailarino folclórico). E na década de 1990, a dança seria a base de seu “projeto social” de criação da escolinha de mestre-sala e porta-bandeira. Entretanto, esses aspectos de lazer, ofício e missão estiveram sempre presentes, com maior ou menor evidência.

¹⁰³ Becker, em seu estudo sobre carreira de músico de jazz, chama a atenção para o dilema vivido especialmente pelos músicos de jazz que querem ignorar as exigências do público em nome de suas próprias normas artísticas, enquanto o músico comercial procede inversamente. Ambos se ressentem da pressão dessas duas forças – as exigências daqueles que os contratam e o seu ideal quanto ao que deve ser a música (Becker, 1985: 137). Essas diferentes reações têm efeitos nas perspectivas das carreiras. Recusar as propostas de trabalho comercial significa abandonar as opções melhor remuneradas e de prestígio, enquanto ceder a essas propostas significa admitir o fracasso como músico autônomo em prol de ser um mero executante (Becker, 1985: 139).

Quero indicar que o ato de lembrar sugere uma relação reflexiva com a trajetória do sujeito que a narra, bem como com os “quadros sociais” (Halbwachs, 1990) de que emerge. Ao estudar os “quadros sociais da memória”, Halbwachs identifica que na medida em que o sujeito lembra, tempos e espaços combinam-se de modo a configurar os acontecimentos vividos em uma trama da existência social. O tempo não é um meio estável em que se desenvolvem os fenômenos humanos. Desse modo, o autor problematiza a concepção da memória como sobrevivência do passado. A força da memória é um ato de restaurar no presente as lembranças do passado, visto que lembrar não é reviver algo preservado, mas refazer, reconstruir, repensar com as idéias de hoje as experiências do passado.

A trajetória de Mercedes Baptista é mencionada por Dionísio de modo a elucidar sua própria trajetória. Cabe aqui explicitar como a dança de Mercedes Baptista e seus projetos trazem importantes elementos para a compreensão que Dionísio tem de seu palno no presente. Se “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (Halbwachs, 1990: 51), esse ponto de vista depende do lugar ocupado pelo indivíduo no grupo. Os projetos de vida são construídos no presente e pressupõem que o sujeito tenha a percepção de sua trajetória ou biografia, ou carreira. Portanto, a linguagem do presente constrói passado e futuro (Lins de Barros, 2006: 22).

Mercedes Baptista, como ele explica, é um nome muito citado e conhecido por suas coreografias em filmes, televisão e carnaval, bem como pela participação e colaboração na formação de grupos de “dança afro”.

Ela ainda está viva, vive em Santa Teresa. Devo muito ao que ela me ensinou. Atualmente, não anda muito bem de saúde. Sofreu algumas isquemias e precisa de cuidados. No sábado, de quinze em quinze dias, tomo café da manhã em sua casa.

Mercedes Baptista, segundo narra Paulo Melgaço Silva Junior (2007), nasceu em Campos em 1921. Sua mãe era costureira e não vivia com o pai. Com o intuito de oferecer mais oportunidades à filha, sua mãe veio para a então capital federal para trabalhar como empregada doméstica em casa de família no Grajaú. Na cidade do Rio, Mercedes teve oportunidade de estudar; gostava de cinema e se interessava em “ser artista”. Começou a trabalhar desde jovem, primeiro em uma tipografia, depois em uma fábrica de chapéus.

Mas não tinha condições financeiras para estudar dança ou comprar roupas. Ficou sabendo ao curso de danças dirigido por Eros Volúcia,¹⁰⁴ oferecido pelo Serviço Nacional de Teatro do Rio de Janeiro. Com ela, em 1945, teve suas primeiras lições de balé clássico. Nesse mesmo ano, fez sua primeira apresentação pública, com sucesso, em um espetáculo no Teatro Ginástico Português. Queria fazer mais aulas para profissionalizar-se como bailarina. Procurou o professor Yuco Lindberg, bailarino do Teatro Municipal. Ele permitiu que fizesse aulas com os alunos do curso da Prefeitura (Silva Junior, 2007: 14-5).

Mercedes se deparou quando jovem, tal qual Dionísio, com situações de escolhas cruciais em que ou seguiria os rumos dos estudos no colégio para obter melhores condições de trabalho, distinguindo-se de sua mãe que trabalhava como doméstica, ou investiria na dança. Ela escolheu esta última opção. Segundo Silva Junior, em 1948, Mercedes participou de um concurso público para ingresso no Corpo de Baile do Theatro Municipal quando, apesar do preconceito de cor, foi admitida como a primeira bailarina profissional negra daquela instituição. Durante os primeiros anos de sua carreira foi sistematicamente ignorada pelos coreógrafos do Theatro, que não a incluíam nos espetáculos da casa.

Em 1952, Mercedes reuniu um grupo de negros que não eram profissionais da dança para formar uma companhia de balé afro. Como descreve Silva Junior “a bailarina negra arregimentou filhos-de-santo, empregadas domésticas, balconistas, cozinheiros, desempregados, ritmistas, enfim, pessoas que possuíam em comum o fato de serem negros, pobres e sonhadores” (Silva Junior, 2007: 40). Com eles, ela começou a colocar em prática suas experiências. Nasceria assim, no ano de 1953, o “Ballet Folclórico de Mercedes Baptista”, uma companhia formada exclusivamente por negros, constituída com o objetivo de criar novos rumos para a dança no Brasil, saindo dos moldes da simples reprodução e repetição do que era considerado “folclore”.

¹⁰⁴ Introdutora do Bailado Nacional Eros Volúcia (1914-2003); estudou na Escola de Danças do Theatro Municipal, hoje Escola Estadual de Dança, com Maria Olenewa e Ricardo Nemanoff; posteriormente dedicou-se a pesquisar o folclore nacional.

A caracterização de uma “dança afro-brasileira” – categoria de dança inédita na época – é aqui significativa, pois coloca em evidência as fronteiras entre o que era chamado de “dança erudita”, qualificada pelo rigor, disciplina e elegância, e uma “dança popular”, que se provia de referências “folclóricas” e “africanas”. Mercedes Baptista propôs um trânsito criativo entre referências do balé clássico, aprendido no Theatro Municipal, e referências “populares” do candomblé e das danças “dramáticas”,¹⁰⁵ para usar a expressão de Mário de Andrade. Tais referências configuraram, naquele momento, o lugar para um novo tipo de dança de inspiração afro.

Uma nobre dança afro-brasileira

No contexto de Mercedes, o grupo de balé por ela criado abria um “campo de possibilidades” em que a dança folclórica, afro e o balé tinham suas vertentes aproximadas. A bailarina inaugurava, na década de 1950, um importante espaço onde se mediava o apreço pela arte e o engajamento social. Sua ação se liga a um contexto mais amplo que é retomado pelos grupos que se intitulam de dança afro-brasileira. Mercedes é importante referência para grupos de dança, que atribuem à sua iniciativa um olhar pioneiro sobre a temática africana na dança brasileira, concebendo uma dança afro-brasileira.¹⁰⁶

Em 1948, Mercedes Baptista participou e foi eleita a “Rainha das Mulatas”. O evento foi promovido pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Comitê Afro-Brasileiro. Esse acontecimento aproximou Mercedes de Abdias do Nascimento¹⁰⁷ e do TEN, o qual passou a integrar como bailarina, coreógrafa e

¹⁰⁵ Ainda que assumidamente “fatigado” em razão do foco nas três correntes – portuguesa, africana e ameríndia – que constituíram a “formação do povo brasileiro”, Mário de Andrade admite ser comóvete que apenas estas três bases étnicas sejam celebradas secularmente pelo povo em suas danças dramáticas (Andrade, 1982: 23). Cavalcanti (2004) realiza uma cuidadosa análise sobre o pensamento de Mário de Andrade, dando especial destaque à noção de danças dramáticas. Elas são, como nos diz a primeira frase do texto, “uma das manifestações mais características da música popular brasileira” e, mais do que isso, um ponto em que o povo teria evoluído bem “sobre as raças que nos originaram e as outras formações nacionais da América” (Andrade, 1982: 23). Mário de Andrade enxerga nessas danças uma solução brasileira e original (“bem evoluída”) de cultura popular: há aí dinamismo e criação. Ponto decisivo se lembrarmos de sua idéia acerca da precariedade brasileira de tradições próprias.

¹⁰⁶ Sobre a importância de Mercedes Baptista nos grupos de dança afro, cf. a dissertação de mestrado de Nelson Lima, *Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências*. PPGSA/IFCS/UFRJ, 1995.

¹⁰⁷ Abdias do Nascimento, negro, nasceu em Franca, estado de São Paulo, em 1914. Começou sua militância em prol das questões raciais no ano de 1930. Na década dos 1930, engajou-se

colaboradora (Silva Junior, 2007: 25). Ligada ao contexto sociocultural da militância nos anos 1950, Mercedes revelou, entretanto, uma apropriação muito singular da temática afro.

Dionísio, por sua vez, no contexto dos anos 1990, arregimentou alunos – em sua maior parte negros e pobres – mas pelo viés da “arte da dança do mestre-sala e da porta-bandeira” no carnaval. Ele não enfatiza propriamente a temática racial, que não aparece em sua fala, mas a idéia de projeto social.

Assim, os projetos de ambos se assemelham, mas não por uma aproximação simples e direta com a busca e a pesquisa das “raízes” de uma dança supostamente “tradicional”, mas por serem danças que valorizam o apelo popular e espetacular, executada por pessoas que teriam poucas condições de seguir uma carreira com foco na dança erudita. A proximidade que Dionísio estabelece do seu projeto com o de Mercedes não está no tratamento da temática racial, ou africana, mas na concepção de uma dança que articula elementos do que é considerado clássico e do que é popular/folclórico, conquistando assim um lugar diferenciado como uma dança brasileira popular para ser apresentada em espetáculos e shows.

Quero chamar a atenção para o fato de que os palcos dos teatros (inclusive fora do Brasil) foram um dos espaços sociais privilegiados para a apresentação dessa “dança brasileira”,¹⁰⁸ na qual a dança erudita se misturava

na Frente Negra Brasileira, na luta contra a segregação racial em estabelecimentos comerciais da cidade. Prosseguiu no combate ao racismo, organizando o Congresso Afro-Campineiro em 1938. Fundou, em 1944, o Teatro Experimental do Negro, entidade que patrocinou a Convenção Nacional do Negro em 1945-46. A Convenção propôs à Assembléia Nacional Constituinte de 1946 a inclusão de políticas públicas para a população afro-descendente e um dispositivo constitucional definindo a discriminação racial como crime de lesa-pátria. À frente do TEN, Abdias organizou o 1º Congresso do Negro Brasileiro, em 1950. Como deputado federal (1983-1987), participou da criação da Fundação Palmares. Foi senador da República (1991, 1996-1999). É professor emérito da Universidade do Estado de Nova York e Doutor Honoris Causa pela UERJ, pela UFBA e UnB. In: <http://www.abdias.com.br/biografia/biografia.htm>, acessado em 9 de maio de 2007.

¹⁰⁸ Em artigo intitulado “A dança como alma da brasilidade”, Velloso (2007) relata que em 1913 um casal de brasileiros apresentou o maxixe em Paris. Esse gênero coreográfico, um “tango brasileiro”, foi divulgado para o grande público pelas Companhias de Teatro musicado em um acontecimento que ganhou projeção internacional. Tais declarações eram reforçadas por fotos e desenhos em que se apresentavam detalhes da dança e que mostravam, sobretudo, a posição dos pés, como sinal da autenticidade de uma coreografia dita brasileira. A trajetória da dançarina Maria Lino, como bem demonstra a autora, é particularmente interessante. Conta-se que a dançarina planejara com Duque (pseudônimo de Antonio Lopes de Amorim) uma encenação no Café de Paris. Dias depois, o casal estrearia em Paris um musical no Olympia: *La reine s’amuse*. Como destaca a autora, o noticiário se detinha em um ponto: pela primeira vez era apresentado ao mundo o verdadeiro maxixe: o “nacional-brasileiro”. Velloso sugere

às temáticas folclóricas e raciais. A grande fase da Cia. “Ballet Folclórico” de Mercedes durou até finais da década de 1960. Durante esse período, conquistou um público cativo. Mercedes contou, eventualmente, com a colaboração de Édison Carneiro, a quem consultava sobre a elaboração de coreografias que representavam o candomblé. Segundo Lima (1995), ela menciona tê-lo sondado se deveria dançar como o orixá fazia, ao que Carneiro aconselhou que dançasse como bailarina e criasse seus próprios movimentos.

Na década de 1960, esse balé folclórico abrangeu o espaço social do carnaval, palco aberto a uma assistência mais ampla. Mercedes tinha uma relação próxima com o Salgueiro e foi por meio do vínculo que já tinha com a escola que Dionísio teve seu primeiro contato em 1959. Na década de 1960, haveria uma nova percepção da temática racial nas escolas. Cavalcanti destaca que o Salgueiro desempenhou papel importante nesse contexto, produzindo uma versão a que a autora chamou de “negra”. Nela, o carnavalesco Fernando Pamplona ocupou lugar de destaque como mediador cultural (Cavalcanti, 1999:32).

Os carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues foram os criadores do enredo “Chica da Silva”, levado à Avenida Presidente Vargas no ano de 1964. Nesse ano, o grupo de Mercedes Baptista foi chamado a integrar uma ala no Salgueiro. Mercedes Baptista coreografou uma ala composta por 12 casais, da qual Dionísio participou. Os casais dançariam um minueto (em ritmo de samba) representando os bailes da corte. A inovação da ala coreografada, fato inédito no carnaval até então, criou muita polêmica. O Salgueiro foi campeão, mas Mercedes Baptista foi muito criticada por sua ala de “passos marcados”. Alguns viam nesse ato uma descaracterização da festa popular. Outros comemoraram a inovação. A ala coreografada dos “importantes”, que representava 12 pares de pessoas negras dançando uma polca em ritmo de samba, gerou infundáveis discussões até hoje lembradas.

Dionísio narra as repercussões do fato:

Fomos muito criticados pela imprensa, pela coreografia de passo marcado. Hoje todo mundo tem passo marcado, tem

que a invenção de um corpo brasileiro inscreve-se nesse contexto em que o maxixe se consagra internacionalmente. Chasteen (1996) indica que o maxixe sobrepujou o lundu a partir de 1870, tornando-se a “dança nacional” partilhada pelos segmentos populares e médios no Rio de Janeiro. Ganhou primeiramente os salões e os espaços privados e convergiu com os festejos do carnaval de rua a partir de 1880 (Chasteen, 1996). Para o autor, com movimentos corporais que acompanhavam uma percussão polirrítmica, o maxixe se tornou a principal atração do carnaval de rua e, nesse sentido, o predecessor do samba moderno.

coreografia para comissão de frente. O Salgueiro foi criticado por ser o primeiro a fazer isso, o que causou discussão até dentro da escola. Mas isso passou. Tanto que hoje eu sou a pessoa responsável pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira do Salgueiro, sou o mestre de cerimônia deles.

Depois de 1966, a formação original da companhia de Mercedes começou a se desfazer porque as propostas de trabalhos para o grupo foram diminuindo. Assim, as pessoas que o integravam passaram a se ocupar com outros trabalhos. Na década de 1970, descreve Dionísio:

Fazia um show aqui, um festival ali. Um dia, fui participar de uma apresentação de dança. A estrela era o Jorge Ben, e nós tínhamos um balé com 12 crioulas e 12 negões. Nós tivemos sorte, porque teve uma pessoa da Lufthansa que viu e gostou do balé e nos levou para Alemanha para ficar seis meses. Depois voltamos para o Brasil e fomos de novo para Alemanha por mais três meses. Na segunda temporada de seis meses, nós ficamos quatorze anos. Quando eu voltei dessa temporada, me divorciei.

Quatorze anos fora do país, ele viveu grande parte do tempo em Munique. De Munique, partia para temporadas em várias cidades na Alemanha e para outros países da Europa. Dionísio vinha ao Brasil a cada dois anos para visitar a família.

Consegui criar meus filhos todos. Meu casamento foi de seis anos de noivado e seis de casado. Não deu certo, mas tenho filhos maravilhosos. Uma filha é advogada e formada em dança, a outra é corretora de seguros, a outra é técnica em enfermagem e meu filho trabalha com turismo receptivo. Cada um tem a sua casa. Tenho quatro netos, duas netas e um bisneto.

Voltou definitivamente para o Rio de Janeiro em 1984. Em seu retorno, pensou que teria dificuldade em se entrosar com o "pessoal do carnaval", sua ponte de ligação com o universo da dança. As escolas de samba se constituíram, principalmente a partir da década de 1960,¹⁰⁹ em espaços privilegiados que abrigavam a criação de novos gêneros ou de novas vertentes da música e da dança. Como vimos, abrigaram sensibilidades corporais diversas, ainda que tensas, como exemplificado pela dança dos pares, na ala de passo marcado, e também na dança do mestre-sala e da porta-

¹⁰⁹ Na década de 1960, outros encontros fizeram parte dessa sensibilidade cultural para as temáticas culturais formuladas como "afro". É o caso dos encontros entre Vinicius de Moraes e Baden Powell em 1962, que tiveram como resultado os afro-sambas, canções com base em sambas de roda e candomblés da Bahia. O long-play foi gravado em 1966.

bandeira, uma dança de algum modo deslocada, que não tem outro lugar de expressão fora do contexto carnavalesco. Foi este espaço das escolas que acolheu Mestre Dionísio e sua dança.

Seria por meio da inserção nas “atividades culturais populares” e sociais, em que o universo artístico do carnaval carioca constitui meio privilegiado, que Dionísio procurou se reestabelecer na cidade.

Depois que fiquei esse tempo todo fora, no exterior, voltei pro Rio. Depois de um tempo, meu passaporte caducou. Eu não queria ser policial, funcionário público ou gari. Acabei indo pro Estado, ser comissário de menor na primeira vara da infância e da adolescência. E também fiquei sendo assistente da Riotur.

A memória que Dionísio tinha da cidade articulou-se à rede de relações que havia constituído antes de ir morar na Alemanha. Como ele narra, “com três meses que eu tava aqui, já tava tudo de novo no seu lugar”. Suas qualidades na dança e sua habilidade de mediação permitiram que voltasse a se integrar primeiramente às redes da administração do carnaval como assistente da Riotur.

Na década de 1980, portanto, não estando mais ligado ao mundo do balé-afro e nem ao da dança “folclórica” e carnavalesca. Dionísio tornou-se um “mestre”. Suas principais qualidades são o conhecimento e a transmissão da dança e de um protocolo, como um “iniciador” (Barth, 2000) e, ao mesmo tempo, um “narrador” (Benjamin, 1975) que, a partir de sua experiência, dá conselhos, mas não dá receitas. A concepção de “projeto social” da escolinha de mestre-sala e porta-bandeira surge, assim, a partir de uma experiência e da vivência das várias faces dessa dança bailada, folclórica, afro-brasileira e carnavalesca. Pouco a pouco, esse projeto foi conquistando um lugar social na cidade do Rio de Janeiro. Dionísio, mais do que ninguém, sabe que essa dança está organicamente associada a espaços sociais que instauram a comunicação entre sujeitos diversos e a escolas de samba, e que tais espaços mudam com o tempo. Para acompanhar as mudanças, é preciso que se esteja preparado para compreendê-las e para lidar com elas.

Os conselhos de Dionísio fornecem instrumentos e preparam os alunos para conviverem com esses vários planos de experiências possíveis da dança (seja exclusivamente lazer ou também trabalho) e com o fato em si de ser

“mestre-sala e porta-bandeira” (seja nas escolas, seja em apresentações em grupos de dança). Ele entende que o bailado na escola de samba, a nobreza e o requinte dos atos como forma de socialização e o valor moral de comprometimento a ela articularam-se criativamente, da década de 1980 em diante, com a profissionalização. Ele ensina que a adequação a moldes empresariais, passando pela grande circulação de dinheiro e pela expansão do turismo, convivem no meio carnavalesco – não sem tensões – com valores como a “arte”, a competência e o talento. É preciso reconhecê-los.

Menos que informativas, as intervenções do Mestre são sempre construídas a partir das experiências narradas em que a sua própria trajetória ganha centralidade. Dionísio, consciente de seu talento e de seu papel mediador, credita o sucesso de seu projeto de formação de mestres-salas e porta-bandeiras à atenção a um circuito relacional e pessoalizado no qual se deve saber transitar. Nele importa ser competente, saber circular entre escolas, saber ser profissional e, também, manter valores como a honra que, na sua ótica, tornam uma pessoa capaz e preparada para empunhar a bandeira de uma escola.

A interferência de Dionísio como mediador é criativa, gerando novos valores e condutas. Não são todos os mestres-salas e as porta-bandeiras que efetivamente serão mediadores, verdadeiros agentes de transformação. Velho (1981) afirma que o mediador não é simplesmente aquele que circula entre mundos e níveis de cultura, possibilidade relativamente aberta a todos os que vivem na metrópole. O mediador, mais do que se movimentar, estabelece pontes e comunicações entre mundos.

A passagem por diferentes mundos dá a alguns indivíduos a possibilidade de desempenhar, com maior ou menor sucesso, o papel de mediador. Assim, a circulação por universos distintos gera condições, em princípio, para que certos agentes sociais desenvolvam o potencial supracitado e que ativem essa competência específica (Velho & Kuschnir, 1996: 98).

Dionísio, como verdadeiro mediador e narrador, é um agente de transformação. Ele se sente recompensado por promover o acesso dos alunos que entram no projeto sem uma formação prévia de dança e lá se tornam mestres-salas e porta-bandeiras. De lá, saem escolhidos por dirigentes de

escolas de samba que reconhecem esse espaço e a ele recorrem para escolher seus mestres e porta-bandeiras. Orgulha-se de ver aqueles que foram escolhidos se destacarem nas escolas de samba do grupo especial e crescerem na hierarquia proposta por elas.

Dionísio, no dia do desfile das escolinhas mirins e nas noites de desfile do grupo de acesso e do grupo especial, fica junto à pista, observando os casais que passam, cuja maioria ele conhece pessoalmente, pois boa parte viveu a experiência da “escolinha”.

Cada aluno da escolinha que passa no dia do desfile e já tem o lugar pra ficar, eles vêm, já entram assim, olhando pros lados, me procurando, querem mostrar a bandeira. Eu já faço o sinal pra seguirem, assim, vai, vai, que é para não atrasar.

No mundo social dos mestres-salas e das porta-bandeiras, alguns deles têm um elevado grau de consciência de seus papéis e apresentam uma atuação transformadora, transitando entre meios e mundos diversos. É o caso de Mestre Dionísio, que ganha com sua atividade social atributos de “narrador”. Não sendo um mestre-sala, ele foi consagrado, entretanto, como “mestre” pela condição de criador e coordenador do curso de formação mais permanente e reconhecido do Rio de Janeiro. Tornou-se um mediador por excelência, pois supervisiona atividades de contato em um universo muito especial das escolas de samba, em que predomina a lógica das relações pessoais. Sua mediação não se faz através de um conteúdo de informações dado objetivamente sobre a dança, mas pela provocação de um dar a conhecer, de conselhos que fazem com que os alunos aprendam a aprender. Ele oferece aos alunos acesso a esse mundo relacional de que eles necessariamente têm que fazer parte, e que constitui, junto com as técnicas corporais, um repertório para quem se torna mestre-sala e porta-bandeira.

Referências Bibliográficas:

- BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BECKER, Howard. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press, 1985.

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFRJ, 2006.
- _____. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *A dança nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vértice, 1990.
- LIMA, Nelson. *Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências*. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/ IFCS/ UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.
- LINS DE BARROS, Myriam. "Gênero, cidade e geração: perspectivas femininas". In : LINS DE BARROS, M. (org.). *Família e Gerações*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- LOPES, Nei. *Xangô da Mangueira*. Rio de Janeiro: Cooperativa de Artistas Autônomos, 2005.
- SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço. *Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- VELHO, Gilberto & KUSCHNIR, Karina. "Mediação e metamorfose". *Revista Mana. Estudos de Antropologia Social*, vol.2. n.1, pp.97-108, abril 1996.
- VELLOSO, Monica Pimenta. "A dança como alma da brasilidade. Paris, Rio de Janeiro e o maxixe". In: *Colóquio Nuevo Mundo, Mundo Nuevos*. <http://nuevomundo.revues.org/document3709.html>. 2007.

O ACADÊMICOS DO DENDÊ E A ILHA DO GOVERNADOR/RJ: COMPETIÇÃO E COLABORAÇÃO ENTRE AS ESCOLAS “INSULANAS”

Ricardo José Barbieri . Mestre. PPGSA/IFCS/UFRJ

1 - Nosso ponto de partida: “a alma encantadora dos barracões”

Sempre tive atração pelo funcionamento de aspectos dos bastidores do desfile, especialmente pelo barracão de escola de samba, tanto que fiz do barracão e do processo de transferência e ocupação de galpões na Cidade do Samba objeto de pesquisa (Barbieri, 2009). Tal qual João do Rio, seduzido pelos personagens, pelos aspectos e tudo mais que encantava nas ruas, segui percorrendo barracões nos dias que antecederiam o carnaval, como que buscando a sensação de já estar vivendo a festa e hipnotizado pela potência dos principais objetos rituais das escolas de samba (cavalcanti, 2001).

Assim, um impulso natural me levou a tomar o barracão do Acadêmicos do Dendê como ponto de partida para estudar as redes de relações sociais desenvolvidas pelos componentes da escola, através do universo das escolas de samba. A importância do barracão de escola de samba como espaço de mediação e da própria alegoria como mediadora simbólica dentro do desfile, emerge com maior força em diversos trabalhos. No entanto, acredito que o caráter revelador fica por conta do seu papel como espaço de mediação sócio-cultural, como frisou Cavalcanti (2006; pp.17). Assim, diferente do espaço da quadra, revelador de certo âmbito intimista da escola de samba, o barracão tem um caráter mais aberto aos seus componentes espalhados pelo Rio de Janeiro¹¹⁰. Já na quadra localizada próxima a sua comunidade fundadora atividades de caráter mais íntimo são realizadas, como ensaios técnicos (onde apenas os componentes da escola são convidados a comparecer, ainda que os portões estejam abertos a todos os interessados), as festas dos segmentos da

¹¹⁰ Fato que é exacerbado com as passarelas que permitem visualizar a preparação de todas as escolas na Cidade do Samba.

escola e os chamados ensaios show¹¹¹, estes sim de caráter um pouco mais aberto que os demais eventos.

A localização da quadra de certa forma é determinante, pois, especialmente em contextos de negociação, a quadra ganha uma natureza diferente do barracão. É de fato um espaço exclusivo da escola e do lugar ao qual ela está ligada. O barracão localiza-se próximo ao centro da cidade ou da região em que as escolas desfilam. Geralmente são galpões adaptados e de caráter provisório¹¹². Porém, se o barracão é de fácil acesso geograficamente, o mesmo não se pode dizer do acesso físico. São locais onde as escolas mantêm seus segredos, suas surpresas, as alegorias que serão reveladas apenas na avenida. O fato de diversos barracões localizarem-se próximos aos de outras escolas e próximos dos locais de desfile faz com que sejam espaços de ampla circulação de componentes de escolas de diferentes regiões da cidade que trocam entre si desde elementos alegóricos até os materiais mais básicos para a construção dos desfiles.

Como outro elemento revelador da importância do barracão, que se observa especialmente no caso do Acadêmicos do Dendê, uma escola da 4ª divisão do carnaval carioca, onde temos o fato de que evidencia-se nesse contexto o empenho da escola em posicionar-se singularmente dentro da hierarquia competitivo-carnavalesca, em contraponto com as escolas da 1ª divisão. O contexto dos barracões de escolas de samba apresenta hoje uma nítida diferenciação, traçada especialmente a partir da construção da Cidade do Samba. Desde o barracão, podemos perceber com clareza o Dendê como escola que ocupa não apenas posição de valor substancial para a cidade do Rio de Janeiro, mas, especialmente dentro da Ilha do Governador, como escola que tem que construir seu carnaval em um espaço que contrasta muito com os espaços cedidos às escolas componentes da 1ª divisão.

¹¹¹ Os “ensaios show” são apresentações da maior parte dos segmentos da escola de samba em grandes festas realizadas em sua quadra ou outros espaços voltadas para o público externo. Para maiores detalhes ver Toji;op.cit.

¹¹² Mesmo na Cidade do Samba, construída especificamente para a preparação do carnaval das escolas de samba, a ocupação tem caráter provisório já que a última colocada na competição do Grupo Especial, a 1ª divisão, abandona o complexo cedendo seu barracão para a escola campeã do Grupo de Acesso A, a 2ª divisão (Barbieri; 2008).

Posto isso iniciei uma busca das origens e a construção de uma história da agremiação, através do registro oral de alguns dos seus componentes. A tentativa de construção da história pela oralidade se mostra profícua em diversos estudos e tem na antropologia um de seus principais aliados. Buscava a construção mais profunda no sentido metodológico onde “fazer história oral significa, portanto, produzir conhecimentos históricos, científicos e não simplesmente fazer um relato ordenado da vida e da experiência dos outros” (Lozano;2006: pp20). Por serem os depoimentos orais baseados em uma experiência subjetiva, um cuidado necessário foi ficar atento à seletividade dessa memória. Além disso, o contexto específico em que estão inseridos os depoimentos orais são de profunda relevância na construção da memória, especificamente, do Acadêmicos do Dendê (Cruikchank, 2009). Nesse processo, questões como a construção da biografia e da trajetória individual dentro do contexto da metrópole fizeram parte das minhas indagações no campo (Velho, 2003). Motivado ainda mais pelo convite do então presidente do Acadêmicos do Dendê, Macalé, para integrar o departamento cultural da escola, responsável pelo acervo histórico da escola, promovi encontros com integrantes do Dendê que estivessem dispostos a contar um pouco dessa história. Curiosamente, a maioria das pessoas indicava o próprio Macalé ou o antigo diretor de harmonia, Valdo, como as pessoas mais indicadas para contar a história da escola. Procurei esses mesmos componentes; após ouvi-los os relatos dos dois guardiões da memória do grupo foram em grande parte confirmados. Nessas conversas e entrevistas, sempre mantinha em mente o objetivo de enquadrar o Acadêmicos do Dendê dentro de uma posição relativa às outras escolas e aos moradores da Ilha do Governador.

Iniciei meu trabalho de campo tentando contextualizar a posição da escola dentro de uma distribuição das relações sociais, através de redes tramadas na Ilha do Governador. As questões sobre a natureza e a motivação dessas redes foram as mais diversas possíveis. Deparei-me com aspectos que iam desde a formação de alianças políticas, no sentido de fortalecer o bairro frente à cidade como um todo e elevar sua posição simbólica dentro do contexto do já enunciado “mundo do samba”, até as simples trocas de materiais entre as escolas com os barracões vizinhos, além de afinidades pessoais existentes entre os diferentes componentes. O papel desses agentes

mediadores, unificados por interesses múltiplos e não necessariamente estáveis, aparece com força neste trabalho reforçando a complexidade sociológica das escolas de samba, mesmo em sua escala elementar.

O caso do Dendê é especialmente singular em razão de sua posição frente às outras duas escolas do bairro. É comum encontrar pessoas surpresas pelo fato da Ilha do Governador ter três escolas de samba, assim como surpreende número ainda maior em outros bairros e regiões do Rio de Janeiro. O caráter e o papel de cada uma delas dentro da vida da região é revelador.

Interessante notar, por exemplo, desde relações neutras respeitando particularidades da mesma enquanto região do Complexo do Alemão, onde o múltiplo pertencimento como observaremos é similar em alguns casos à Ilha do Governador. Durante etapa da pesquisa realizada no Boi da Ilha conheci um componente que visitava frequentemente o Boi apresentando-se como Intérprete do Paraíso da Alvorada, ritmista da Mocidade Independente de Inhaúma e compositor do Boêmios de Inhaúma. As três escolas vivem a paradoxal realidade da convivência na base da hierarquia-competitiva do carnaval carioca, a 6ª divisão. Simultaneamente, trata-se de uma relação conflitiva onde uma escola pretende superar a outra em busca de uma dupla hegemonia: no carnaval carioca e no bairro.

Já na cidade de Niterói a situação se complexifica mais ainda. As três escolas da cidade (Unidos do Viradouro, Acadêmicos do Cubango e Acadêmicos do Sossego) mantêm um discurso que a todo momento estimula e ritualiza a rivalidade, deixando claro que o espaço para a negociação é escasso. Ainda assim, cumprem uma agenda de relações amistosas também ritualizadas no universo das escolas de samba. Em parte tal diferença entre os contextos apresentados e a serem apresentados neste trabalho decorre da herança conflitiva da disputa interna recorrente do carnaval de Niterói, disputado principalemnete pelas três escolas citadas. Transferida e atualizada no contexto do carnaval carioca a diferença é reelaborada.

Considerando essas relações, verificamos a importância desse trabalho até mesmo para posicionar os habitantes da Ilha do Governador frente à cidade do Rio de Janeiro. Encontrar o “lugar” simbólico da Ilha do Governador dentro do contexto da metrópole será um dos objetivos norteadores deste trabalho.

2 – O Acadêmicos do Dendê na Ilha do Governador

O lugar do Acadêmicos do Dendê na Ilha do Governador bem como suas relações com escolas mais antigas da Ilha, como União da Ilha e Boi da Ilha, que contam com maior status dentro da hierarquia das escolas de samba na cidade, é tema relevante de investigação. No carnaval pesquisado - carnaval 2009 - a União da Ilha disputou uma das vagas para a elite do carnaval carioca no Grupo de Acesso A, a 2ª divisão entre as escolas de samba; já o Boi da Ilha desfilou na terça-feira de carnaval no Grupo Rio de Janeiro 1, a 3ª divisão. Enquanto isso, o Acadêmicos do Dendê – como integrante do Grupo Rio de Janeiro 2, a 4ª divisão - disputava o direito de retornar à Marquês de Sapucaí, uma posição, como vimos, de alto valor entre as escolas e que marca uma importante ruptura na hierarquia ritual.

O estudo da metrópole, principalmente em seus aspectos simbólicos, passa usualmente pelo estudo de dimensões geograficamente reduzidas de seu território. Um exemplo é o estudo de Graça Cordeiro e Antônio Costa (1999) sobre a festa anual dos santos populares em Portugal. Neste caso, trata-se de uma festa em que a esfera pública financia, em parceria com associações locais, os “arraiais” que enfeitam as ruas de um bairro e as “marchas populares” que concorrem entre si num desfile ritualizado. Dessa forma, consolida-se uma imagem de cidade polarizada em torno de “pequenos núcleos vivenciais, olhados habitualmente como microcosmos residuais de vida comunitária” (CORDEIRO & COSTA:1999;pp.58). No que diz respeito à forma de financiamento e à parceria firmada para sua organização, a forma de celebração assemelha-se à forma de organização do carnaval carioca. Prosseguindo, vemos como as semelhanças nos levam a vislumbrar na análise de sua relação com esses chamados “microcosmos residuais da vida comunitária” um caminho a ser seguido. Os bairros populares são apontados como “representações que integram a própria realidade social da cidade, que os instituiu como um de seus bens patrimoniais mais preciosos” (CORDEIRO & COSTA:op.cit.;PP.59). No caso dos bairros populares de Lisboa, estes surgem como lugares reais e imaginados, onde a ação ou a dominação simbólica apresentam-se de forma paradoxal no processo de construção identitária (idem pp.62).

Outra forma interessante para investigar a relação da escola e de seus integrantes com o bairro é através da categoria “pedaço” já utilizada por José Guilherme Magnani(2003). Nesse livro, Magnani trabalha com o conceito de “pedaço” como parte de uma família de categorias terminológicas que inclui ainda “mancha”, “circuito”, “trajeto” e “pórtico” (MAGNANI:2002)¹¹³. O objeto da pesquisa em questão era principalmente o lazer na periferia de São Paulo, com foco no circo como forma de expressão da cultura popular atraente no contexto dos bairros de periferia. A entrada e circulação dos circos pelos bairros envolvia um contexto de negociação e movimentação entre diferentes redes de relações, que tinham uma determinada ordem e estavam sujeitos a um determinado controle social baseado na oposição “vizinhança/fora da vizinhança”. O pedaço era um espaço “intermediário entre o privado e o público onde se desenvolve uma sociabilidade básica mais ampla que a dos laços familiares” (MAGNANI, 1998, pp. 116).

Inicialmente, podemos encontrar dificuldades em definir qual seria o “pedaço” do Dendê na Ilha do Governador. Seria o Grêmio Recreativo e Escola de Samba Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador, do morro do Dendê ou da Ilha do Governador? Para tanto, vamos procurar definir a Ilha do Governador e as representações coletivas a ela associadas. Apesar de todo o orgulho dos seus moradores, que se definem como “insulanos”, a Ilha do Governador deixou de ser um bairro há muito tempo, para ser mais exato, desde 1981, quando o decreto do prefeito Julio Coutinho dividiu a Ilha em seus atuais dezessete bairros¹¹⁴. Até a década de 1960, por ter apenas uma saída, a região era pouco povoada e vista como balneário para as camadas médias cariocas (IPANEMA:1991). Atualmente, a Ilha do Governador é densamente povoada¹¹⁵. Boa parte do acelerado desenvolvimento se deu a partir da

¹¹³ Agregando mais conceitos à referida “família terminologia” pelo próprio Magnani temos a categoria “mancha” descrevendo “áreas contíguas do espaço urbano que marcam seus limites e viabilizam uma atividade ou prática predominante”; temos também os “trajetos” descritos como “fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas”; finalmente temos os “pórticos” que segundo o autor são “espaços, marcos e vazios na paisagem urbana que configuram passagens” (Magnani, De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana, 2002)

¹¹⁴ Os bairros atuais da Ilha do Governador são Bancários, Cocotá, Cacuaia, Dendê, Freguesia, Galeão, Jardim Carioca, Jardim Guanabara, Guarabu, Moneró, Pitangueiras, Portuguesa, Praia da Bandeira, Ribeira, Tauá, Tubiacanga, Zumbi.

¹¹⁵ Aproximadamente 250 mil habitantes em 33,53 quilômetros quadrados. Ver “Censo Demográfico 2000”

inauguração da chamada Ponte Velha do Galeão, em 1949, que a ligou ao continente. Logo depois da inauguração, instalações militares chegaram à Ilha do Governador¹¹⁶, assim como grandes empresas como foi o caso da Petrobrás, Exxon Mobil e da Shell, ainda hoje instaladas na região. Porém, para a consolidação desse processo, foi decisiva a transformação do Aeroporto para receber vôos internacionais, em 1977 (IPANEMA:1991). Com tudo isso, a Ilha do Governador, até então socialmente homogênea, passou a conviver com a heterogeneidade característica das metrópoles. Hoje, seus diferentes bairros apresentam características diferentes, apesar de a Ilha em si ser enxergada por seus moradores como um todo, definindo-se como “insulanos” perante a cidade do Rio de Janeiro (“lá fora”):

“Quando eu falo lá fora que moro na Ilha as pessoas acham que mora bem. Eu acho agradável dizer que moro na Ilha. É melhor do que dizer que moro em Caxias, por exemplo.” (Morador do Bananal)

“Sempre fui apaixonado pela Ilha (...) A Ilha sempre foi um bairro muito valorizado no Rio de Janeiro. A Ilha é uma comunidade com vários bairros que estão em uma Ilha mas isso não ficava muito claro para mim, só comecei a ter essa visão com meus 20 e poucos anos apesar de ter morado aqui desde pequeno.(...) Assim como eu vou à Niterói e vejo que o morador de lá tem um jeito diferente, também acho que a Ilha tem essa característica. Reconhecer um insulano quando você está fora da Ilha é fácil. Quem mora na Ilha é provinciano, é apegado à Ilha, tem orgulho de morar na Ilha, valoriza o bairro. É igual cidade pequena, tudo que você faz na Ilha do Governador as pessoas sabem. Sempre você encontra as pessoas no Shopping, nas escolas de samba, nos bares.” (Morador do Jardim Guanabara)

“Na Ilha é todo mundo insulano, por isso Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador” (Morador do Dendê).

Atualmente são as quase quarenta favelas distribuídas nos dezesseis bairros da Ilha do Governador. A maior delas é o complexo do Dendê, no bairro de mesmo nome. Por ser a maior favela, ela tornou-se símbolo para os insulanos de todo um imaginário relacionado às favelas que as associa à pobreza e à criminalidade. Aqui a noção de “regiões morais” proposta por Robert Park em seus estudos de “ecologia humana” revela-se útil. Park, um dos integrantes da chamada “Escola de Chicago” com contribuições definitivas para os estudos das metrópoles, enxergava na vida dos homens nas cidades a

¹¹⁶ Base Aérea do Galeão, os quartéis dos Fuzileiros Navais e a Estação de Rádio da Marinha.

busca de “organizar-se de acordo com seus gostos e temperamentos”. Uma região moral encarada de acordo com a perspectiva assim proposta “permite ao indivíduo purgar de impulsos selvagens e reprimidos por meio de expressão simbólica’ (Park, 1979: pp.66). A proliferação de favelas levou a um conseqüente temor dos insulanos em relação a elas, considerando-as lugar onde a pobreza deu lugar a associação com a criminalidade. Temos assim uma região proibida que se afasta da utilização econômica ou social. Os mesmos moradores que tecem loas ao se referirem à Ilha tratam as favelas da região como “um problema, um aspecto negativo” da Ilha do Governador:

“A favela se torna perigosa porque a vagabundagem se mistura entre as famílias que moram lá e torna as favelas perigosas.(...) Antigamente era simplesmente moradia de pobre, hoje mudou muito.(...)O morro do Dendê é muito grande e tem várias saídas, então a polícia tem muita dificuldade para pegar alguém que se esconda no Morro do Dendê.(...)Então se torna muito perigoso.” (Morador do Bananal)

“Não sei como solucionar a questão das favelas, mas as pessoas tem direito a moradia e a viver com dignidade.(...)Aqui na Ilha estamos familiarizados com o Morro do Dendê ou o Morro do Boggie-Woggie, conhecemos as pessoas que moram ali. E nós sabemos que a grande maioria são pessoas de bem.(...) Um grupo de pessoas do mal transforma aqueles ambientes em ambientes terríveis. Aqui no Morro do Dendê houve vários líderes do tráfico, houve alguns muito violentos e outros mais pacíficos que conduziam seus negócios sem oferecer tantos riscos aos moradores” (Morador do Jardim Guanabara)

“Agora o Morro tá tranqüilo. Muito tempo não tem guerra, mas não dá para ficar tranqüilo. A gente tem que saber qual o contexto. Se souber não acontece nada, sempre foi assim.(...) É porque quem vem de fora não sabe qual o contexto, aí acha perigoso.(...) Mas já foi melhor.” (Morador do Dendê)

Esses fatores entram em jogo quando temos como aspecto primordial sua identificação como espaço de venda de drogas e a escola de samba associada à expressão simbólica desse tipo de movimento por uma série de fatores dentre eles e talvez o principal, o mecenato.

Ocupando uma área de mais de 230 mil metros quadrados, atualmente e com população de cerca de 9900 moradores ocupando 2704 domicílios¹¹⁷, o morro do Dendê é o ponto mais alto da Ilha do Governador. Ocupando a maior parte do Jardim Carioca, esse morro tem saídas ainda para os bairros do Tauá,

¹¹⁷ Dados do último censo demográfico do IBGE em 2000.

Cocotá e Cacua. A ocupação do local iniciou-se em 1940, segundo dados do Instituto Pereira Passos. Os primeiros moradores vindos do Nordeste desembarcaram na Ilha ainda de barca, o único meio de transporte que ligava a Ilha com o resto da cidade. No local, encontraram uma plantação de Dendê que acabou dando nome à comunidade. A ocupação começou pela parte mais alta do morro, atualmente conhecida como Centro. Durante muitos anos proprietários ameaçaram os moradores de remoção, que de fato nunca foi concretizada. Boa parte dessa resistência era ligada a um líder comunitário do início da década de 60, chamado Antônio Bananeira. Foi o mesmo Antônio Bananeira o fundador da Associação de Moradores do morro, em 1961.

Procurando entender essa relação através da geografia do bairro, vemos que este complexo localiza-se entre a região próxima da quadra da União da Ilha, localizada no bairro do Cacua, e a antiga quadra do Boi da Ilha do Governador, localizada na Freguesia. Tal proximidade física entre as três escolas suscita naturalmente uma série de interseções e uma ampla gama de pertencimentos múltiplos dos componentes das três escolas como veremos a seguir.

3 - As interseções entre as escolas da Ilha: o pertencimento e a disputa festiva

As relações entre as escolas da Ilha do Governador têm importância vital para o seu desempenho dentro do regime competitivo carnavalesco. Neste ponto, passamos a uma importante reflexão a ser feita ao analisarmos o universo das escolas de samba: a relação entre “co-irmãs”.

Como indicou Cavalcanti (2006), as escolas de samba costumam simultaneamente associar-se e rivalizar. Por participarem do mesmo regime de disputa que as organiza em uma mesma hierarquia competitiva, ainda que em grupos diferentes, todas são rivais na mesma competição. Além de competição, trata-se de uma festa em que as escolas compartilham de interesses comuns e organizam-se de modo a realizar com sucesso seus desfiles.

Atualmente, uma das manifestações dessa dimensão associativa da vida das escolas de samba pode ser percebida na ocupação da Cidade do Samba, com a cessão de antigos barracões entre as escolas, na troca de adereços,

fantasias e esculturas entre as escolas e nas visitas às quadras mais diversas em toda a região metropolitana (FERREIRA:2004).

No Ensaio sobre a Dádiva, Marcel Mauss explicita um sistema de prestações e contraprestações obrigatórias, sob pena de guerra privada ou pública. Esse tipo de troca é nomeado e definido pelo autor como “sistema de prestações totais de tipo agonístico”. Essas trocas expressam uma ampla gama de instituições (religiosas, jurídicas, morais, econômicas e outras) e níveis distintos da realidade, o que permite tomá-las como fenômenos sociais totais. Elas envolvem também diferentes formas de vinculação social – da colaboração à competição, fortes rivalidades e hierarquias (MAUSS, 1978). Como já apontou Cavalcanti (2006), essas considerações de Marcel Mauss, posto que vão muito além apenas do desfile carnavalesco, são bastante relevantes para iluminar as relações desenvolvidas pelas escolas de samba no decorrer do processo de preparação para o ritual competitivo que é o desfile. A rivalidade e o antagonismo perpassam estas práticas e, simultaneamente, outros elementos como a colaboração e o apadrinhamento podem ser observados na preparação para os desfiles. Quando percorrermos a história do Dendê, veremos esse tipo de relação, a um só tempo de rivalidade e de colaboração, sempre em evidência em toda sua trajetória.

Uma forma interessante para desenvolver esse aspecto da festa carnavalesca seria trabalhar com o conceito de situação social, já proposto por Gluckman (1958), entendido como “o comportamento em algumas ocasiões de indivíduos como membros de uma comunidade é analisado e comparado com seu comportamento em outras ocasiões”. Existem diversas ocasiões na preparação do carnaval do Dendê, e até mesmo após essa preparação, que podem ser isoladas e estudadas a partir de um enfoque sobre suas redes de relações sociais. A experiência no carnaval do Dendê tornou ainda mais claro que boa parte dessa rede tem importância substancial no que diz respeito ao relacionamento entre as escolas da Ilha do Governador e entre as escolas vizinhas ao seu barracão. Para tanto é necessário retomar as noções de rede elaboradas por Elizabeth Bott (1976) e Clyde Mitchell (1969).

Para entender melhor o papel de cada uma das escolas de samba da Ilha do Governador passemos, então, ao breve histórico de cada uma delas. Assim, a

partir da feitura do carnaval do Dendê me deparei com a complexidade dos relacionamentos entre as escolas da Ilha.

Começarei pela principal escola de samba, aquela de onde surgiriam as demais escolas do bairro: a União da Ilha do Governador. Aqui temos um componente importante ligado ao fenômeno da chamada “identidade englobante”, ligada neste caso à União da Ilha do Governador, que justifica minha escolha enquanto ponto de partida para a análise das relações desenvolvidas entre as escolas insulanas.

No caso do Dendê vemos um processo identitário sendo construído, de modo similar ao que Fredrik Barth apresentou logo no início do capítulo sobre os agricultores noruegueses:

“(...)a participação e auto-avaliação desses agricultores no que diz respeito aos valores noruegueses mais gerais assegura um pertencimento contínuo ao grupo étnico mais amplo, apesar dos padrões de atividade extremamente específicos e desviantes que a ecologia local lhes impõe.”
(Barth, 2000: pp31)

O autor prossegue demonstrando de forma clara o ponto ao qual queremos chegar na comparação dos dois fenômenos enquadrados dentro deste caso do Acadêmicos do Dendê. Trata-se dos casos de contato e mudanças culturais que Barth indica como “fenômeno muito generalizado conforme a dependência dos produtos e instituições da sociedade industrial se espalha pelo mundo” (Barth, 2000:pp.59). Assim, dentre as principais estratégias adotadas por grupos interconectados que participam em diferentes sistemas sociais mais amplos temos: a) a tentativa de passar para a sociedade e o grupo cultural industrial previamente estabelecido; b) aceitar o status de minoria e tentar estabelecer-se dessa forma ou c) reforçar a identidade étnica usando-a para estabelecer novos padrões (Barth, 2000).

O que tentarei demonstrar é resultado da adaptação a primeira estratégia onde, conforme Barth demonstra, os “inovadores” optam por enfatizar características que os aproximam de uma identidade primária potencialmente adequada para servir de referencial para o grupo.

No contexto do Acadêmicos do Dendê, muitas das pessoas que compõem essa escola de samba participam também das duas outras escolas da Ilha do Governador. Esse fato é recorrente. O interessante foi observar que muitas dessas pessoas, ao falarem sobre suas adesões e associações,

recorrem à “identidade primária” ou “englobante”, ou seja, a seu pertencimento à escola de samba União da Ilha do Governador. Ainda que em eventos dentro dessa escola de samba - a União da Ilha, ou em eventos que colocavam em contato escolas que ocupam faixas parecidas na estrutura hierárquica do carnaval - o Dendê fosse representado por esses mesmos componentes, que eram nesse contexto relacional “Acadêmicos do Dendê” ou “sou Dendê”. Confrontados por membros ou torcedores de escolas maiores de fora da Ilha, entretanto, esses mesmos componentes recorriam à “identidade primária” na maior parte dos casos e tornavam-se “Ilha” ou “União”.

Portanto, mesmo nos casos em que o componente do Acadêmicos do Dendê é “Dendê” e não “União”, ele carrega características e traços que o identifica também com a “União”.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Eugênio. *Valorizando a batucada: um estudo sobre as escolas de samba dos Grupos de Acesso C, D e E do Rio de Janeiro*. São Luís: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro . 2008

BANDUCCI, Álvaro., & BARRETO, M. *Turismo e Identidade Local: uma visão antropológica*. Rio de Janeiro: Papirus Editora. 2005.

BARBIERI, Ricardo. J. Cidade do Samba: Do barracão de escola às fábricas de carnaval. In: M. L. Cavalcanti, & R. S. Gonçalves, *Carnaval em Múltiplos Planos* (pp. 125-144). Rio de Janeiro: Aeroplano. 2008.

_____. “ Apuração no Terreirão”. *Textos escolhidos de Folclore e Cultura Popular*. Volume 6, número 1. (pp.173-182) Rio de Janeiro.2009.

BARTH, Fredrik. *O Guru e o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Editora. 2000.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989

CABRAL, Sérgio. *As escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar. 1996.

- CAVALCANTI, Maria. Laura. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. *Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 17-27. 2006
- _____. *Carnaval Carioca: Dos bastidores ao desfile*". Rio de Janeiro: UFRJ. 2006
- _____. Espetacularidades, significado e mediação: as alegorias no carnaval carioca. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. 2001.
- _____. *O Rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1999.
- CHINELLI, Filipina., & MACHADO, Luiz. A. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre as escolas de samba e o jogo do bicho. *Revista do Rio de Janeiro*, Ayuri. 1993.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar.1980.
- _____. O Ofício do etnólogo, ou como ter "anthropological blues". In: E. d. Nunes, *A Aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social* (pp. 23-35). Rio de Janeiro: Zahar.1974.
- _____. O Carnaval como rito de passagem. In: *Ensaaios de Antropologia Estrutural*. Petrópolis: Vozes. 1973.
- _____. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes. 1973.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva. 1976.
- DURKHEIM, Émile. (1989). *Formas Elementares da vida religiosa*. São Paulo: Paulus. 1989.
- FERREIRA, Felipe. *Inventando Carnavais*. Rio de Janeiro: UFRJ.2006.
- _____. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2004.
- _____. Traduzindo o enredo: o processo de produção das escolas de samba. In: J. A. Kamel, *Engenharia e entretenimento: meu vício, minha virtude* (pp. 99-111). Rio de Janeiro: E-papers. 2006.
- FOOTE-WHYTHE, William. *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.2005.
- FRUGOLI JR., Heitor. *Sociabilidade Urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2007.

HANNERZ, Ulf. *Exploring the city: Inquires toward an urban anthropology*. NY: Columbia University Press. 1980.

ÍNDIAS, Graça. C., & COSTA, Antonio. F. Bairros: Contexto e Intersecção. In: G. Velho, *Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e Portugal* (pp. 58-79). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1999.

IPANEMA, Cibele. d. *História da Ilha do Governador*. Rio de Janeiro: Livraria e editora Marcello de Ipanema. 1991.

KUSCHNIR, Karina., & VELHO, Gilberto. (2001). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2001.

_____. *Antropologia da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2007.

MAGNANI, José. Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de ciências sociais* . 2002.

_____. *Festa no pedaço* . São Paulo: Unesp.2003.

_____., & Mantese, B. *Jovens na Metrópole: etnografias dos circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Terceiro Nome. 2007.

_____., & Torres, L. d. *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: USP. 1996.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70.1978.

MITCHELL, Clyde. *Social networks in urban situations*. Manchester: Manchester University Press.1969.

PARK, Robert. E. A Cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: O. G. Velho, *O Fenômeno Urbano* (pp. 26-67). Rio de Janeiro: Zahar. 1979.

PAVÃO, Fábio. As escolas de samba e suas comunidades. *Textos escolhidos de cultura e arte populares* , 6 (1), 183-195.2009.

QUEIROZ, Maria. Isaura. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São paulo: Brasiliense.1999.

RIO, João. d. *Alma Encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Companhia do Bolso. 2008.

SANTOS, Nilton. d. "Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!": Carnavalesco Individualidade e mediação cultural. Rio de Janeiro: Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e

- Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade federal do Rio de Janeiro. 2006.
- TOJI, Simone. Passistas da Mangueira: o desfile das emoções na festa carnavalesca carioca. In: M. L. Cavalcanti, & R. S. Gonçalves, *Carnaval em múltiplos planos* (pp. 195-220). Rio de Janeiro: Aeroplano. 2008.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes. 1978.
- _____. *Schism and continuity in an african society: a study of Ndembu village life*. Washington: BERG. 1996.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2003.
- ZALUAR, Alba. *Carnaval e clientelismo político*. Cadernos CERU (pp.36-64). Rio de Janeiro.1985.

ESCOLAS DE SAMBA E TRADIÇÃO: O CASO DA VIZINHA FALADEIRA

Gabriel da Costa Turano. Mestrando. PPGARTES/UERJ

O estudo que se faz sobre o carnaval carioca revela, em grande parte da bibliografia específica, uma lacuna no que tange aos procedimentos de compreensão dos movimentos geradores das festividades. Poucos autores se preocuparam em entender o funcionamento da festa, na medida em que a mesma seduz para uma acomodação da crítica devido ao grande volume de material encontrado para pesquisa.

A localização espacial e exposição de dados carnavalescos foram realizadas de maneira a fazer entender o carnaval como uma grande festa popular, tradicional, com origens longínquas, algo que sempre existiu. Valoriza-se determinados grupos, como membros exponenciais da folia carioca, “portadores” da mágica carnavalesca. Daí, encontrarmos diversas obras sobre algumas escolas de sambas ou membros das mesmas.

Quando falamos em Escolas de Samba e tradição queremos mostrar no âmbito da festa carnavalesca uma estrutura que configura todas as relações constituintes do grande carnaval carioca. Entendemos que o carnaval das escolas de samba carioca, com sua origem em finais da década de 1920 e início da década de 1930, é permeado de interações sociais dos diversos grupos que constituem a sociedade carioca do momento. Através desta visão, encontramos um imbróglgio relacional entre a Elite Consumidora (detentoras de capital financeiro), a Elite Intelectual (promotora de um novo tipo de festividade carnavalesca) e os Moradores dos Morros e Periferias da cidade.

O esgotamento (no sentido de busca por algo novo, diferente) das festividades carnavalescas vigentes, como os desfiles das grandes sociedades, os desfiles dos ranchos e blocos, os bailes e etc, permeados de interesses públicos e privados, propiciou o incentivo e a busca por um novo tipo de festa, “não contaminada”, pura, nacional, diferente daquilo que já era apresentado. Buscou-se então um novo desfile carnavalesco, não com alegorias, como das

grandes sociedades, nem os préstitos dos blocos e ranchos. Era preciso promover um “texto” inovador.

A urgência em fazer algo que proporcionasse uma nova festa, atentando para o fato de que nenhuma das festas carnavalescas acima citadas fora abolida na década de 1930, impulsiona o “descobrimento” da música popular brasileira com sua origem negra dos morros cariocas. Segundo Felipe Ferreira:

O fato é que no final dos anos 1920 grupos de samba começaram a adquirir visibilidade na imprensa. Geralmente composto por alguns rapazes que cantavam seus sambas numa espécie de conjunto musical, conhecido como “samba de morro”, esses grupos se beneficiariam do grande interesse manifestado pela elite intelectual da época, desejosa de entrar em contato com a “verdadeira” cultura do povo brasileiro. Os morros com suas favelas tornam-se ícones de um Brasil malandro e brejeiro e passam a atrair a atenção da sociedade. O samba transformava-se na expressão musical do país.¹¹⁸

Ainda segundo Ferreira:

[...] Apesar do crescimento dos ranchos e da manutenção da importância das Grande Sociedades, o que se pode perceber por trás dos discursos que permeiam os textos publicados na imprensa em 1931 seriam os primeiros sinais de um esgotamento do Carnaval existente e uma abertura para novos tipos de divertimentos mais “verdadeiramente populares” que os tão aclamados ranchos.¹¹⁹

O jornal A noite do ano de 1931 nos informa um centro de organização carnavalesca novo, situado na praça Onze de Junho, composto dos “verdadeiros carnavalescos” da sociedade. Já se projeta o desejo de uma festa carnavalesca diferente das estabelecidas até aquele momento. O jornal destaca ainda os grupos que ali se apresentaram como conjuntos de “choros”. Diz A Noite:

No carnaval de rua a Praça Onze conquistou lugar de destaque. É ali que se reúnem os carnavalescos de verdade com suas típicas fantasias, com seus “choros” bem organizados e que dão aquela realidade um brilho invulgar nos festejos de Momo.

¹¹⁸ FERREIRA, Felipe. O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro. Rio de Janeiro; Ediouro, 2004. p. 338.

¹¹⁹ Id., 2004. p. 342.

Este ano, a Praça Onze esteve intransitável, tal a quantidade de foliões que ali fizeram o seu quartel general.¹²⁰

Em 1931 é possível observar características dos grupos de samba que se consolidariam para a construção de uma tradição das escolas de samba como veremos adiante. Felipe Ferreira mais uma vez destaca este momento:

[...] Os grupos pitorescos de subúrbio, com seus sambas e batuques, ainda chamados de cordões e blocos, já atraíam a atenção durante o Carnaval. Também não era para menos, visto que, além do novo ritmo – o samba, que caía no gosto e na “alma” da população – esses grupos já incorporavam elementos que lhes davam “opulência decorativa” e “originalidade”, numa combinação perfeita de alegria, rito e beleza.¹²¹

O carnaval da praça Onze de 1931 ganhou em 1932 o ‘reforço’ da prefeitura com a oficialização do mesmo através do interventor federal Pedro Ernesto. Este carnaval foi apoiado também pelo jornal Mundo Esportivo. Segundo o Jornal O Globo, neste ano de 32 o carnaval da TRADICIONAL praça Onze de Junho esteve repleto de foliões assistindo aos grupos que ali se apresentavam ininterruptamente. Diz a matéria do O Globo:

*[...] É, grupos e mais grupos, desfilarão continuamente sem um minuto, sem um segundo de intervalo.
São grupos de bahianas, são rapazes que se dedicam ao samba, ao “choro”, ao que é nosso, unicamente nosso.
Ali não há fantasia, nem fingimento, nem hipocrisia.
É a manifestação da sinceridade.
São factos da alma branca, que choram as suas maguas na letra de um samba, que desceu da favella da Mangueira ou do Salgueiro.
É o som do pandeiro, do chocalho, da cuíca, do réco-reco, do violão e do cavaquinho.
É o que é nosso!
É a saudosa recordação do passado que aquella gente revive com todo o sentimento da alma!
É este grupo que canta!¹²²*

O ano de 1933 marca a ascensão do samba na sociedade carioca. Cada vez mais estes grupos são visitados pelos jornais, interessados nos seus desfiles, na sua pureza, nos seus cantos e etc. O jornal a apoiar a realização

¹²⁰ JORNAL A NOITE. 18/02/1931. Página 7 – Biblioteca Nacional.

¹²¹ Ibid.; p. 342.

¹²² JORNAL O GLOBO. 09/02/1932. Página 8. – Biblioteca Nacional.

do carnaval carioca foi O Globo, que já em 1932 demonstrava interesses nos grupos de samba.

Cada vez mais a interação entre elite intelectual, elite financeira e conjuntos de sambas se intensificam. Os jornais começam a destacar a pureza dos sambas, suas sutilezas, ingenuidades sua brasilidade sem se importar com o fato deste tipo de música nascer nos morros e regiões periféricas.

Abaixo destacamos uma matéria do jornal A Noite sobre o carnaval carioca, a brasilidade, o samba e seu crescimento na sociedade:

A musica nacional, ao contrario do teatro, que continua a arrastar-se sem conseguir pôr-se de pé, como todos desejavam, já tem prestígio firmado, sendo innumerous os seus cultores.

O samba, a marcha, a canção surgiram como modalidades de musica genuinamente nossa, nascida de motivos simples e suggestivos que, por isso mesmo, mais de perto nos toca á alma.

As sutilezas dos accordes, transformados em suavidades emotivas, são a própria expressão de sua beleza, enlevando o espírito em doce encatamentos.

Dizem que o samba desceu o morro.

Que importa isso, se elle é o sentimento, a queixa sussurrada com sonoridades inimitáveis, porque espontâneas, penetrando fundo o coração da gente, lembrando noites enlucadas ou o gorgueio triste que vae aos poucos morrendo na garganta do cantor sem escolas nem cânones?

Que importa que o samba nascesse no morro, se elle é a própria expressão da alma pura do cancionista apaixonado, que com a ingenuidade dos simples enaltece sua amada, erigindo-lhe um altar, todo elle feito de melodias e sons?

Não importa a sua precedência, porque o samba, vindo do sertão, do morro ou da cidade, antes de tudo e acima de tudo, é brasileiro, é verde e amarello...

Sendo verde e amarello, o samba, com o poder de um soberano, invadiu os nossos salões aristocráticos, sendo cultivado por gente fina que, com elegância, empunha o violão, o "pinho" dos "malandros", agora transformado em verdadeiras obras de arte, em cedro trabalhado...

Agora que se promove um concurso de samba e marchas, seria interessante transmitir aos nossos leitores a [...] dos maiores da musica regional, razão porque nos foi grata a visita de Efigênio Roussoulières, que, sem ser "bacharel", é, no entanto, um dos seus legítimos intérpretes...¹²³

A transformação da festividade carnavalesca carioca demonstra diversos atores sociais interagindo entre si que objetivam a construção de uma nova forma de brincar o carnaval. Os grupos de samba ganham destaque nos

jornais, teatros e revistas. O encantamento que estes grupos musicais provocaram na sociedade, como um todo, revelam o desejo de investir em algo popular, fato que fez o prefeito Pedro Ernesto, em 1932, oficializar o concurso de sambas. Em 1933 o carnaval se destaca mais uma vez, com o apoio do jornal O Globo. A produção cultural destes grupos aliados a seus relacionamentos híbridos, ocasiona uma estrutura daquilo que se espera destes grupos de samba. Desta forma, segundo Ferreira:

As escolas de samba, valorizadas por sua musicalidade e por sua “origem” ligada à cultura negra dos morros, favelas e regiões menos favorecidas da cidade do Rio de Janeiro, davam os primeiros passos para se vincularem aos novos símbolos visuais do Carnaval, representados pela mulata, pelo malandrinho, a baianinha, o pandeiro, a cuíca.¹²⁴

No ano de 1934 a continuidade das festividades envolvendo o samba revela um olhar sobre os morros transformado. O morro carioca já não é mais visto como centro da violência urbana. Ao contrário, é o centro da música nacional que encanta a toda a população carioca. O jornal O Radical de 11/01/1934 leva uma comitiva da polícia junto com seus jornalistas ao morro da Favela para “mostrar” aos seus leitores que o morro é um novo espaço cultural da cidade carioca.¹²⁵

Muitos outros acontecimentos permeiam cada ano aqui demonstrado. Não é possível, para este trabalho, expor todos, devido a sua grande quantidade e análise, que deve ser feita de forma profunda. Mas não podemos deixar de registrar que os jornais e revistas do período estão cada vez mais informando sobre as atividades dos grupos de samba que neste momento, já são também conhecidos como Escolas de Samba.

O ano de 1935 trás consigo a oficialização do Carnaval das Escolas de Samba, agora representadas pela UES (União das Escolas de Samba), formada em meados do ano de 1934, justamente numa busca pela organização e consolidação das tradições do carnaval das escolas de samba. Através de uma matéria do jornal Diário Carioca encontramos na organização

¹²³ JORNAL A NOITE. 25/01/1933. Página 7. – Biblioteca Nacional.

¹²⁴ FERREIRA, Felipe. O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro. Rio de Janeiro; Ediouro, 2004. p. 348.

¹²⁵ JORNAL O RADICAL. 11/01/1934. Página 5. – Biblioteca Nacional.

do carnaval de 1935 o regulamento para o desfile das escolas de samba. Diz o regulamento que somente poderão concorrer, as escolas filiadas a UES; fica proibido o uso de instrumentos de sopro; cada escola terá treze minutos para se apresentar, além de outros tramites.¹²⁶

A criação da UES, a oficialização do desfile das Escolas de Samba, por arte da prefeitura, a criação de um regulamento, entre outras medidas, nos ajudam a compreender a pertinência das relações entre os grupos diversos da sociedade que configuram uma Institucionalização do Carnaval das Escolas de Samba e sua Tradicionalidade entendendo que toda atividade humana sujeita ao hábito formaliza uma institucionalização do mesmo. Assim, o ano de 1935 consolida o projeto de manifestar, no carnaval do Rio, as “tradições populares”.

Neste sentido segundo Berger e Luckmann:

A institucionalização ocorre sempre que há uma tipificação recíproca de ações habituais por tipos de atores. [...] As instituições implicam, além disso, a historicidade e o controle. As tipificações recíprocas das ações são construídas no curso de uma história compartilhada. Não podem ser criadas instantaneamente. As instituições têm sempre uma história, da qual são produtos.¹²⁷

A institucionalização do carnaval das escolas de samba propiciou um conjunto de condutas que a reafirmava e consolidava seus propósitos junto à sociedade carioca daquele período. Todavia dentro deste mesmo contexto institucional é possível verificar também uma relação tênue entre os agentes que a compõem. Em nosso caso, os agentes são as escolas de samba e suas relações entre si e para com a sociedade, destacando a elite financeira e intelectual além da Municipalidade.

Nos primeiros cinco anos da década de 1930 é possível verificar a construção da Instituição do Carnaval das Escolas de Samba através das interações sócio-culturais entre os moradores dos morros e periferias, elite financeira e intelectual, além de demonstrar uma busca pela tradicionalidade, o que constituem as escolas de samba e sua brasilidade.

¹²⁶ JORNAL DIÁRIO CARIOCA. 03/03/1935. Página 9. – Biblioteca Nacional.

¹²⁷ BERGUER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. A Construção Social da Realidade. Petrópolis, 1998. p. 79.

A cada ano o hábito carnavalesco das escolas de samba vão se tornando uma prática tão enraizada, e tão reafirmada perante a sociedade que as práticas começam a se transformar em memória, em tradição, sendo passado para os demais como obtendo a “fórmula” verdadeira. Desta forma, legitima-se as manifestações culturais que transbordam dos morros cariocas ou mesmo determinadas escolas de samba se destacam neste contexto.

Segundo Peter e Thomas:

[...] o mundo institucional exige legitimação, isto é, modos pelos quais pode ser “explicado” e justificado. Isto não acontece porque apareça como menos real. Conforme vimos, a realidade do mundo social torna-se cada vez mais maciça no curso de sua transmissão. Esta realidade, porém, é histórica, o que faz chegar à nova geração como tradição e não como memória biográfica.¹²⁸

A criação da UES reforça o desejo de institucionalizar e assegurar as Tradições carnavalescas das escolas da samba na medida em que estas se comprometessem com as organizações da UES. As escolas filiadas estariam então amparadas e desenvolvendo mecanismos capazes de traduzir seus objetivos como representantes da verdadeira folia carioca. Cria-se uma trajetória histórica para as escolas de samba. Assim, os jornais se publicam matérias enfatizando a pureza, a mestiçagem, o sentimento de pertencimento, de algo brasileiro, histórico, da nação.

Nos informa o jornal Diário Carioca de 26/02/1935:

A parada magnífica e deslumbrante de ineditismo que será oferecida á população da “urbs” na próxima quinta-feira, terá destarte o concurso da maioria das escolas de samba, que, com seus tamborins e cuícas ensurdecedoras formarão um curso orpheonico de 20.000 vozes.

Esse acontecimento de brasilidade e de ineditismo, terá por certo, uma verdadeira consagração para a população carioca.

Essa iniciativa que cabe, a Canali, Maytaca, Enfiado e K. Rapeta e muitos outros, e gente do morro, sentem-se satisfeitos, em ver que é a elles que compete fazer o momo carioca.

Essa, Rei Momo, virá do morro, mulato, camisa de malandro e chapéu de palha.

As adesões são as seguintes: Corações Unidos, Estação Primeira, Vizinha Faladeira, Deixa Malhar, Cada Anno Sae

¹²⁸ Ibid.; p. 88.

*Melhor, Vê Se Pode, Elles-Te- São, do Engenho de Dentro, a turma da “Estação” da Villa, Onde Entra Faz Vergonha, Grupo Corpo Fechado, Bloco De Língua Não Se Vence, Vamos Nós Mesmos, Batalhão Eliteano, Escolas de Rua José Hygino, e outras que não enumeramos aqui por falta de espaço.*¹²⁹

Em outra fonte, do ano de 1932 também já nos revelava a questão da tradicionalidade, do popular, do reduto que se tornou a praça Onze de Junho para os sambistas. Diz o Jornal do Brasil:

A Praça Onze de Junho tradicional pelos seus folguedos, tipicamente característicos, manteve ainda este anno, galhardamente os seus foros de reduto inexpugnável da genuína festa da cidade.

O que ali se viu, ante-hontem e, hontem, das primeiras horas da tarde ás últimas da madrugada, vale como um attestado do quanto aquella gente se reune, sabe se divertir.

O que a Praça Onze de Junho mostrou ao carioca excedeu a qualquer previsão e foi ainda uma nota inédita, porque teve aspectos diferentes dos que se apreciam em outros pontos da cidade.

O carnaval da Praça Onze é privativo da Cidade Nova. E tem, por isso, attrativos e motivos exclusivamente seus.

*Um successo, um grande, um legítimo successo o carnaval da Praça Onze.*¹³⁰

Nesta conjuntura segundo Peter e Thomas:

*O desenvolvimento de mecanismos específicos de controles sociais torna-se também necessário com a historicização e objetivação das instituições. É provável que haja desvios nos cursos de ação institucionalmente “programados”, uma vez que as instituições passam a ser realidades divorciadas de sua importância original nos processos sociais concretos dos quais surgiram.*¹³¹

Os membros da Instituição carnavalesca das escolas de samba sabem por si que existe um modelo de conduta a ser seguido, um comportamento preestabelecido que comporta a funcionalidade do mesmo diante da sociedade. Signos são postos em prática como máximas que caracterizam o grupo para assim poderem se auto-afirmar. Somente desta forma subsiste o caráter de participação e pertencimento aquele grupo específico. Logo:

¹²⁹ JORNAL DIÁRIO CARIOCA. 26/02/1935. PÁGINA 4. – Biblioteca Nacional.

¹³⁰ JORNAL: JORNAL DO BRASIL. 09/02/1932. PÁGINA 7. – Biblioteca Nacional.

¹³¹ Op. Cit., p. 89.

O conhecimento primário relativo à ordem institucional é o conhecimento situado no nível pré-teórico. É a soma de tudo aquilo que “todos sabem”, a respeito do mundo social, um conjunto de máximas, princípios morais, frases proverbiais de sabedoria, valores e crenças, mitos, etc., cuja integração teórica exige considerável força intelectual... (op.cit., p. 93).

O caso da Escola de Samba Vizinha Faladeira, nesta breve conjuntura que procuramos observar, nos permite melhor compreender os atores aqui apresentados, analisando o outro lado do carnaval das escolas de samba. A franja onde a Vizinha Faladeira é colocada revela a teia relacional e estrutural do carnaval da década de 1930. O modelo vigente de desfile impõe uma mediação que não poderia ser transgredida de nenhuma forma. Todo desvio de conduta dentro de uma instituição é reprovado moralmente, descaracterizado de sentido e lógica. Assim:

Este desvio pode ser designado como depravação moral, doença mental ou simplesmente ignorância crassa. Embora estas delicadas distinções tenham conseqüências óbvias para o tratamento do indivíduo que se desviou, todas elas participam de um status cognoscitivo inferior no particular mundo social. (op. cit., p. 93).

Por tudo isso, e um pouco mais, a Vizinha Faladeira se revela como fonte exponencial de conhecimento acerca do carnaval carioca. Fundada em 1932, com o nome Agremiação Recreativa Escola de Samba Vizinha Faladeira, sua primeira participação no Carnaval carioca deu-se em 1933, num concurso patrocinado pelo Jornal O Globo. No ano de 1934 desfila com mais escolas de samba, blocos, ranchos e sociedades carnavalescas em 20 de janeiro, em homenagem ao Interventor Federal Pedro Ernesto. Este desfile foi apoiado pelo jornal O PAIZ. Neste mesmo ano, ocorreu ainda o desfile no Estádio Brasil, apoiado pelo jornal A Hora e o desfile da praça Onze de Junho, este, sem nenhuma menção de apoio de jornal.

O Carnaval de 1935, organizado pelo Jornal A Nação, é o primeiro desfile oficial, apoiado pela Prefeitura, recebendo a UES subvenção regular para repassar as escolas de samba. Neste ano, por influência da Vizinha Faladeira, o novo Regulamento do desfile das escolas de samba retirava o

quesito versadores, justificado pela necessidade de comercialização dos sambas-enredos.¹³²

Como forma de inovação de seus préstitos, contratou os melhores cenógrafos do momento, os Irmãos Garrido, que levaram para o desfile uma comissão de frente montada a cavalo, além do primeiro carro alegórico, que posteriormente geraria discussões em torno do uso ou não dos mesmos.¹³³ Neste ano a Vizinha Faladeira alcançou o quarto lugar no concurso de desfile das escolas de samba.

O ano de 1936 tem como vencedora a escola de samba Unidos da Tijuca, cujo samba, segundo Silva e Santos, “apresentava primeira e segunda parte, exatamente nos moldes comerciais, atitude tomada tendo em face, talvez, a queda do quesito ‘versadores’ no ano anterior”.¹³⁴

Sobre a Vizinha Faladeira podemos destacar que desfilou com o enredo “Ascensão do samba na alta sociedade” apresentando uma ala de damas com sombrinhas e a bateria vestida de malandro.¹³⁵ Neste ano obteve o sexto lugar no desfile oficial. Conforme aponta Sérgio Cabral, o ano de 1936 foi marcado pela polêmica em torno do resultado do desfile, tanto que para o Jornal A Nação, a decisão mais justa teria sido dar à Estação Primeira o primeiro lugar, à Vizinha Faladeira o segundo e a Portela o terceiro.¹³⁶

Sobre o ano de 1937 verificamos problemas na organização do carnaval carioca. Das trinta e duas escolas de samba a desfilar, somente dezesseis o fizeram devido ao corte de energia elétrica a mando do delegado Dulcídio Gonçalves. Como afirmam Silva e Santos:

Ficou consignado o descontentamento dos membros da comissão julgadora pela atitude arbitrária do 2º Delegado Auxiliar, dr. Dulcídio Gonçalves, que mandou retirar a polícia e o cordão de isolamento, assim como determinou o desligamento da corrente elétrica, impedindo que dezesseis das trinta e duas escolas inscritas fossem julgadas. A comissão

¹³² SILVA, Marília T. Barboza da; SANTOS, Lygia. Paulo da Portela: Traço de União entre duas culturas. Rio de Janeiro. Mec – Funarte. 1980. p. 83.

¹³³ Site da Escola de Samba Vizinha Faladeira <<http://www.vizinhafaladeira.com.br/>> Acessado em: 28/07/2009. 14:35.

¹³⁴ Id.; 1980. p. 106.

¹³⁵ Site da Escola de Samba Vizinha Faladeira <<http://www.vizinhafaladeira.com.br/>> Acessado em: 28/07/2009. 14:35.

¹³⁶ CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Lumiar editora. 1996. p. 110.

*retirou-se do local, à escuras, sob protestos das escolas não julgadas, que desconheciam de que fonte partira tal ordem.*¹³⁷

Ainda sobre o desfile de 1937, seus imbróglis e a vencedora, Vizinha Faladeira, Cabral destaca:

*Na Praça Onze, o desfile de 1937 serviu para mostrar aos sambistas que algo de muito ruim estava para acontecer no Brasil. A polícia, comandada pelo mesmo delegado Dulcídio Gonçalves que obrigou a Vai Como Pode a mudar de nome, decidiu simplesmente acabar com o desfile quando ainda faltavam 16 escolas a se apresentar, entre elas a Estação Primeira (que mostraria o enredo “O Senhor dos Compositores de Morro”), a Prazer da Serrinha e a campeã de 1936, Unidos da Tijuca. A comissão julgadora (Raul Alves, Carlos Ferreira, Abílio Harry Alves e Lourival Pereira) deu o primeiro lugar à Vizinha Faladeira, que impressionou não pelo samba, pela harmonia ou pela bateria, mas pelo luxo de suas alegorias e pela ostentação da sua comissão de frente: um automóvel seguido de seis homens fantasiados e montados a cavalo. À frente da bateia, um grupo de músicos, quase uma orquestra completa, com instrumentos de sopro inclusive, dava mais imponência ao samba da escola. Naquele ano, o regulamento do desfile eliminou a proibição do uso de instrumentos de sopro e não apresentou qualquer restrição à utilização do automóvel e dos cavalos.*¹³⁸

Podemos observar ainda um fato diferente, e talvez o mais importante da década de 1930, neste carnaval de 37: a campeã, Vizinha Faladeira, foi alvo das críticas dos próprios jurados, que lhe deram o primeiro lugar, como também do jornal A Gazeta que faz críticas ao seu modelo de apresentação.

Segue abaixo informação sobre o desfile da Vizinha Faladeira e uma nota da comissão julgadora sobre o desfile de carnaval do ano de 1937:

A comissão julgadora cumpriu seu papel de dar notas às escolas de samba, mas se sentiu obrigada a elaborar uma nota narrando as arbitrariedades policiais e o que lhe parecia errado nos recursos utilizados pela Vizinha Faladeira:

“Quando evoluía a Escola de Samba Cada Ano Sai Melhor, o comissário de serviço no local ordenou, em nome do segundo-delegado auxiliar, Dulcídio Gonçalves, que se suspendesse o concurso, mandando retirar o policiamento e o cordão de isolamento, assim como determinou o desligamento da

¹³⁷ SILVA, Marília T. Barboza da; Santos, Lygia. Paulo da Portela: Traço de União entre duas culturas. Rio de Janeiro. Mec – Funarte. 1980. p. 107.

¹³⁸ CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Lumiar editora. 1996. p. 113.

corrente elétrica, impedindo, assim, fossem julgadas as demais escolas”.

Em seguida, apresentou as suas sugestões para melhorar o julgamento do desfile:

“Embora concedendo maioria de pontos à Vizinha Faladeira, a comissão não deixa de reconhecer ter sido a Portela a que mais preencheu as finalidades das escolas de samba. Entretanto, assim procedeu em virtude dos quesitos apresentados não corresponderem ao julgamento a realizar. De futuro, já pelo brilho desses cortejos, já pelo número dos mesmos, como pelo extraordinário interesse despertado no público, os quesitos devem ser mais completos e firmados com antecedência bastante para que as escolas de samba por eles se possam reger.

*Pensa também a comissão que a exibição de carros alegóricos e de comissão de frente a cavalo ou de automóveis foge à finalidade das escolas de samba, hoje a parte maior, mais interessante e mais nacionalista do carnaval carioca”.*¹³⁹

Por último observamos um trecho do jornal A Gazeta de 11/02/1937, dois dias após o carnaval, onde encontramos o mesmo fazendo críticas à forma de desfile da campeã:

*Se algumas escolas de samba que se apresentaram, aliás a maioria, souberem guardar as suas tradições, outras há que desvirtuam por completo a sua verdadeira finalidade. Vimos escolas de samba com carros alegóricos, instrumentos de sopro, comissões a cavalo e etc. Isto não é mais escola de samba. Elas estão se aclimatando com as rodas da cidade e, neste andar, os ranchos vão acabar perdendo para elas.*¹⁴⁰

O Carnaval de 1938 não teve ganhadores, devido à impossibilidade dos jurados de chegarem ao local, em decorrência à forte chuva que assolou a Cidade do Rio de Janeiro, como nos informam Silva e Santos,

*Quando todos os preparativos e alterações de regulamento faziam crer que a cidade seria premiada com um belíssimo show de samba, uma chuva torrencial desabou sobre o Rio de Janeiro, impedindo que dois elementos escalados para a comissão julgadora chegassem ao local do desfile: Lourival Pereira e Marcos Domingos.*¹⁴¹

¹³⁹ Id.; 1996. p. 114.

¹⁴⁰ SILVA, Marília T. Barboza da; Santos, Lygia. Paulo da Portela: Traço de União entre duas culturas. Rio de Janeiro. Mec – Funarte. 1980. p. 107.

¹⁴¹ Id.; 1980. p. 110.

Fato importante a ser destacado neste ano diz respeito a mais uma modificação do Regulamento do Desfile:

Artigo 1º - De acordo com a música nacional, as escolas não poderão apresentar os seus enredos no carnaval, por ocasião dos prêmios, com carros alegóricos ou coreto, assim como não são permitidas histórias internacionais em sonhos ou imaginação.¹⁴²

A relevância desta modificação se faz presente, posto que neste momento fica proibido o enredo com temas que não sejam nacionais, mais um tom tradicionalista da instituição.

O Carnaval de 1939 é determinante para a Vizinha Faladeira. Ela que neste ano teria apresentado seu maior carnaval, com ala das crianças, representando os anões e a utilização de fantasias de destaque em cima dos carros alegóricos, segundo informação do seu site¹⁴³ acabou desclassificada, posto que neste ano passou a vigorar a proibição do tema estrangeiro nos desfiles de escola de samba,

Em 1939, a Portela conquistou o seu segundo título de campeã, ficando a Estação Primeira em segundo lugar. A comissão julgadora – integrada por Lauro Alves de Souza, Ateneu Glasser, Lourival Cessar, Álvaro Pinto da Silva e Austregésilo de Ataíde – aplicou, pela primeira vez, o dispositivo que proibia a abordagem de temas estrangeiros nos enredos e desclassificou a Vizinha Faladeira, que apresentou o enredo “Branca de Neve e os Sete Anões”.¹⁴⁴

Para o Carnaval de 1940, após sua desclassificação em 1939, a Escola de Samba Vizinha Faladeira se apresenta de forma a protestar contra as imposições que deveria se submeter para poder desfilar. Encontramos este relato no próprio site da escola que assim o diz:

A Vizinha Faladeira começou o seu desfile com toda a sua esplendorosa beleza, que já lhe era peculiar, quando desviou o caminho do palanque da comissão julgadora e apresentou

¹⁴² Ibid.; p. 110.

¹⁴³ Site da Escola de Samba Vizinha Faladeira <<http://www.vizinhafaladeira.com.br/>> Acessado em: 28/07/2009. 14:35.

¹⁴⁴ CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Lumiar editora. 1996. p. 125.

*nova grande surpresa: o primeiro protesto das escolas de samba, desligando-se do carnaval.*¹⁴⁵

Em comum acordo os seus representantes resolvem encerrar as atividades da Vizinha Faladeira por tempo indeterminado estendendo a faixa com os seguintes dizeres:

DEVIDO ÀS MARMELADAS, ADEUS CARNAVAL. UM DIA VOLTAREMOS.

A trajetória do Grêmio Recreativo Escola de Samba Vizinha Faladeira finda com uma tônica de crítica, irreverência, ousadia, sutileza... Romper com a tradição carnavalesca das escolas de samba significou o fim do carnaval oficial e suas festividades para ela.

A Vizinha Faladeira mostrou um nascimento do carnaval das escolas de samba através de interações entre os diversos grupos da sociedade carioca (elite intelectual, financeira, municipalidade e moradores periféricos), construídas de formas híbridas, entendo por hibridismo o conceito aplicado por Canclini (2008): “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Proporcionou o entendimento do carnaval das escolas de samba e sua auto-afirmação como uma instituição. Este dado, de grande relevância, pois nada fora encontrado até o presente momento a respeito desta visão. Apresentou a tradicionalidade ao se enquadrar, no modelo vigente de carnaval, proposto pela UES e pelas escolas de samba, no concurso de 1937 ao qual foi campeã. Revelou inovação num sistema ‘tradicional’ que começava a apresentar falhas e descontentamentos internos, quando apresentou em 1939 o enredo da Branca de Neve e os Sete Anões.

O descumprimento da obrigatoriedade dos enredos nacionais ainda se revela desconhecido, mas é sabido que Walt Disney esteve na cidade no ano anterior, 1938, para “unir as Américas”, criando, por exemplo, o Zé Carioca, malandro papagaio caracterizando o povo brasileiro...

¹⁴⁵ Site da Escola de Samba Vizinha Faladeira <<http://www.vizinhafaladeira.com.br/>> Acessado em: 28/07/2009. 14:35.

A escola de samba convidada a retirar-se do carnaval por não se enquadrar nos trânsitos “hibridamente tradicionais” revelou que o carnaval carioca é mais que apenas um samba de heróis. É, antes, um movimento constante pela sobrevivência daqueles que almejam estar no foco das atenções...

Referências Bibliográficas

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Lumiar editora. 1996.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas*. São Paulo. Edusp. 2008.

SILVA, Marília T. Barboza da; Santos, Lygia. *Paulo da Portela: Traço de União entre duas culturas*. Rio de Janeiro. Mec – Funarte. 1980.

BERGUER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis, 1998.

FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro; Ediouro, 2004.

AS VÁRIAS FACES DE CARMEN MIRANDA: O CASO DAS DRAG QUEENS NO CARNAVAL CARIOCA

Gustavo Borges Correa – PPGARTES/UERJ

I. Apresentação

Desde que chegou ao estrelato em Hollywood, Carmen Miranda tornou-se um dos ícones mais copiados pelos homens que se apropriam de maneira divertida, teatral e excessiva de imagens femininas, as chamadas *drag queens*.

Não é difícil compreender as razões para tal fato; Carmen, assim como as *drags*, era a própria personificação do exagero visual! Antes dela, nenhuma atriz de cinema havia sido ousada o bastante para calçar sandálias estilo plataforma com saltos vertiginosamente altos - que tornaram-se uma de suas principais marcas - ou suficientemente criativa para enfeitar a cabeça com exóticos turbantes decorados com frutas tropicais misturadas a morangos, por exemplo; além disto, seus trejeitos tão particulares, que uniam sensualidade, graça e humor, tornaram a atriz ainda mais especial em comparação às suas colegas de ofício, (quase) sempre loiras e donas de uma sensualidade planejada, convencional.

A estrela lançou as bases visuais do “fenômeno *drag*” que na última década do século XX, mais de três décadas após sua morte, contribuiria para manter seu mito ainda mais vivo.

Mesmo antes da expressão *drag queen* ser popularizada, a imagem de Carmen já estava fortemente associada às festividades das comunidades gays, tanto no Brasil quanto em outros países. Saia conta um caso engraçado:

Em 1972, em Nova Iorque, é relançado num cinema da moda The Gan'g All Here¹⁴⁶, ficando um ano em cartaz e provocando histórias pitorescas em algumas sessões, por exemplo, quando Alice Faye era vaiada toda vez que aparecia na tela e La Miranda era delirantemente aplaudida. Há boatos de que vários homossexuais afetados desmaiavam durante a maravilhosamente kitsch seqüência em que Carmen canta The Lady in the Tutti-Frutti Hat. É então que o público jovem norte-americano toma contato com a Pequena Notável, e na onda louca de nostalgia [...], seus turbantes fazem sucesso, seus

¹⁴⁶ Filme que no Brasil recebeu o título de *Entre a loura e a morena*.

balangandãs causam desvarios e suas sandálias!!! Estas tornaram-se fetiches para homens e mulheres, sobretudo no universo gay. (SAIA, 1984, p. 91)

Mais um exemplo da forte relação entre o público gay e a *Brazilian Bombshell*¹⁴⁷ é a Banda da Carmen Miranda¹⁴⁸, bloco carnavalesco que surgiu em 1984 pelas mãos do figurinista Célio Bacellar. (GONTIJO, 2009) Na década de 1990, ela ganhou muita fama no Rio de Janeiro, ficando conhecida como um “bloco de *drags*”. (GREEN, 2002)

Mas por que Carmen Miranda teria sido escolhida para ser não apenas o símbolo desta banda carioca, mas também para ser “representante” de comunidades homossexuais ao redor do mundo? De acordo com Gontijo (2009), os grupos que são vítimas de preconceitos, ao tentarem construir uma identidade, buscam elaborá-la a partir de ídolos, imagens ou exemplos do passado. O autor escreve:

[...] é possível perceber a imprensa e os grupos “gays” apropriarem-se de certas imagens ou personalidades, que acabam por se tornar símbolos de um suposto “movimento gay” ou de uma manifestação “gay” em particular, como é o caso da Banda aqui citada. Carmen Miranda funciona como um desses símbolos. (GONTIJO, 2009, p. 87)

As possibilidades de análise sobre o mito Carmen Miranda são muito vastas. Sua importância é enorme não apenas para o estudo sobre as *drag queens*, mas também para as pesquisas de cultura popular, em especial no que diz respeito ao Carnaval. Carmen foi uma pessoa que aproveitou bastante a folia carioca enquanto aqui morou: cantou marchinhas, dançou em bailes e se divertiu nas ruas. E sua imagem excessiva a transformou numa figura essencialmente carnalizada. (FACCHINI; SIMÕES, 2008)

A atriz e cantora luso-brasileira, que morreu prematuramente aos 46 anos de idade, deixou para os fãs uma obra fascinante, tanto no cinema quanto

¹⁴⁷ Brazilian Bombshell (em Português, “Granada Brasileira”) foi o apelido criado por Earl Wilson, colunista do jornal norte-americano Daily News, para Carmen Miranda. A razão para o apelido foi o estrondoso sucesso da performance da artista luso-brasileira no espetáculo “Streets of Paris”, apresentado durante longa temporada em Nova Iorque no ano de 1939. (CASTRO, 2005)

¹⁴⁸ Há livros e revistas que chamam a agremiação de Banda da Carmen Miranda, enquanto outros dizem que seu nome é Banda Carmen Miranda, sem o “da”.

na música. Por isso, até hoje é celebrada, pesquisada e tema de debates. Como escreve Sá,

seu legado e influência parecem inesgotáveis, seja nas inúmeras referências em filmes, shows, musicais, livros e teses, ou nas homenagens em desfiles de moda e enredo de escola de samba, seja na situação de um dos ícones mais celebrados da cultura gay e camp. Em toda sua exuberância, Carmem sempre foi sinônimo de uma estética do excesso, em sintonia com o visual drag queen e o estilo eclético da posmodernidade. A presença de fã-clubes no exterior, principalmente nos EUA e Inglaterra, testemunham o alcance e a presença ininterrupta de Carmen Miranda no imaginário popular internacional. (SÁ, 2002, p. 13)

II. Uma baiana especial

Uma das principais razões que tornaram Carmen Miranda famosa nos EUA foi a indumentária de baiana usada por ela em vários de seus filmes hollywoodianos, muito “exótica” para os padrões americanos – e, provavelmente por este mesmo motivo, atraente. Mas não foi em Hollywood que ela apareceu vestida de baiana pela primeira vez. Green (2000) diz que em 1939, um ano antes de ir para a América do Norte, Carmen estrelava o filme brasileiro *Banana da terra* como uma baiana que cantava e dançava com uma pequena cesta de frutas presa de forma precária à cabeça. O autor escreve que “seu modo de atuar era uma imitação exagerada das tradições das mulheres afro-brasileiras dos mercados da Bahia.” (GREEN, 2000, p. 21) Carmen, da mesma maneira que as suas “filhas” *drag queens*, possuía uma tendência a exagerar os seus referenciais estéticos. No cinema americano, ela pode ter se tornado ainda mais excessiva, mas essa característica já a acompanhava desde seus tempos de Brasil.

Barsante (1994) afirma que Carmen Miranda não foi a primeira estrela a vestir-se de baiana¹⁴⁹. Para o autor, o casamento entre Carmen e a figura da baiana veio para deixar a artista ainda mais atraente (coisa que muito contribuiu para o seu sucesso internacional). Além disso, a baiana seria uma maneira de aproximar Carmen de certa idéia de brasilidade com as quais alguns estrangeiros já estavam razoavelmente acostumados; era um modo de dar a eles o que já conheciam, só que numa versão especial.

¹⁴⁹ Barsante (1994) diz que em 1934, no filme *Voando para o Rio*, a atriz norte-americana Etta Moten apareceu vestida de baiana pela primeira vez na história do cinema.

Uma das questões que se apresentam, então, é: onde e quando surgiu o gosto em Carmen pela figura baiana? Carmen nunca morou em Salvador, capital baiana, apesar de ter se apresentado na cidade em algumas poucas ocasiões. (CASTRO, 2005) Por isso, pode-se concluir que as inspiradoras do figurino de Carmen foram as baianas que, desde o século XIX, circulavam pelo Centro do Rio de Janeiro vendendo acarajés e outros quitutes. (MOTTA, 2004) Ferreira (2004, p. 257) afirma que “a figura da baiana, atualmente uma das imagens mais difundidas do Carnaval brasileiro, já era bastante comum nas ruas do Rio de Janeiro desde finais do século XIX.”

Embora as baianas de Carmen fossem muito mais elaboradas e luxuosas do que as baianas do Centro do Rio, vestidas em seus trajes “típicos”, podemos ver características da indumentária destas mulheres nos figurinos da artista, como as saias rodadas e os turbantes. Várias delas tinham ido viver no Rio de Janeiro no começo do século XIX. Na viagem, a roupa se simplificara: conservaram-se os turbantes, as batas, as saias e as anáguas, mas os ornamentos, originalmente de ouro e prata, perderam em luxo e variedade. Com a vinda da corte portuguesa, em 1808, a chegada da Missão Francesa, em 1816, e a invasão da cidade pelas costureiras francesas, as baianas do Rio incrementaram suas roupas com rendas e babados, mas ainda longe do esplendor original. (CASTRO, 2005)

No entanto, Carmen, que deve ter visto estas imagens durante toda sua juventude passada no Centro do Rio, se inspirou nelas e as recriou de acordo com suas necessidades. Como boa consumidora popular (FISKE, 2005), Carmen não se sentiu obrigada a ser visualmente fiel a essas “baianas-cariocas” e pôde elaborar a sua mais famosa personagem, a “Carmen Baiana”, pegando as referências visuais que mais lhe interessavam, excluindo outras, exagerando e colorindo algumas para, assim, dar à luz a sua personagem glamourizada¹⁵⁰.

Gil-Monteiro fala sobre esta apropriação visual:

Carmen não copiou as roupas usadas pelas baianas. Selecionou alguns elementos e acrescentou toques pessoais, fios de contas no pescoço, o estômago nu, o uso de cores

¹⁵⁰ Barsante (1994) conta, sem precisar datas, que “houve um tempo em que as fantasias de marinheiros e baianas eram proibidas nos bailes de carnaval do Teatro Municipal do Rio, por serem consideradas excessivamente vulgares.” (BARSANTE, 1994, p. 5)

vistas e um turbante resplandecente com duas cestinhas cheias de frutas – que ela vira na Casa Turuna¹⁵¹ uma tarde quando passeava pela Avenida Passos e cismara de comprá-las para seu turbante. Além do mais, estava acrescentando o insinuante enfeite por uma questão de necessidade. O imenso turbante podia acrescentar-lhe mais altura. O corte na comprida saia em leque e a blusa davam-lhe liberdade de movimento – algo muito importante, já que a sua nova maneira de cantar requeria liberdade para o leve e brincalhão movimento de cinturas, braços e pernas. (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 64)

Além de toda influência exercida pelas vendedoras de acarajés e cocadas do Rio, é relevante lembrar também que Carmen, antes de partir para os Estados Unidos, aproximou-se de dois dos compositores que mais tinham a Bahia em seus pensamentos: Ary Barroso e Dorival Caymmi.

Ary Barroso, mineiro de nascimento que viveu no Rio de Janeiro a maior parte de sua vida, passou alguns meses em Salvador, durante o ano de 1929, trabalhando como pianista da orquestra de Napoleão Tavares. Estando na capital da Bahia, provavelmente entrou em contato com a cena musical do local e, desde a sua volta ao Rio, em 1930, produziu várias músicas de temática baiana, sempre idealizado a gente, os costumes e as paisagens do lugar. (CASTRO, 2005) Carmen gravou pelo menos algumas canções de Ary Barroso de enaltecimento às qualidades baianas. Dentre elas, se destacam duas: a primeira, *No Tabuleiro da Baiana*, dizia: *no tabuleiro da baiana tem / vatapá, oi, cariru, mungunzá, oi / tem umbu pra ioiô / se eu pedir você me dá / lhe dou / o seu coração, o seu amor de iaiá?* E a segunda, intitulada *Quando eu penso na Bahia*, falava da Bahia de forma bem mais sofrida por causa da pretensa saudade que o compositor de lá sentia: *quando eu penso na Bahia / nem sei que dor me dá / oi, me dá, me, me dá, ioiô / se eu pudesse, qualquer dia / eu ia de novo pra lá / eu vou, eu vou, se vou, ioiô / eu deixei lá na Bahia um amor tão bom, tão bom, ioiô.*

Contudo, não foi apenas Ary Barroso que ofereceu a Carmen músicas de inspiração baiana. Em 1938, Dorival Caymmi compôs uma das mais famosas músicas já gravadas por Carmen, *O que é que a baiana tem*. A

¹⁵¹ A Casa Turuna, localizada na Avenida Passos, ainda é uma das lojas de comércio popular mais procuradas pelos foliões que desejam se fantasiar no Carnaval. É também muito freqüentada por drag queens e travestis, por causa da grande variedade de tecidos e dos acessórios chamativos que são vendidos na loja.

música se encaixou perfeitamente na voz e nos trejeitos de cantora, além de ter sido muito oportuna para a consolidação do seu personagem baiana. A letra dizia:

O que é que a baiana tem?/ Tem torso de seda tem / Tem brincos de ouro tem / Corrente de ouro tem / Tem pano da costa tem / Tem bata rendada tem / Pulseira de ouro tem / Tem saia engomada tem / Sandália enfeitada tem / Tem graça como ninguém / Como ela requebra bem / O que é que a baiana tem?/ Só vai ao Bonfim quem tem / Um rosário de ouro / Uma bolota assim / Quem não tem balangandãs / Não vai ao Bonfim / Ai não vai ao Bonfim

Ferreira fala sobre a importância de Caymmi na formação da imagem da baiana tanto para Carmen Miranda e quanto para o Carnaval:

o músico foi o grande responsável pela difusão do traje, ao compor o sucesso musical O que é que a baiana tem. Com sua inclusão no filme musical Banana da terra, lançado em 1939 – no qual Carmen Miranda usaria, pela primeira vez, o traje de baiana estilizada que seria sua marca -, o personagem da baiana “carioca” alcançaria repercussão internacional. Uma verdadeira mania de fantasias de baianinhas, das mais diversas cores e feitios, tomaria conta do carnaval brasileiro a partir de então. Item obrigatório no desfile das escolas de samba atual, a fantasia de baiana contemporânea ainda procura manter, de um modo ou de outro, os elementos “tradicionais” estabelecidos na música de Caymmi. Ou seja, o torço, os brincos, os colares, o pano-da-costa, a sandália e os balangandãs, elementos que determinam uma “verdadeira” fantasia de baiana. (FERREIRA, 2004, p. 259)

A maneira como a canção entrou em *Banana da terra* é bem curiosa. A princípio, nesta parte do filme Carmen cantaria a música *Na baixa do sapateiro*, de Ary Barroso, a ser interpretada num cenário que imitava uma rua de Salvador. Porém, de última hora, o compositor resolveu cobrar de Wallace Downey, diretor do filme, cinco contos de réis por cada composição sua a ser usada na história. O norte-americano se recusou a pagar tal quantia e, então, uma música teve que ser procurada às pressas para cobrir a ausência deixada por Barroso. Assim, o novato Dorival Caymmi teve a chance de lançar a sua música na voz de Carmen Miranda. E nada melhor do que lançar *O que é que a baiana tem* num cenário baiano. (BARSANTE, 1994)

Logo, Carmen Miranda ficou completamente associada à imagem da baiana. Segundo Gil-Monteiro, “o que ela queria era ser como a baiana

imortalizada na canção de Dorival, a mulher que se cobre de balangandãs e tem graça como ninguém.” (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 65)

Dorival Caymmi foi, de fato, a pessoa mais importante na “incorporação” que Carmen fez da imagem da baiana. Mendonça (1999) conta que, na preparação do figurino a ser usado em *Banana da terra*, o compositor baiano teve papel fundamental, ajudando a estrela até a escolher os materiais que iriam ser usados nas roupas:

Como se cuidasse de preparar Carmen Miranda, Dorival Caymmi acompanhou-a até a costureira, mulher do compositor Vicente Paiva. Caymmi lembra do tecido argentino escolhido por Carmen, com listras vermelhas, verdes e amarelas. Depois, foi com ela escolher os balangandãs na Avenida Passos. E no dia da filmagem sugeriu meneios a Carmen. Fazia-se o mais lindo camafeu tropical. Tinha torso de seda a baiana primeira. Pano da costa, bata rendada e saia engomada também. Brinco, pulseira, rosário de ouro. Tinha sandália enfeitada. E frutas, que a própria Carmen juntou ao torso da cabeça, evocando as ambulantes baianas, numa escolha que se revelou premonitória. (MENDONÇA, 1999, p. 18)

Aqui, é interessante fazer algumas considerações sobre a tal baianidade de Dorival Caymmi. O jovem compositor ajuda Carmen Miranda a construir sua mais célebre personagem; deste modo, passa a ser considerado o “inventor” da baiana. A atriz e cantora, por sua vez, apresenta o até então desconhecido compositor à cultura musical carioca, tornando-o famoso pela gravação de *O que é que a baiana tem*. Há, assim, uma troca de favores: Caymmi auxilia Carmen na construção desta sua nova “identidade baiana” e ela o introduz na cultura radiofônica da capital do país; se antes Caymmi era um compositor “regional”, no Rio ele se “universaliza”. (SÁ, 2002) Ocorre, então, uma construção elaborada tanto pelo baiano quanto pela carioca onde a baianidade não é um dado natural, mas sim algo inventado pelo compositor.

Se Caymmi criou uma Bahia mítica a partir do Rio de Janeiro, cidade na qual fixou residência e viveu até sua morte, fruto da saudade de sua terra natal, tanto Carmen Miranda quanto o Rio de Janeiro souberam acolher essa idéia, essa “baianidade forjada”. Na então capital do país, a Bahia pode ser recriada, tornar-se nacional e, posteriormente, com a ida de Carmen para os Estados Unidos, ser internacionalizada. De todo modo, esta “tradição baiana” foi construída no Rio de Janeiro. A produção dessa “autenticidade baiana”

aconteceu através de um intenso processo de negociação e reprocessamento de referências ocorrido no Rio da virada do século XIX para o século XX. Sá diz:

não há uma tradição afro-baiana pura, resistente e autêntica à qual Carmen Miranda se opõe, mas sim um processo extremamente plástico, relacional, em que referências culturais de grupos diversos encontram-se, transformam-se, misturam-se. E a partir do qual os signos de baianidade reprocessados pela matriz carioca passam a ocupar um lugar privilegiado no imaginário cultural da cidade - as baianas do Carnaval, “tia” Ciata, a Praça Onze, a festa da penha, os fundadores das escolas de samba tradicionais; e é com eles que a futura Baiana Internacional vai dialogar. (SÁ, 2002, p. 102)

III. As precursoras

A partir de 1888, ano em que foi assinada a Lei Áurea, que acabou com a escravidão no Brasil, o Rio de Janeiro passa a receber constante fluxo migratório de ex-escravos vindos da Bahia que aportam na cidade ávidos por uma vida melhor para si próprios e para seus descendentes. Forma-se, assim, na capital federal uma cultura urbana híbrida, amálgama de elementos europeus (principalmente com a chegada da família real em 1808) e africanos. O Centro carioca é um palco privilegiado para estas interações, pois é lá que os ex-escravos vão viver depois de chegarem ao Rio, primeiramente no bairro da Saúde e, após serem expulsos pelas reformas modernizadoras do prefeito Pereira Passos, em outros pontos do Centro, como na região da Cidade Nova, no Campo de Santana e na Praça Onze.

Moura (1995) sublinha o caráter orgânico destas interações culturais e afirma nunca ter havido, em momento algum da história cultural carioca, uma “evolução” de uma cultura que seria, a princípio, fiel a tradições ancestrais a uma outra, inferior, apropriada pelas elites ou pela cultura de massa. Para o autor, esse processo é dinâmico e relacional, e não “evolutivo”. A vida cultural carioca, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, se constituiu de uma mistura de influências heterogêneas que vinham de todos os lugares. Em meio a toda essa diversidade social, estavam as baianas que, dentro das comunidades formadas pelos ex-escravos, eram responsáveis pela

manutenção da vida religiosa e social do grupo, além de ajudar – e muito – na área financeira.¹⁵² (MOURA, 1995)

Gil Monteiro (1989) acredita que a baiana de Carmen Miranda já estava associada a todo o contexto simbólico da cultura afro-baiana-carioca; assim, a baiana criada pela cantora não pode ser considerada “falsa”, pois sua elaboração estava em sintonia com este imaginário carioca do início do século XX. Mendonça (1999) também diz que a cultura popular não foi repentinamente descoberta e usada por Carmen apenas para fazer sucesso com as platéias internacionais; a autora crê que Carmen, como participante dos constantes processos de negociação da cultura popular, realizou operações de tradução e também de redefinições dentro daquilo que é considerado “autêntico” e “tradicional”. Por meio de sua incorporação da baiana, a artista, além de criar sua mais célebre personagem, também contribuiu para afirmar a importância destas mulheres na cena urbana do Rio de Janeiro. Com sua “interferência” no modelo tradicional de baianas, Carmen o atualizou para logo depois “universalizá-lo”, transformando-o, assim, num ícone da cultura de massa. (SAIA, 1984)

E foi vestida com sua versão estilizada da baiana Centro do Rio que Carmen conquistou o mundo. (CASTRO, 2005)

IV. Carmen como ícone *camp*

Carmen é considerada uma “deusa *camp*”. Niles (2004) diz que o *camp* tem sido conectado, nos Estados Unidos e na Europa, à determinada maneira de ser homossexual que joga com o deboche, com o humor e com maneirismos estéticos. Em seus filmes, a estrela luso-brasileira encarnou como ninguém esse estilo exagerado e abertamente engraçado de ser. Também,

¹⁵² “Vendendo comida em tendas ou tabuleiros, organizando ranchos, cordões e terreiros em suas próprias residências, rezando aos orixás, festejando, trabalhando e cantando, elas armavam uma rede de relações que informava, amparava, divertia e ampliava os contatos dos que chegavam ao mesmo tempo em que serviam de canal de comunicação entre negros e brancos. [...] Exerciam, portanto, uma forma de liderança que tendia a criar seus próprios canais de participação sociopolítica no cotidiano – pela apropriação de territórios para outros usos que não os planejados pela cidade moderna; por outras formas de relação comunitária que não a da família burguesa nuclear -, mas sempre como mediadoras da interação entre os grupos – de brancos e negros, de baianos recém-chegados e os mais antigos, entre a velha geração de tradição afro-baiana e os mais moços, já criados em contato com as novidades da cidade do Rio de Janeiro.” (MOURA, 1995, p. 102)

pudera: com seus olhos verdes que giravam rapidamente da esquerda pra direita e de cima pra baixo, suas danças *amalucadas* e seus figurinos particularíssimos, Carmen era a personificação da “filosofia *camp*” antes mesmo do conceito ter sido inventado. (GREEN, 2000)

O *camp* pode ser pensado como uma forma de pertencimento praticada pelos membros das comunidades gays ao redor do mundo. Apresentar-se para um grupo fazendo-se valer desta exuberância é uma maneira de conquistar espaços e territórios. Talvez isso também tenha acontecido com Carmen Miranda nos Estados Unidos. A extravagância, o “exotismo” e o humor *non-stop* podem ter sido uma estratégia para conquistar aquela terra de desconhecidos e se destacar. Desde sua chegada aos Estados Unidos, Carmen associou-se à idéia de humor, não sabemos se “para ser aceita”, mas pelo menos para chamar a atenção para si própria. (BARSANTE, 1994) Também não podemos afirmar se tudo foi friamente calculado ou se havia uma boa dose do que poderíamos chamar de intuição. O humor usado enquanto forma de afirmação, como no caso das *drags*. Eribon questiona:

Como se aprendem esses códigos de linguagem, essas gírias específicas que fazem com que, assim como em toda “organização profissional” [...], os homossexuais possam se entender por meias palavras e brincar por meio de alusões ou subentendidos? Como se transmitem de uma geração a outra essas formas de humor, como o camp ou o que se chamaria na França de “humor bicha”? E o que dizer dos códigos de roupas e de gestos, das maneiras de falar, da expressão corporal e de tantas outras referências “culturais” de que poderíamos dar, além da linguagem “invertida”, numerosos exemplos de ontem ou de hoje? (ERIBON, 2008, p. 13-4)

Um bom exemplo do quanto Carmen representa o estilo *camp* internacional é o que aconteceu em São Francisco, no Estado norte-americano da Califórnia, no início dos anos 1980. Ativistas da prevenção à Aids adotaram a imagem de Carmen Miranda - inclusive com suas altíssimas plataformas e bijuterias enormes - para desfilar pelas áreas gays da cidade como as *Condom Mirandas*¹⁵³, distribuindo preservativos às pessoas. (GREEN, 2000)

¹⁵³ Camisinhas Miranda

V. O caso do Carnaval carioca: a Banda da Carmen Miranda

Antes de nos determos na Banda da Carmen Miranda, algumas rápidas considerações sobre a importância do Carnaval para os homossexuais serão feitas.

Muitas vezes, de acordo com alguns estudos, o Carnaval é considerado o período no qual a “lógica da vida” é absolutamente invertida, o momento em que o pobre vira rico, o homem vira mulher, o santo vira diabo, e assim por diante. De fato, os três (ou quatro) dias de folia permitem que uma parte da realidade seja suspensa e que novos arranjos sociais, estéticos e culturais sejam formulados. No entanto, nos parece falsa a impressão de que a “ordem do mundo” seja transformada por completo simplesmente porque é Carnaval. Ao contrário de DaMatta (1981), que considera a festa carnavalesca como o estabelecimento da complementaridade daquilo que, nos dias comuns, é tido como oposto, como a época na qual os indivíduos descobrem mais elementos comuns entre si do que discordantes, quando as preocupações comunitárias se tornam mais fortes do que as individuais, pensamos o Carnaval enquanto um espaço de tensões, conflitos, e disputas por território e poder; ou seja, o Carnaval enquanto um espaço também de luta simbólica. Gontijo (2009) questiona que o sentido das situações carnavalescas e diz que elas podem adquirir o status de lugar de reformulação identitária para alguns grupos sociais, como é o caso da comunidade homossexual. O autor ainda diz que o Carnaval “parece ser uma festividade na qual se alternam momentos *negativos* e momentos *positivos*, que *libera e proíbe* ao mesmo tempo.” (GONTIJO, 2009, p. 39) Ainda segundo Gontijo,

Para certos homens que mantêm relações sexuais com homens, o carnaval parece ser outra coisa que não uma inversão: seria um momento permissivo de perversão de sua ordem cotidiana, mas acima de tudo um momento de reivindicação da aceitação de sua diferença relativa, portanto, momento de reivindicação de sua cidadania plena como homens participantes da vida da polis, e não mais simplesmente como portadores da etiqueta (label) “homossexual”. (GONTIJO, 2009, p. 39)

O Carnaval, então, é um espaço/tempo de forte significado político e pode, assim, ser compreendido como uma forma, por parte do grupo em

questão, de reivindicar uma aceitação maior de sua sexualidade. Mais uma vez, Gontijo será citado aqui ao dizer que

Bandas como esta [da Carmen Miranda] permitem que centenas de jovens (e menos jovens) homens que “amam” outro homens se sintam membros de uma espécie de “comunidade” muito diversificada, e possam se mostrar aos outros, ainda que somente durante algumas poucas horas “rituais”, que são homossexuais, até porque muitos desfiles de bandas são televisionados e divulgados em jornais e revistas. (GONTIJO, 2009, p. 98),

Sob esta perspectiva, mesmo estando longe da completa inversão que muitos parecem acreditar, o Carnaval é um período que possibilita às pessoas se expressarem de maneiras que não são comuns no decorrer da vida cotidiana e, por isso, é um grande palco para as representações do estilo *camp*. Em que outra época do ano veríamos tantas *carmens* nas ruas de Ipanema, por exemplo? O *camp* existe enquanto humor, brincadeira, exagero e alteração momentânea das regras do dia-a-dia e, assim, tem relação estreita com o Carnaval. (GREEN, 2000) Além disso, o *camp*, principalmente na sua forma carnavalesca, pode também representar uma sátira social coletiva, um questionamento bem humorado às estruturas vigentes e uma ruptura com o cotidiano. (GONTIJO, 2009)

A extinta Banda da Carmen Miranda pode ser tida como a síntese da performance *camp* brasileira durante o Carnaval. (GREEN, 2000) A agremiação se constituiu de múltiplas variações da imagem de Carmen Miranda e sua célebre caracterização de baiana. A imagem de Carmen, embora muito forte, é aberta a variadas interpretações. A *Manchete* de 17 de fevereiro de 1996 escreveu sobre a profusão de *carmens* que havia Banda da Carmen Miranda naquele ano:

Carmens de todas as cores, tipos e formatos invadiram, desvairadas, as ruas de Ipanema, esbanjando muita frescura. O espetáculo se repete desde 1984¹⁵⁴, quando nasceu a Banda Carmen Miranda, sempre com o transformista Erick Barreto como principal destaque. Este ano, para homenagear o Rio de Janeiro, vários monumentos e pontos turísticos da cidade foram incorporados às fantasias destes artistas do asfalto, que formam o grupo mais animado do carnaval brasileiro. Não

¹⁵⁴ O ano que a Banda Carmen Miranda surgiu é discutível: algumas revistas dizem que o seu primeiro desfile aconteceu em 1985, enquanto outras afirmam que o ano de 1984 marca a estréia do bloco.

faltou criatividade: do Pão de Açúcar à Linha Vermelha, passando pelo Maracanã e até pelo macaco Tião, todas essas alegorias substituíram os tradicionais abacaxis, balangandãs, bananas e outras frutas tropicais. (MANCHETE, 17 de fevereiro de 1996, p. 23)

Alguns anos antes, a mesma *Manchete* publicava outra reportagem sobre a Banda, onde falava rapidamente sobre a relação entre Carmen Miranda e os gays:

O mito Carmen Miranda, que a cada ano mais e mais se amplia no *mundo* inteiro, ganha no Rio o seu caráter mais apoteótico. No carnaval carioca, a irreverência e o charme da *Brazilian Bombshell* têm sua mais perfeita tradução: a Banda Carmen Miranda. (MANCHETE, 10 de março de 1990, p. 78)

Green diz que “os bichas brasileiros logo captaram o componente *camp* na representação da Pequena Notável, com seus balangandãs excessivos e sortido turbante de frutas tropicais” (GREEN, 2000, p. 337) Daí, a relação tão duradoura entre Carmen e os homossexuais. Se não houvesse o forte elemento de humor e de exagero na *Brazilian Bombshell*, provavelmente ela nunca teria se tornado esse tremendo “ícone gay-camp”.

VI. Carmen Miranda: uma drag queen?

Carmen Miranda, com todo seu exagero visual, pode ser considerada uma das pessoas que ajudaram a criar as referências estéticas adotadas, anos mais tarde, pelas *drag queens*. A *drag* realiza a sua “incorporação” da imagem feminina de modo exagerado, divertido e, principalmente, caricato. O homem que cria sua personagem *drag* não deseja se assemelhar a uma mulher biológica; este intérprete quer, ao contrário, brincar com as concepções de feminilidade tidas como naturais. (LOURO, 2004) A *drag* é uma personagem da fantasia, do sonho, e não da realidade.

Assim como as *drags*, que nascem e vivem com a missão de somente existirem no palco (HOPKINS, 2004), Carmen Miranda só poderia viver sob a luz do espetáculo. Não queremos com isso dizer que a estrela não chamasse atenção pelo seu talento como cantora e comediante; mas acreditamos que sem seus turbantes, suas frutas, sandálias e sua grande boca vermelha, Carmen não teria se transformado nesta “referência drag”.

Um exemplo do poder que a *Brazilian Bombshell* tinha de despertar o riso nas platéias está em *Uma noite no Rio*. O filme realmente ganha força durante as apresentações de Carmen, que canta a divertida *Chica chica boom chic* num cenário esplendoroso que copiava as formas do Pão de Açúcar. Nesta seqüência (que, aliás, abre o filme), Carmen aparece vestindo uma linda baiana cor de prata, dividindo os vocais com Don Ameche (que interpretava dois papéis no filme: o de um rico industrial brasileiro e o de um jovem cantor norte-americano sócia do magnata). O desenrolar da história, pelo menos para os fãs de Carmen Miranda, não deve ter grande importância: o que é de fato essencial no filme é assistir à estrela desfilando os seus elaborados figurinos de baiana, dançando animadamente e alimentando a trama com cenas engraçadas.

Carmen jogava como ninguém com o humor e com a sensualidade; não uma sensualidade igual a das atrizes de Hollywood contemporâneas suas - normalmente delicadas, doces e comportadas -, nem tampouco uma erotização despudorada. A sensualidade da *Brazilian Bombshell* era fruto, em primeiro lugar, de uma alegria que cativava quem assistisse às suas performances. Como no caso das *drag queens*, onde a sexualidade propriamente dita não é tão importante pois, muito mais do que seduzir eroticamente, através da exposição de partes nuas do corpo ou de “caras e bocas” lascivas, o encanto vem de suas figuras alegremente excessivas. (GREEN, 2000)

Em *Entre a Loura e a Morena*, filme responsável por transformar, nos anos 70, Carmen Miranda em um grande ícone gay (SAIA, 1984), a estética do excesso se faz mais presente do que nunca. A cena em que a estrela canta *The lady with the titty fruit hat* é, provavelmente, a mais cultuada de toda sua carreira. Nela, Carmen usa um traje negro que mantém as características da baiana, com uma longa saia comprida que se abre em forma de leque para possibilitar a realização da coreografia. Além disso, ela usa um imenso turbante e uma profusão de colares e pulseiras, onde os balangandãs são bananas e morangos. Essas frutas vão se repetir no cenário do filme, lembrando a estética havaiana quando uma árvore, mistura de palmeira e bananeira, transforma-se em barracas de praia para as dançarinas que acompanham Carmen no número. A cena dirigida por Busby Berkeley explora todos os recursos técnicos

disponíveis naquele momento para elaborar uma das coreografias mais impressionantes dos musicais da década de 40. Sá escreve:

Nesta cena, especialmente, Berkeley explora os recursos técnicos de cortes e montagens de maneira extremamente exuberante. Cortes, zooms, travellings da câmera em sobrevôos, cenas que misturam bananas de papier-maché, as coxas das garotas seminuas que acompanham a coreografia e a própria Carmen, que surge de uma espécie de carro de boi sentada sobre pilhas da fruta, permitem aos críticos algumas associações eróticas em que Freud é convocado a explicar os motivos inconscientes do diretor e de um apoteótico final em que as bananas vão se multiplicando sobre a cabeça da protagonista até sumirem no infinito causam efeitos deslumbrantes, ofuscantes e estonteantes para os olhos de um mortal. (SÁ, 2002, p. 162)

A trama (uma leve comédia cheia de mocinhos e mocinhas) fica em segundo plano diante da exuberância do número comandado por Carmen. A impressão era de que a *Brazilian Bombshell* tinha autonomia dentro do enredo. Com seu figurino que parecia uma fantasia carnavalesca, seus olhos verdes vibrantes e seu gingado inconfundível, Carmen assumia sua “política do exagero”, o seu gosto por tudo o que se destacasse visualmente. Comparado à Carmen, tudo se tornava pequeno, discreto e lento.

Neste filme, fica bastante evidente a qualidade da performance da atriz e cantora. Sua atuação é bem diferente da dramaticidade normalmente exigida pelo cinema. Carmen faz parte da trama, mas ao mesmo tempo está para além dela. Foi atuando como uma *performer*, e não como uma atriz convencional, que Carmen conquistou Hollywood. Ela levou para os filmes uma bem-sucedida mistura entre diversos elementos cênicos do espetáculo (música, representação, dança, comédia, moda).

Carmen Miranda, mais do que reforçar padrões de feminilidade tradicionais, criou um novo modo de ser feminina e, conseqüentemente, tornou-se um grande símbolo do exagero, da paródia e do *camp*. Desde muito antes do surgimento da Banda da Carmen Miranda, a subcultura homossexual já se apropriara da imagem da artista.

O sucesso de Carmen Miranda parece ter sido decorrente da sábia articulação que a estrela realizou entre suas mais importantes características: em primeiro lugar, o humor (como já falamos) e, em segundo lugar, por mais estranho que pareça, o uso do elemento grotesco nessa “estética das

bananas”. Para Bakhtin (1993), o grotesco é uma violação brutal das formas e proporções “naturais”. O autor qualifica-o como “tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado.”(BAKHTIN, 1993, p.31) Considerando o grotesco como o exagero das formas corporais “naturais”, podemos pensar em Carmen como uma artista visual que brincava com essa noção: desde seus enormes turbantes repletos de frutas até seus saltos absurdamente desproporcionais em relação à sua baixa estatura (1,54m), Carmen era toda uma construção arquitetônica que fugia da tal “naturalidade” do corpo humano. Ainda de acordo com Bakhtin, o grotesco é inseparável do riso; sem o princípio cômico, o grotesco seria impossível. Essa associação entre a comicidade e o grotesco parece ser mais uma característica da relação entre Carmen Miranda e as drag queens.

VII. Pra terminar

Eribon (2008) explica que as formas de violência simbólica contra gays, fundamentadas numa visão heterocêntrica da sexualidade, são mais ou menos as mesmas em todo o mundo ocidental; elas ganham contornos diferentes dependendo do país onde é exercida, mas a sua “essência” é a mesma. Então, por isso, homossexuais, quando lêem ou vêem representações de preconceito homofóbico em qualquer parte do mundo, podem criar um sentimento de “irmandade”, pois compartilham de experiências (nesse caso, negativas) bastante semelhantes, seja no Brasil, nos Estados Unidos ou em qualquer outro lugar do mundo. Esse compartilhar de experiências, e o conseqüente sentimento de pertencimento a uma coletividade, pode ser também pensado em relação aos ídolos internacionais admirados pelas comunidades gays. Se os homossexuais de diferentes partes do globo compartilham vivências negativas, por que não compartilhariam da alegria em admirar estrelas em comum?

Trevisan faz uma curiosa análise do porquê Carmen Miranda tornou-se tão querida no universo gay. Para ele, desde que Carmen virou a *Brazilian Bombshell*, ela transformou-se no referencial arquetípico da carnavalização brasileira. Segundo o autor:

Foi ela também quem inventou o travestismo moderno, “a partir da idéia de ser uma fantasia de si mesma, (...) um eu sem centro”, como disse Arnaldo Jabor. Como ela própria desenhava suas fantasias de baiana, que depois a consagraram, pode-se dizer que Carmen Miranda construiu seu próprio jeito de ser travesti de si mesma. Não me parece casual, portanto, que entre homossexuais do mundo todo ela tenha se tornado um mito icônico, quer dizer, um símbolo da cultura da máscara – comum no meio homossexual, em que a máscara pode ser tão necessária para se proteger quanto para se impor. (TREVISAN, 2007, p. 389-390)

Gostaríamos de destacar alguns pontos do texto de Trevisan. Em primeiro lugar, o autor parece usar a palavra travesti para designar o que nós aqui optamos por classificar como *drag queens*, ou seja, homens ligados à subcultura homossexual que se transformam temporariamente em mulheres “fantasiosas”, exageradas, longe da realidade, que não querem ficar parecidos com mulheres biológicas – esse querer se assemelhar a mulheres “de verdade” é característico das travestis e das transexuais. (LOURO, 2004) Em segundo lugar, é muito interessante essa idéia de “um *eu* sem centro” – idéia que vem de encontro à questão da identidade de Carmen, fluida e aberta a ressignificações. A artista, mesmo que sem intenção, criou um mito que seria adorado pelos homossexuais ao redor do mundo, justamente por ele ser receptivo a novos arranjos e adaptações. E, por último, a questão da máscara, usada como proteção às agressões do mundo e também como forma de se impor. Provavelmente, a personagem construída por Carmen, exageradamente engraçada e alegre, era também uma forma de sobrevivência em um território que precisava ser conquistado – assim como acontece com os homossexuais (drags ou não), que usam o Carnaval e outras celebrações como forma de exibição, ainda que, muitas vezes, precisando utilizar algumas máscaras para se protegerem. Green (2000) diz que as apropriações da figura feminina feitas pelos gays são também uma forma de conquista de espaços e de afirmação pública de suas noções de masculinidade e feminilidade.

A admiração por Carmen Miranda certamente não é compartilhada por todos os homossexuais na mesma intensidade. Apesar disso, ela é um ícone eleito pelos membros das comunidades gays ao redor do mundo para representá-los. A estrela tornou-se, deste modo, um símbolo adotado internacionalmente. Além disso, os excessos de Carmen são verdadeiramente

inspiradores para as *drag queens*. As construções visuais realizadas pelas *drags* são alimentadas por informações vindas de todas as partes do mundo; elas se influenciam pelas figuras da mídia e incorporam ideais de feminilidade, mas, como consumidoras criativas, não fazem uma cópia pura e simples do que lhes é oferecido. A construção visual das *drags* é fruto dessa lógica da informação globalizada. Por isso, alguns ícones são eleitos e inspiram esse fazer estético.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: ELFOS Editora, 1994.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do Carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FISKE, John. Popular discrimination. In: GUINS, Rainford and CRUZ, Omayra Zaeagoza (orgs.). *Popular culture (a reader)*. London: Sage, 2005:215-22.

GIL-MONTEIRO, Martha. *Carmen Miranda: a Pequena Notável*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GONTIJO, Fabiano. *Rei Momo e o arco-íris: carnaval e homossexualidade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 38, n. 1977, 10. mar. 1990.

_____. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 44, n. 2289, 17. fev. 1996.

_____. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 44, n. 2290, 24. fev. 1996.

- MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- NILES, Richard. *Wigs, laughter, and subversion: Charles Busch and strategies of drag performance*. In: SCHACHT, Steven; UNDERWOOD, Lisa (org.). *The drag queen anthology: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators*. New York: Harrington Park Press, 2004: 35-53.
- SÁ, Simone Pereira. *Baiana internacional: as mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.
- SAIA, Luiz Henrique. *Carmen Miranda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. *Do movimento homossexual ao LGTB*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.
- STOREY, John. *Cultural Studies and the study of popular culture*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 2003.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

A FORMAÇÃO DA IDÉIA DE BAIANA CARNAVALIZADA NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Vânia Maria Mourão Araújo – PPGARTES/UERJ

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende enfatizar que a forma e lógica da baiana de carnaval foram estabelecidas no espaço do popular, na cidade do Rio de Janeiro, entre o século 19 e as primeiras décadas do século 20. Refere-se às variadas formas de representação de baianas conhecidas nos dias atuais e compreendidas a partir de um tipo regional feminino brasileiro, determinadas por movimentos de inesgotável instauração de sentido, em que as circunstâncias, os eventos e os acasos foram se configurando e consolidando aos poucos, no dia a dia e por meio de diversas expressões artísticas, suas diferentes significações.

O propósito é examinar, no espaço da cultura popular, a dinâmica movida por vários interesses e jogos de disputas que ocorre no interior do processo de organização do carnaval, que marca o processo de organização da festa carnavalesca carioca a partir do século 19 e o surgimento “oficial” das escolas de samba nos anos de 1930, que tem como uma das exigências para sua constituição uma das expressões mais importantes dessa festa, a ala de baianas, presente desde então sob o signo da tradicionalidade. Desse modo, na interface entre a festa carnavalesca e a cultura do samba, a baiana de escola de samba se faz sobressair por sua visualidade e vai aos poucos se tornando um espaço determinante para a própria formação das escolas. Fértil em criatividade e elemento essencial no sistema de representação dos enredos, é importante lugar da narrativa visual, em constante tensão entre tradição e modernidade.

Metodologicamente, o estudo da baiana no espetáculo popular e dos procedimentos a ela relacionados merece destaque como elemento central da pesquisa, suscitando uma investigação no campo da arte e da cultura popular brasileiras. Será realizada uma investigação sociocultural na tentativa de

reconhecer e compreender os diversos processos globais, regionais e locais que configuraram o tipo da baiana através do tempo, suas diferentes formas de representação e significação, estabelecendo uma conexão entre as formas simbólicas dos diversos segmentos da cultura, o modo de pensar da época, as transformações ocorridas da cidade do Rio de Janeiro e a diversificação de formas de se brincar o carnaval no Brasil (Ferreira, 2003).

Diversos autores apontam a importância da indumentária da baiana, mas quase não se detêm na análise propriamente desse elemento; destacamos, entre eles, os trabalhos acadêmicos de Heloisa A. Torres, Gerlaine T. Martini, Monica P. Velloso, Cida Donato de Matos, Silvia Escorel e Felipe Ferreira.

Heloisa Alberto Torres, em seu artigo *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana* (2008) mostra, a partir de uma análise descritiva e detalhada do traje da baiana de tabuleiro no Brasil colonial, a importância, em âmbitos geográficos ou sociais, dessa nova expressão feminina que assimila traços de diferentes culturas locais e globais. Não se pode deixar de observar, nessa tese, a análise comparativa da indumentária da baiana no Brasil e da moda europeia nos séculos 18 e 19, demonstrando que algumas peças desse elemento típico foram assimilados da moda europeia, por intermédio da corte no Brasil, como estratégia de construção de um lugar na sociedade vigente, nítido signo de demarcação.

Em outra direção, Gerlaine Torres Martini (2007) relaciona a roupa representada pela vestimenta da baiana do acarajé como uma marca, “um tipo regional – a baiana – impregnado de influências muçulmanas, iorubanas e européias”. Sua pesquisa retrata a baiana no Brasil colonial pelo olhar dos viajantes, que registram uma estética elegante e sensual, carregada de insígnias do poder da classe europeia misturadas com vários componentes étnicos que habilmente mostram a diferença entre a negra e a mulher branca, numa sociedade patriarcal, escravagista e católica.

Monica Velloso (1990), por sua vez, assegura que a história do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século 19 é produto de uma trama cultural em que se articulam tradição e modernidade, sagrado e profano, público e privado. A conquista do espaço urbano (funditário, político, social e simbólico) passa necessariamente pela luta nesse território que não é regulado apenas pelas

leis e regras institucionais; é demarcado pela própria dinâmica das necessidades da elite e da classe popular. Segundo a pesquisadora, é nesse contexto que as mulheres negras baianas, denominadas “tias baianas”, surgem, construindo poderosas redes de sociabilidade e fazendo acontecer a intercomunicação dos códigos, registrados em sua maneira de falar, em seus gestuais e na linguagem de suas roupas.

A tese de Cida Donato de Matos (2007) investiga a mãe baiana das escolas de samba do Rio de Janeiro como um corpo que expressa os valores essenciais que estruturam a cultura do samba e, conseqüentemente, a cultura brasileira, fundamentada na relação com o sagrado, na qual a mulher possui papel fundamental. A baiana, neste estudo, é a mãe, o corpo-linguagem por meio do qual poderemos transitar nesse espaço de encontros, em que as identidades são constituídas a partir da abertura a códigos plurais.

Para Silvia Escorel (De Moraes, 2000) o processo de análise das imagens textuais e visuais produzidas no Rio de Janeiro do século XVIII revela, por meio dos modos de vestir, a complexa estratificação social da cidade naquele período. A autora registra, numa perspectiva histórica, que a roupa hoje conhecida como “de baiana” é o traje mais característico da mulher negra da Colônia ao Império e vem a ser atualmente uma indumentária emblemática, que reuniu, através dos tempos, elementos básicos que a tornaram um verdadeiro “documento/ monumento”, uma “roupa-documento” carregada de memória.

Sobre a indumentária da baiana como um dos objetos que vão ressignificar o contexto da imagem carnavalesca, física e simbolicamente, num processo dinâmico, em que se transforma, se reinventa, na medida em que influencia e é influenciada em diferentes níveis que associam elementos globais e locais, nos apoiaremos nos estudos de Felipe Ferreira, sobretudo em *O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*, *Le carnaval de Paris et son influence sur le carnaval de Rio*, *Inventando carnavais* e *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Ferreira destaca que a ala das baianas é uma espécie de reverência aos grupos de mulheres que desfilam nos ranchos e cordões do início do século 19, e que sua indumentária, caracterizada por saias rodadas, é herança do luxo formal e conceitual do estilo Império – linha de vestidos femininos elegantes que foram moda na França no final do século 18,

início do 19 –, aliada à releitura feita pelo povo. Em sua obra *O livro de ouro do carnaval brasileiro*, aponta Debret, Cecília Meireles, Di Cavalcanti, Carmem Miranda e os filmes produzidos pela Cinédia, entre 1930 e 1950, como alguns dos olhares que ajudariam a construir e fixar o tipo da baiana como marca do carnaval brasileiro.

Do mesmo modo, Câmara Cascudo e seu *Dicionário de Folclore*, com suas descrições e análises sobre a roupa da baiana, e outros teóricos como Ligièro (2006), com a obra *Carmem Miranda: uma performance brasileira*, Raul Lody (1998) com sua publicação *Pencas e balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das jóias-amuletos*, e Solange de Sampaio Godoy (2006), com a edição de *Círculo das contas: jóias de crioulas baianas*, nos permitirão uma abordagem dos conteúdos da miscigenação afro-brasileira dessa indumentária, a íntima ligação entre a roupagem e o gestual africano e seus desdobramentos.

No universo da indumentária, podem-se vincular as linguagens da forma com a narrativa dessas roupas, respaldadas pelo aporte teórico da semiologia e outros campos do saber, estudados a partir dos enfoques de James Laver, Alison Lurie, Gerlaine Martins e Heloisa Torres. Os teóricos Gilles Lipovetsky, Gilda de Mello e Souza e Elizabeth Wilson são imprescindíveis para conceituar indumentária, uma vez que discutem o papel da roupa em seu aspecto de linguagem simbólica. Mello e Souza (Souza, 1987), em sua obra *O espírito das roupas: a moda do século XIX*, permite um olhar sobre as construções estéticas e sociais da roupa no Brasil do século 19. Wilson (1989), em seu estudo *Enfeitada de sonho*, será um importante referencial tanto nos dados históricos como nas importantes reflexões teóricas sobre a indumentária.

O presente estudo reconhece-se em sintonia com as abordagens realizadas nas pesquisas de Clifford Geertz, Stuart Hall, John Storey e Michel De Certeau.

Os conceitos de Clifford Geertz (1997) vão contribuir para a investigação socioculturalística, ao lado de seu conceito de saber local. Geertz parte de exemplos etnográficos a fim de demonstrar que até a lógica do senso comum varia de lugar para lugar, dependendo de como as pessoas lidam com o mundo que as envolve, considerando que a arte não pode ser desvinculada da cultura, constituindo um sistema cultural que presta serviço ao indivíduo e ao grupo a que pertence, comunicando e transmitindo seus sentimentos por meio de

outros segmentos além da arte, como a religião, ciência, moralidade, comércio, tecnologia, política, lazer, indumentária, moda, e a forma de organizar sua vida e prática cotidiana. A partir desse conceito, podemos entender que pensar nas linhas, formas, cores, texturas e maneiras como são produzidas as indumentárias através dos tempos é fazer contato com uma sensibilidade específica, é explorar uma sensibilidade que tem relação direta com uma formação coletiva, cujas bases são muito amplas e profundas, apreendidas por meio desses sinais ou elementos simbólicos que fazem parte de um sistema estético. Quando falamos na estética da personagem do carnaval carioca, a baiana, conforme Geertz, estamos fazendo uma conexão ideacional com a sociedade que formou esse conceito, com sua maneira de pensar e de viver, com o momento em que se cristalizou materialmente essa ideia, que está inscrita no sistema de vestuário e de moda local e global. Nesse sentido, devemos pensar a respeito dos olhares que “retrataram” e que interpretaram essas reproduções da baiana nos diferentes contextos e épocas, os valores refletidos, as ações espelhadas nas diferentes formas de representação de seu figurino e os interesses envolvidos nesse conjunto de produções. A linguagem visual da indumentária da baiana do carnaval carioca no século 20 como veículo etnográfico, que apresenta indicadores, sinais e símbolos que transmitem, de modo subjacente, a história de um carnaval produzido por uma série de tensões manifestadas em seu espaço urbano (Ferreira, 2003).

Deve-se levar em consideração, ainda, o trabalho de Hall (2003), que discute a questão da identidade cultural, variável, produzida por relações culturais complexas. O autor assegura que não existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora das relações de poder e de dominação culturais; é produto de uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Desse modo, o significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado e pelo jogo das relações culturais em torno dele. A pesquisa em torno do figurino permite resgatar parte de nossa memória cultural, considerando-se a importância da indumentária como elemento simbólico do processo cultural. A indumentária da baiana traduz um sistema complexo de elementos visuais e códigos de identidade – carnavalização – que também

inclui uma produção elaborada esteticamente, como no caso da ala das baianas nas escolas de samba.

Os conceitos formulados por John Storey são fundamentais para se entender o carnaval como um lugar situado no espaço da cultura popular, produzido pela tensão resultante de diversas forças culturais e pelas forças de poder que a constituem. Um espaço caracterizado pelas disputas de significados e por negociações que acontecem cotidianamente. Nesse processo os textos e as práticas culturais são constantemente ressignificados, adquirindo novos formatos e novos sentidos. O A obra de Michel de Certeau (1994), *A invenção do cotidiano*, vai nos ajudar a perceber a cultura popular localizada dentro das “artes do fazer” isto ou aquilo, uma maneira de pensar aplicada ao modo de agir, “uma arte indissociável de uma arte de utilizar” (p. 42), uma cultura que se desenvolve no campo de tensões, algumas vezes até de violência, que articula conflitos e promove equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos temporários. Em outra perspectiva, essa obra torna possível pensar o Carnaval como “a arte da intermediação, um lugar sem sair do lugar que lhe é imposto pela lei” tornando possível a pluralidade e criatividade, pensar o carnaval brasileiro como expressão da cultura popular, em que o indivíduo usa o espaço para compartilhar e o “fazer” como uma possibilidade de viver; uma cultura dinâmica e multifacetada, apresentada por produtores e atores desconhecidos, que fazem uso da sociabilidade das ruas, ocupando-as física e simbolicamente (Certeau, 1994, 1996).

As questões que o sociólogo contemporâneo Norbert Elias (1994) desenvolve sobre o estudo das causas e desenvolvimento do processo civilizatório no ocidente, provocaram reflexões sobre o carnaval brasileiro ser um espaço de diversas naturezas e capaz de representar as forças e tensões dessa sociedade, colaborando na elaboração de nossa identidade como nação. Segundo o autor, utilizamos conceitos diferentes para falar dos indivíduos e das pessoas reunidas em grupos. No primeiro caso referimo-nos a um fenômeno individual e no outro tratamos do social. Ressalta que atualmente esses dois conceitos foram bastante naturalizados, o individual e o social, e, muito embora nem sempre tenham existido como parte do vocabulário de nossa sociedade, indicam mais do que diferenças, apontam também uma antítese. Nesse sentido é possível pensar que, embora a idéia de baiana seja

naturalizada, houve estágios no desenvolvimento de nossa sociedade em que esse conceito, em seu atual sentido, não existia ou não era significado como atualmente. Desse modo é preciso examinar esse uso e demonstrar que o tipo da baiana não existe simplesmente como por direito natural.

O estudo do historiador Eric Hobsbaw (1997) sobre as “tradições inventadas” dá fundamento para compreendermos a ideia de carnaval como uma festa “inventada” e idealizada, pela burguesia francesa no século 19, com o objetivo de valorizar e sustentar a construção de um carnaval com identidade nacional. Segundo o autor um “fenômeno nacional não pode ser adequadamente investigado sem dar-se atenção devida às tradições inventadas”. Nesse contexto, a baiana vem a se destacar como uma personagem carnavalesca, que se faz sobressair por sua visualidade, tornando-se espaço da tradição, determinante para a própria formação das escolas. Vamos considerar que as baianas de escola de samba já nascem tradicionais, destinadas a atender às necessidades das elites, a fim de manter a característica popular e a autenticidade daquelas agremiações, legitimando assim a idéia de um carnaval puro, com autênticas raízes da cultura popular brasileira.

Outra ferramenta determinante foi o conceito de Roger Chartier da história cultural, tendo como objeto principal “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (1990:17). Nesse viés a indumentária, que no sentido amplo abrange o traje e o adorno, é um bom caminho para compreendermos as classificações, divisões e delimitações que, por serem variáveis de acordo com o contexto cultural e socioeconômico do indivíduo, permitem organizar a apreensão do mundo social.

O entendimento oferecido pelo historiador inglês Peter Burke sobre o conceito de cultura envolver “a idéia de tradição, de certos tipos de conhecimentos e habilidades legados por uma geração para a seguinte” (Burke, 2005) possibilitou, entre outras coisas, identificar o carnaval e a baiana carnavalizada como parte da grande extensão contínua e indefinida da cultura popular, cujos elementos existem e se movem cotidianamente, por meio de suas diferentes representações culturais: as histórias, intrigas, festas, comidas, danças, músicas, vestuários, ritmos, linguagens, crenças, religiões, etc.

Considerações a respeito das questões da representação elaboradas por Burke nos ajudarão a compreender que as imagens podem ser instrumentalizadas como extensões dos contextos sociais em que elas foram produzidas, estabelecendo relações entre imagem e texto ou texto-imagem, como via de acesso às ideias, atitudes e mentalidades do passado (Burke, 2004; 2005).

Warburg (2001) vai contribuir para compreendermos as análises das formas como conteúdo, no sentido de que a estrutura plástica participando do próprio viver responde a uma necessidade e o objeto se explica plasticamente, como um texto. Dessa maneira a leitura dos sinais compreendidos na visualidade do figurino das diferentes representações de baiana poderá ser realizada levando-se em consideração as relações que o “objeto” estabeleceu com os diversos sistemas em que foi inserido. Não apenas o objeto em si e suas representações formais ou estéticas, nem seu estereótipo visual, mas também o que está na ordem do invisível, o que sua exterioridade pode “sugerir” e transmitir por meio dos códigos que o constituem e pela memória que está contida em suas múltiplas imagens.

O carnaval tem inspirado estudos em variados campos disciplinares. Dentre as considerações que se podem tecer acerca do tema, algumas delas foram fundamentais para este trabalho. A abordagem do pesquisador Felipe Ferreira, realizada pela ótica da geografia, ressalta o espaço como um aspecto de grande importância para a compreensão da formação dessa manifestação qual uma festa dinâmica e multifacetada, um lugar produzido por tensões características do fenômeno festivo, cuja particularidade própria é a luta pelo espaço/poder. Estudioso da cultura popular, Ferreira tem desenvolvido um visão sobre o significado do carnaval como fenômeno cultural e social, da mesma forma que uma festa civilizatória, de caráter processual, vinculado às sociedades nas quais ele se manifesta numa relação estreita com a formação do espaço urbano (Ferreira, 2005). O carnaval do Rio de Janeiro, suas representações e estéticas particulares, um evento em constante transformação, um lugar que incorpora e relaciona diversas ações globais e locais, bem como os processos que definiram os diferentes formatos dessa festa carioca, serão abordados segundo as publicações de Ferreira *Le carnaval de Paris et son influence sur le carnaval de Rio* (2003), *O livro de ouro do*

carnaval brasileiro(2004) e *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas, Rio de Janeiro, 1850-1930: a cidade e seu carnaval* (2005), que inclusive norteará este trabalho.

As escolas de samba do Rio de Janeiro, como símbolo de um carnaval produzido por uma série de tensões manifestadas em seu espaço urbano, se encontram no eixo desta pesquisa, e serão estudadas de acordo com referencial teórico de Felipe Ferreira, já comentado anteriormente, além de outros autores, como Eneida (*História do carnaval, 1987*), e Maria Laura Cavalcanti (1995).

Vale considerar também Roberto Da Matta (1977), sua abordagem sobre uma antropologia do carnaval. Também Monica P. Velloso (1990) e Roberto Moura, em seus estudos sobre as “tias baianas” (1990:207-228; 1995:120-166), tratam da importância desse grupo de mulheres no processo de reordenação do espaço conhecido como a “Pequena África”, trecho da cidade geralmente habitado por elementos não absorvidos pela “cidade moderna” idealizada pelo prefeito Pereira Passos (1904).

1. A BAIANA POPULAR

Basta observar o conjunto de aquarelas *produzidas pelo* italiano Carlos Julião no último quarto do século 18, para concluirmos que a figura da negra vendedora de tabuleiro (figura 1) já era bastante comum nas ruas do Rio de Janeiro nessa época.



Figura 1. *Negras vendedoras*. Carlos Julião. Prancha XXXIII, último quarto do século 18.

Embora existam dúvidas quanto ao fato de algumas cenas terem sido representações do Rio, a descrição e o estudo das imagens de Julião, como de outros viajantes, atestam a antiguidade da atividade de vendedoras africanas nas ruas da cidade e tornam possível compreender a procedência dos elementos visuais que se fixaram em sua indumentária, com modificação de materiais e de formato, mas sempre consagrando os costumes do passado colonial e do século 19, como podemos observar na série de desenhos de Joaquim Cândido Guillobel, representando tipos e cenas urbanas do Rio de Janeiro.



Figura 2. Joaquim Cândido Guillobel. *Negra Vendedora de Quinquilharias*, 1814.

E a produção de Henry Chamberlain, que a partir de 1819 passa a representar, em desenhos e pinturas, aspectos pitorescos da vida cotidiana da cidade, como o trabalho das negras em suas atividades diárias, conforme a figura 3:



Figura 3. Henry Chamberlain. *Uma barraca de feira*, 1821.

Tendo recebido críticas pelo caráter lúdico e pouco documental do conjunto de suas obras, ainda assim consideradas como um dos mais importantes documentos iconográficos sobre o Brasil do século XIX, Rugendas mostrava em suas telas cenas da vida cotidiana da população brasileira da época e as atividades dos escravos, incluindo as escravas de ganho¹⁵⁵ (figura 4), mas ainda não apresenta em seus títulos a designação de “baiana”, e mesmo nos relatos.

¹⁵⁵ Escravas que trabalhavam nas cidades vendendo gêneros alimentícios ou prestando pequenos serviços (Monteiro; Ferreira; Freitas, 2005).



Figura 4. Rugendas. **Negras no Rio de Janeiro**, 1835

Desse modo é possível afirmar que o olhar dos viajantes, ao retratar mulheres negras nos séculos 18 e 19, colaborou para criar um imaginário popular, com diversos tipos que iriam caracterizar os habitantes das terras brasileiras e, entre estes, as negras vendedoras do passado.

Entre as décadas de 1820 e 1830, Debret representou-as em algumas de suas aquarelas, e os relatos que acompanham esses retratos, segundo Torres (2007), colaboraram também para a formação da imagem de uma “baiana elegante e graciosa”, muito embora também ele ainda não as nomeasse “baiana”, como podemos observar nas descrições que acompanham suas pranchas:

Essas vendedoras de *aluá* são notáveis pela elegância ou, ao menos, pela limpeza de seus trajes, naturalmente proporcionais à fortuna dos senhores, sempre interessados em conseguir, assim, alguma vantagem na concorrência momentânea. Dessa preocupação se aproveita duplamente, a negra, de natural faceira [...] (Debret, 1989:131).



Figuras 5. **Vendedoras de aluá, de limões-doces, de cana, de manuê e de sonhos**. Debret, prancha 32, nº 2, século 19.

Noutra prancha Debret descreverá:

[...] e cujas negras, que percorriam a cidade duas vezes por dia, se reconheciam pelo traje. [...] As negras andam sempre vestidas com muito asseio e às vezes elegância (Debret, 1989:166).



Figura 6. *Vendedoras de pão-de-ló*. Debret, prancha s/n, século 19.

Conforme os relatos de Debret (1989), essas eram reconhecidas como vendedoras, que frequentemente se instalavam nas praças ou nas esquinas das ruas, se distinguindo por seus trajes, sendo o de asseio, a graça e a elegância os atributos que ele mais destacava. As mais ricas viviam da gerência de pequenos negócios e eram denominadas quitandeiras, típicas vendedoras dos espaços urbanos coloniais que pagavam para exercer seu ofício, tirando licenças anuais para manter seu local de trabalho, e mantinham um nível de organização coletiva e ocupacional bastante sofisticado, uma vez que pagavam esse aforamento em conjunto (Soares e Gomes, 2002).

Talvez seja possível afirmar que, em sintonia com as descrições registradas pelos viajantes europeus, os estudiosos da cultura popular já no final do século 19 empregavam o qualitativo de “baiana” como referência às negras operárias da Bahia que adotavam e conservaram um vestuário de origem africana.

A elite brasileira após a Independência, influenciada pelas modas e modos de Paris, inclusive pelo carnaval, passou a ver o entrudo como divertimentos excessivamente grosseiros, indignos de um país moderno, cujo modelo era a civilização francesa. Com a pretensão de se igualar às principais nações do mundo, essa nova sociedade brasileira começa a copiar os *bals masqués* do carnaval parisiense.

Desse modo o carnaval de Paris surge como um parâmetro para aquele do Rio de Janeiro, como uma espécie de carnaval ideal a ser implantado no

Brasil. O interesse das elites pelo *traje de crioula*¹⁵⁶ vai aumentar e a partir de então fará parte do imaginário popular brasileiro e estará presente em ocasiões festivas. Trajes símbolos identitários de mulheres que pertenciam a um grupo específico da sociedade brasileira colonial e escravocrata, as roupas das escravas de ganho, bastante populares no período, recebem por volta do ano de 1865 o nome de “baianinha”, quando a Princesa Isabel, durante sua viagem de núpcias na Europa, se apresentaria num baile de máscaras usando uma indumentária denominada “pretinha baiana” (Ferreira, 2005), que, provavelmente bem estilizada e adequada ao carnaval moderno e sofisticado da Europa, naquele momento assume também a função de fantasia¹⁵⁷.

2. A BAIANA DE TERREIRO

Além do que apresentamos até agora, gostaria de destacar que para Monteiro *et al* (2005), o traje da baiana é constituído de elementos legados de diferentes etnias africanas, mantidos com um ou mais traços indicadores dessa matriz africana e relacionados – suas formas, seu uso, seus materiais – às questões do sagrado. Segundo as autoras, o uso dessa indumentária sempre esteve associado ao papel socioreligioso da mulher negra dentro do candomblé. Nesse sentido, cada um dos elementos apresenta um significado específico, adequando-se a certas convenções, não só formais, mas também religiosas. Um exemplo seriam as batas, geralmente longas e bordadas à mão, produtos da cultura islâmica, que possuem referência à roupa usada no candomblé para as tarefas do cotidiano (Lody, 2001). O uso da cor branca nas indumentárias dos rituais religiosos, por sua vez, seguiria a herança mulçumana, a reverência a Oxalá – e a transferência de seus elementos de culto para o senhor do Bonfim (Costa, 2003). Referindo-se à indumentária em termos gerais, Wilson afirma que todo o vestuário “descende de um passado remoto religioso, místico e mágico, relacionado com o ritual e a devoção” (Wilson, 1985:79).

¹⁵⁶ Definido como “formado basicamente por uma saia rodada, o camisu bordado com richelieu ou renda renascença, o torso ou turbante, e o pano-da-costa, podendo em algumas ocasiões ser acrescido das jóias, como correntões, balangandãs e da bata sobre o camisu” (Monteiro; Ferreira, Freitas, 2005).

¹⁵⁷ Como sublinhado por da Matta (1983:49), “as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação, de polissemia social, que se expressa na exterioridade da veste, operando na dimensão do sentido metafórico”.

3. A BAIANA TRADICIONAL

Em decorrência da abolição da escravatura, os negros baianos livres começam a chegar ao Rio de Janeiro. Essa população formada por africanos trazidos de diferentes etnias, vindos do Nordeste do país, vai formar um importante grupo, com tradições comuns, que irá se estabelecer nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova (Moura,1995). Uma vez radicados no Rio, introduzem novos hábitos, costumes e valores que vão influenciar a cultura carioca e contrastar visivelmente com as maneiras e modos assumidos pela modernidade burguesa da época.

Nesse contexto, algumas negras baianas, conhecidas na época como as “tias baianas”, passam a exercer papel central nesse espaço e serão mantenedoras das festas realizadas em homenagem aos santos, garantindo a permanência das tradições africanas e as possibilidades de sua revitalização na vida mais ampla da cidade do Rio de Janeiro (Moura, 1995).

A mais conhecida e influente de todas teria sido a Tia Ciata, que chegou ainda muito jovem ao Rio de Janeiro, em 1876, para tornar-se parte da tradição “carioca” das baianas quituteiras e “festeiras” da cidade, muito lembrada em todos os relatos relacionados ao surgimento do samba carioca e dos ranchos. Segundo Moura (1995), além da venda dos doces, Ciata também alugava roupas de baiana, feitas com requinte pelas negras, para os bailes de fantasia nos teatros e para o carnaval dos clubes e associações carnavalescas como os Democráticos, Tenentes e Fenianos. Antes de 1911, os ranchos desfilavam debaixo da janela de Tia Bebiana e da Tia Ciata, para prestar-lhes homenagem.

Conforme Moura,

Doceira, começa a trabalhar em casa e a vender nas ruas, (...) sempre paramentada com suas roupas de baiana preceituosa, que nunca mais abandonaria depois de uma certa idade. (...) Depois de cumpridos os preceitos, com parte dos doces colocados no altar de acordo com o orixá homenageado no dia, a baiana ia para seus pontos de venda, com saia rodada, pano da costa e turbante, ornamentada, com seus fios de contas e pulseiras. (...) Percebendo sua importância para o número de pessoas que compunham o grupo familiar imediato e suas responsabilidades com toda a baiánada carioca, não se deixa abater, sempre vestida de baiana, (...) todos os ranchos passando debaixo de sua janela para prestar homenagem à bamba Ciata, que, rainha, em sua roupa de baiana, saudava o grupo (1995:137-150).

Nestas descrições percebe-se o uso intencional do traje de baiana em momentos pontuais e festivos, como uma *persona* latina¹⁵⁸ ao enunciar a fala de um ator social, ao anunciar a identidade grupal da pessoa isolada, sua identidade-nós¹⁵⁹. Nessa sociedade não cabia a ideia de um indivíduo sem grupo, de uma pessoa isolada e afastada completamente das relações-nós, da família e do grupo. Desse modo, a identidade-nós, reconhecida na materialidade e visualidade de sua indumentária, era inseparável da imagem das “tias” vestidas a caráter, à moda das crioulas baianas, oriundas da Bahia (Elias, 1994). A imagem visual da baiana desempenhava, portanto, papel bastante importante na práxis social dessas mulheres, e teria, também, atribuição considerável no carnaval popular do Rio de Janeiro e no surgimento das escolas de samba, no final da década de 1920. É importante ressaltar que o desenvolvimento da ideia de baiana e sua nomeação, tal como o desenvolvimento de quaisquer outros conceitos, cumpre uma função explicativa, embora a transição de conceitos mais específicos para os mais abrangentes ou gerais, como o de baiana de carnaval, de escola de samba ou de terreiro, ocorra a partir de um nível elevado de síntese¹⁶⁰, desde que as condições sociais tornem necessárias e possíveis essa ascensão (Elias, 1994).

Para Elias,

todos os conceitos, quer apresentem um nível mais baixo ou mais alto de síntese, têm o caráter de símbolos lingüísticos falados ou escritos. Para cumprir sua função de meios de comunicação e orientação, eles precisam ser compreensíveis, não apenas para uma pessoa isolada, mas para uma comunidade lingüística, um grupo específico de pessoas (1994:133).

Assim, a imagem da baiana popular foi associada de maneira categórica à denominação de baiana, à história do carnaval carioca, às práticas das rodas de samba e à formação das primeiras escolas de samba.

¹⁵⁸ Segundo Elias “a *persona* latina referia-se a algo muito específico e tangível. Dizia respeito, antes de mais nada, às máscaras dos atores, através das quais proferiam sua fala” (1994:131).

¹⁵⁹ Para Elias (1994) é característico da estrutura das sociedades mais desenvolvidas de nossa época que a identidade-eu, considerada pelo autor como as diferenças entre as pessoas, sejam mais altamente valorizadas do que aquilo que as pessoas têm em comum, sua identidade-nós.

¹⁶⁰ Para Elias, segundo a teoria dos processos, um longo processo social age provocando uma “visão sintética de muitos elementos comuns que tornaria acessível à comunicação uma nova entidade antes conhecida” (1994:132).

Formação, organização e oficialização do carnaval carioca

As investigações feitas por folcloristas sobre as festas brasileiras que começavam a surgir na imprensa e em publicações especializadas, a partir do final do século 19, contribuiriam fortemente para a organização e definição da festa carnavalesca (Ferreira, 2004). Esses estudiosos buscavam elementos fundamentais para justificar as raízes da nacionalidade brasileira, resgatando, no interior do país, a cultura do sertanejo, valorizando a pureza do popular, a singeleza do povo e a negritude como peças importantes na tarefa de construção da identidade nacional.

Outra ação determinante na formatação desse carnaval será o interesse espontâneo dos jornais, situando-se assim a imprensa como um dos elementos formadores da festa carnavalesca no Rio de Janeiro, ao descrevê-la, proclamando a beleza dos clubes e dos estandartes e promovendo concursos em que eram oferecidos prêmios.

Desse modo, a divulgação das pesquisas dos folcloristas em livros e periódicos, os concursos de ranchos, cordões e músicas promovidos pelos jornais e as exposições de estandartes de grupos carnavalescos nas vitrines das lojas no Rio de Janeiro acabariam contribuindo para uma organização cada vez maior do carnaval carioca. Nesse contexto, algumas tias baianas teriam sido figuras centrais no processo de valorização e organização da folia carnavalesca, destacando-se a baiana Bebiana, que teria participado ativamente da primeira fase dos ranchos, e tia Sadata da Pedra do Sal, uma das fundadoras do rancho Rei de Ouro, com Hilário Jovino, segundo Moura (1995), associando de modo determinante a imagem da baiana à história do carnaval carioca, às práticas das rodas de samba e à formação das primeiras escolas de samba.

Ocorre a seguir na Europa, nas primeiras décadas do século 20, o processo de valorização da cultura africana, que passaria a influenciar fortemente o cenário cultural e artístico mundial, merecendo lugar nas representações pictóricas e nas práticas culturais. Esse movimento, conhecido como “negrofilia”, mobilizaria a intelectualidade brasileira, que viria a ressoar tais tendências, com fortes reflexos nas questões da cultura popular, que começa a ser vista como um espaço essencialmente ligado a raízes africanas.

A Semana de Arte Moderna, marcada simbolicamente pelas atividades acontecidas na cidade de São Paulo, em 1922, tem boa parte de suas expressões relacionadas ao Rio de Janeiro, principalmente nos textos e ilustrações dos jornais, que vinculavam os debates sobre as idéias modernistas com as festas e espaços populares, inclusive o carnaval.

A diversidade das formas de festas e brincadeiras existentes na dinâmica carnavalesca nas primeiras décadas do século 20 irá ressoar com as idéias da elite intelectual, que começa a perceber o carnaval do Rio de Janeiro como uma síntese da autêntica cultura popular brasileira, um reservatório das “tradições” de um povo.

Conceitos de negritude, de popular e de singeleza passam a ser valorizados nesse momento, como verdade do povo e formadores da identidade brasileira. Podemos observar a presença desse imaginário negro nas obras de Tarsila do Amaral, Goeldi, Alfredo Volpi, Marc Ferrez, Candido Portinari, Verger, Di Cavalcanti, entre outros artistas brasileiros. Nesse contexto, quando o poder público decide efetivamente organizar a folia em 1929 (Ferreira, 2004), estabelecendo os trajetos durante o carnaval, subsidiando as pequenas sociedades, criando estatutos e regras para a distribuição dessas verbas, irão surgir alguns personagens carnavalescos que se tornarão símbolos da festa brasileira, entre eles a baianinha e o malandro.

Pouco a pouco os morros e as favelas cariocas passam a representar a própria feição de um Brasil malandro, brejeiro, e o samba transforma-se na expressão musical do país. Provenientes desses grupos populares de influência negra, irão despontar os grupos de “samba de morro”, que seriam conhecidos, em pouquíssimo tempo, como “escolas de samba”.

É nesse período que os desfiles serão oficializados e subvencionados, e criada a União das Escolas de Samba, entidade com função mediadora entre os grupos e o poder público. O termo escola de samba será usado então, reunindo de maneira ambígua os dois lados da sociedade: a academia e o samba; e a partir de diversos interesses (da classe dominante, da intelectualidade brasileira, dos grupos negros, entre outros) vão se organizando e formando as primeiras agremiações durante a década de 1930, criando-se uma identidade “folclórica” e “popular”. Entre a elite artística estão Noel Rosa,

Di Cavalcanti, Oswald Goeldi e Cecília Meireles, que foram buscar nos morros cariocas algo genuinamente brasileiro: o negro e o samba.

4. A BAIANA CARNAVALIZADA

É nesse momento, 1933, que se inaugura, na Pró-Arte, no Rio de Janeiro, a exposição *Batuque, Samba e Macumba*, de Cecília Meireles. Obtendo grande repercussão na época, tinha como tema o folclore negro no Brasil, sendo composta de desenhos e textos criados pela artista. Segundo a própria Cecília Meireles seu trabalho teria “fixado o ritmo do batuque, do samba e da macumba – e a indumentária característica da ‘baiana’ do nosso carnaval” (Meireles, 2003:11).

A exposição demonstrava claramente o interesse da poetisa pelas artes populares e pela contribuição do negro na formação da cultura brasileira, uma vez que se dedicara ao estudo de gestos e de ritmos ligados, em boa parte, ao carnaval, com destaque para a figura da baiana. Segundo Meireles (2003:24), a indumentária da baiana não poderia ser constituída mais naquela época apenas como traje regional, mesmo tendo sido criado num dos “maiores e mais progressivos Estados do Brasil”. Seu olhar ajudou a fixar uma forma para a baiana em sua relação com o carnaval. Os textos que acompanham suas obras definem algumas destas categorias de baiana: “a baiana popular, a baiana de macumba, a baiana carnavalizada”. Alguns exemplos:

Numa rua do Rio de Janeiro, ainda hoje, não é difícil topar-se, em qualquer dia e qualquer hora, com uma legítima baiana, de hábitos conservadores, e, geralmente, doceira especialmente em cocadas, doces de abóbora e batata, pés-de-moleque, cuscuz e quindim, amendoim torrado e bolo de milho e aipim, bolinhos de tapioca (Meireles, 2003:26).



Figura 7. **Baiana**, 1933. “Legítima baiana” (Meireles, 2003:27).

A baiana de carnaval vem a ser uma estilização da baiana autêntica. [...] uma “cabrochinha” sestrosa que vai tomar parte, com esse traje, no cortejo do bloco [...] ou em outros grupos e ranchos de denominações igualmente curiosas [...] (Meireles, 2003:38).



Figura 8. **Baiana de carnaval**, s/d (Meireles, 2003:38).

Desse modo, como ressalta Ferreira (2004), Cecília Meireles contribuiria ao mesmo tempo para a definição e fixação da imagem da baiana que, pouco tempo depois, teria grande expressão na visualidade das baianas de escolas de samba.

Será também a partir da publicação da obra de Eneida Moraes, *História do Carnaval Carioca*, publicada em 1957, que se organizaria de maneira sistemática, se definiriam e se classificariam as diferentes brincadeiras populares do carnaval carioca, “oficializando definitivamente os diferentes formatos das brincadeiras carnavalescas em âmbito nacional”. Moraes, ao definir a constituição dos cordões e das escolas de samba em meados do século 20, ajudaria a fixar a baiana como uma das personagens do carnaval

carioca, contribuindo também para marcar o lugar dessa personagem na grande festa popular e nacional, o desfile das escolas de samba, que viria a ser em pouco tempo uma das maiores manifestações populares da festa:

Eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, reis, rainhas, sargentos, **baianas**, índios, morcegos, mortes etc. [...] E assim atravessavam as ruas nos dias e noites de carnaval (Moraes, 1987:101).

Todas as escolas, durante o carnaval, costumavam “descer o morro” a fim de realizar evoluções na Praça Onze, cantando sambas alusivos a acontecimentos nacionais ou locais, no domingo e na terça-feira gorda. Os grupos tinham naturalmente, uma unidade precária – as mulheres preferiam fantasiar-se de **baianas**, os homens trajavam pijamas de listras, macacões ou camisas de malandro, o chapéu de palha caído sob um dos olhos, sem ordem nem lei. Todo mundo cabia dentro de uma *corda* – uma lembrança dos ranchos de Reis, ainda subsistentes (p. 225).

Obrigadas a ter enredos nacionais, obrigadas a exibir sempre **as alas de baianas** em seus desfiles, obrigadas a apresentar seus planos do carnaval, as escolas de samba, mesmo assim, surgem anualmente rasgando seda, com as *toilettes* mais finas e de melhor bom gosto nas mulheres, com homens impecavelmente bem vestidos, numa harmonia de cores, numa cadência e num ritmo de arrancar aplausos dos mais indiferentes (p. 229).

No começo dos anos 30, o carnaval já é compreendido como a grande festa da integração nacional. Valoriza-se no espaço do carnaval carioca seu papel de depositário da diversidade cultural, de verdadeira expressão da cultura popular brasileira, potencialmente lucrativo como negócio e destacando-se internacionalmente. Surgem alguns personagens carnavalescos que se tornarão símbolos da festa brasileira, entre eles a baianinha e o malandro.

Inspirada nas pinturas de Debret, a cantora Carmen Miranda vestiu e incorporou as culturas afro-brasileiras à sua maneira, misturando-as com as tradições portuguesas que trouxera de berço e com a moda europeia. Entre os anos de 1928 e 1939 seus figurinos se tornariam a marca da cantora, e alcançariam repercussão internacional, associando a imagem da baiana de tabuleiro a um traje tropical e típico do carnaval brasileiro.

A forma e a lógica da baiana de carnaval foram estabelecidas no cotidiano, nas ruas e por meio de diversas expressões artísticas, como músicas, ilustrações, pinturas, cinema, fotografia, literatura e escultura. As

baianas são elementos dessas negociações que incluem diversas expressões visuais.

A música de Dorival Caymmi, *O que é que a baiana tem*, fixou e instituiu a condição de ser da baiana, para além da visualidade dos elementos presentes em seu traje e inscrita em seus versos (o torso de seda, o brinco, a pulseira, a corrente de ouro, o pano da costa, a bata rendada, a saia engomada e a sandália enfeitada). O olhar do compositor encontrou a “forma” dessa personagem numa configuração muito particular de mulher, elegante e bela, em estado carregado de graça como ninguém. Provavelmente essa estética cantada por Dorival seja a do cotidiano, da tradicional vendedora de tabuleiro, de essência popular. O que não podemos esquecer é que é pelo vestuário que ela se tem eternizado, por meio dos signos estéticos, culturais e sociais constituídos em seu figurino, em que se apresenta um complexo jogo de simbolismos capazes de expressar a pluralidade e a diversidade das convenções culturais.

5. A BAIANA DE ESCOLA DE SAMBA

No começo dos anos 30, a baiana popular, entre outros tipos urbanos do Rio de Janeiro, teria se transformado em símbolo da nação brasileira, para em seguida tornar-se personagem carnavalesco representativo da essência nacional. Destinadas a atender às necessidades das elites, a ala das baianas de escola de samba nasce tradicional, a fim de manter a característica popular e a autenticidade dessas agremiações, legitimando assim a idéia de um carnaval puro, com autênticas raízes na cultura popular brasileira.

A partir de sua visualidade, diferentes camadas de significados foram se acumulando, em diversos espaços e tempos, no decorrer do processo de formação da identidade brasileira, apresentando indicadores, sinais e símbolos que transmitem, de modo subjacente, a história de um carnaval produzido por uma série de tensões manifestadas em seu espaço urbano ((Ferreira, 2004)

Aos poucos as escolas de samba vão deixar de ser apenas um espaço folclórico para ser um espaço político, de ação, compreendido como um espetáculo que precisa ser entendido a partir da organização e visualidade de suas alas. Desse modo a ala de baianas, que fora determinante para a própria formação das escolas, torna-se então um elemento essencial no sistema de

representação dos enredos, importante espaço de narrativa visual. Para ganhar mais poder, mais força na narrativa, elas passam a significar outras coisas e ganham outros elementos que darão mais peso à história cantada pelo enredo: as golas, o esplendor e a própria evolução que mudará, e se tornarão mais grandiosas.

No contexto contemporâneo, a fantasia da baiana de escola de samba parece ficar livre do peso da tradição, Assim, as “baianas” vêm perdendo seu lugar de “guarda de honra” (Ferreira, 2003:27), papel este garantido quando do surgimento dessa expressão, pela referência à importância das “tias baianas” (Velloso, 1990) e aos grupos de mulheres que desfilavam com suas roupas de baiana nos ranchos e cordões, no início do século 20.

Sua fantasia passou a ser um “símbolo poderoso, encarnações de idéias e aspirações, um ponto de referência e suporte de identificação coletiva” (Carvalho, 1990), memórias superpostas ancoradas nas vestes, como um vestígio de alguma coisa que as roupas guardam e portam.

6. CONCLUSÃO

Ao longo do processo de formação da nação brasileira no século 19, diversos elementos foram ressaltados e apropriados como agentes legitimadores desse novo Estado. O espaço da cultura popular foi um terreno favorável e fecundo para a produção de diversos objetos-símbolos nacionais. Entre eles o da baiana de tabuleiro, a tradicional e popular, uma derivação das antigas vendedoras do passado colonial, das escravas de ganho, das baianas crioulas e das tias baianas no início do século 20 no Rio de Janeiro. Na formação dos Estados modernos, torna-se fundamental, como resposta à questão da identidade de uma nação, a nomeação e o estabelecimento de seus símbolos nacionais. A baiana torna-se uma alegoria desse novo Brasil e sua imagem apresentará uma forma constituída da singularidade do objeto-indumentária, que a designa, e da representação que indica sua pertença a uma determinada categoria sociocultural. Nessa perspectiva, sua existência como ser individual não pode ser desvinculado de sua existência como ser social. A estrutura formal da baiana de escola de samba é tributária da baiana popular, é seu corpo, sua identidade visual, sua essência, aquilo que

fundamenta e estrutura a personagem carnavalesca, símbolo nacional brasileiro.

Referências bibliográficas

BURKE, Peter. A Descoberta do povo. *In: A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: Eusc, 2004.

_____. Problemas da História Cultural. *In: O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes: um herói para a República. *In: A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 55-73.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. RJ: Funarte: UFRJ, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. (Coleção Memória e Sociedade).

COSTA, Brunella Confettura. Sincretismos: moda e indumentária na festa do Bonfim. Trabalho de Projeto Final da Unesa, RJ, 2003.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, paradas e procissões. *Religião e sociedade*. São Paulo: Hucitec, 1977.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

DE MORAES, Silvia Escorel. Vestir poder e poder vestir: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro- século XVIII). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, CFCH, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado em História Social).

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL.

www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/index.cfm, 2010.

FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

_____. Le carnaval de Paris et son influence sur le carnaval de Rio. *Géographie et Cultures*, 45, Printemps, 2003: 37-56.

_____. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. Estratégias de sobrevivência: o surgimento das escolas de samba no Brasil de Getúlio Vargas. In: *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. In: PONTES Jr., Geraldo; PEREIRA, Victor Hugo. (Orgs.) Rio de Janeiro: Letras, 2008, p. 201-214.

_____. Carnaval como fenômeno social e cultural. *Samba em revista*, , ano 1, nº 2. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, agosto 2009.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: *O saber local: novos ensaios em Antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 142-81.

GODOY, Solange de Sampaio *Círculo das contas: jóias de crioulas baianas*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: SOUIC, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 231-247,

HOBSBAWN, Eric. Introdução. In: *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JULIÃO, Carlos. *Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. (Intr. e cat. descr. de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960.

LAYER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIGIÉRO, Zeca. *Carmen Miranda: uma performance afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Publit, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LODY, Raul. *Pencas e balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das jóias-amuletos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MARTINI, Gerlaine Torres. *A uniformização do típico em uma tradição culinária afro-brasileira*. Brasília: UnB, Depto. Antropologia, 2007. (Tese de Doutorado.) Pós-Graduação em Antropologia Social. .

MATOS, Maria Aparecida Donato de. *Mãe baiana, corpo-linguagem: um estudo sobre o mito na cultura do samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, 2007. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (Poética).

MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luisa Gomes; FREITAS, Joseane Miranda. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória. *Mneme – Revista de Humanidade* [Dossiê Cultura, Tradição e Patrimônio Imaterial, org. Helder Alexandre Medeiros de Macedo]. Caicó (RN), v.7, n.18, out./nov. 2005, p. 395-414. Disponível em <http://www.seol.com.br/mneme>.

MORAES, Eneida. *História do Carnaval carioca* (nova edição revista e atualizada por Haroldo Costa). Rio de Janeiro: Record, 1987.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano e GOMES, Flávio dos Santos. “Dizem as Quitandeiras...” Ocupações urbanas e identidades étnicas numa cidade escravista: Rio de Janeiro, século XIX. *Revista do Arquivo Nacional*. Acervo: Rio de Janeiro, v.15, n. 2, julho/dezembro 2002, p. 3-16.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda do século XIX*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

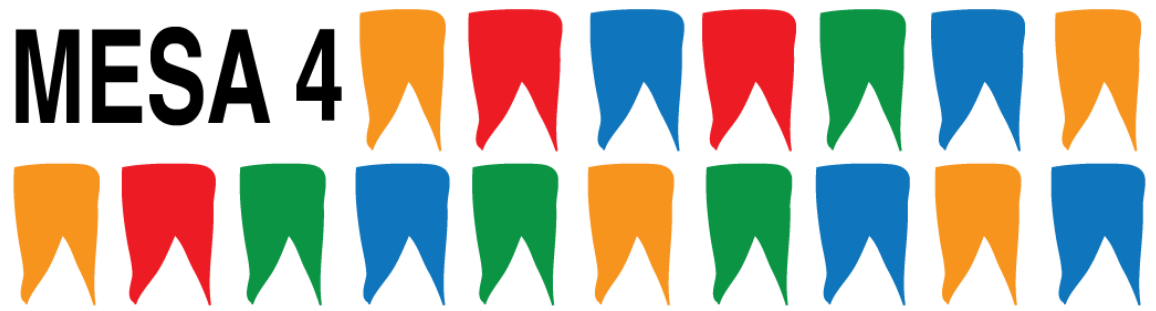
STOREY, John. Marxisms: what is popular culture? *In: Cultural Theory and popular culture: an introduction*. Essex: Pearson Educational Limited, 2009: 1-15.

TORRES, Heloïsa Alberto. *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana*. (Cadernos Pagu). Campinas: Unicamp, 2008.

VELLOSO, Monica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Revista de Estudos Históricos*, v. 3, n. 6, FGV, 1990. (p. 207-228).

WARBURG, Aby. The entry of the idealizing classical style in the painting of the early renaissance. In: Art history as cultural history. Amsterdam: Owerseas Publishing Association, 2001.

WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de Sonhos: moda e modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1989.



Performances rituais

Mediador
Els Lagrou



“A COMIDA É A ESSÊNCIA”: BAIANAS DE ACARAJÉ E SACRALIZAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO

Nina Pinheiro Bitar – PPGSA/UFRJ

Introdução

A rua continua, matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros. A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano.

(João do Rio, *A Alma Encantadora das Ruas*)

Um “bolinho de santo”, uma “comida típica”, um “quitute baiano”, um “meio de sobrevivência”, uma “comida africana”, uma “comida de rua”. Nem almoço, nem jantar. Conforme o contexto, o acarajé pode ser classificado a partir de diferentes perspectivas. Além disso, pode ser pensado como “comida de rua”, articulando uma sociabilidade específica. Os horários de consumo são bem variados, mas geralmente é consumido ao final da tarde, depois do trabalho. O ponto de venda é também um local de encontro de grupos, que usam esse espaço e essa comensalidade de forma específica, propiciando algumas redes de relações.

O presente artigo é fruto da pesquisa que realizei na dissertação *“Agora, que somos patrimônio...”: um estudo antropológico sobre as “bairanas de acarajé”* (BITAR, 2010), na qual busquei refletir sobre a formação da categoria “bairana de acarajé” no contexto da cidade do Rio de Janeiro. A pesquisa de campo desenvolvida do ano de 2009 à 2010, teve como objetivo entender o processo de tornar-se bairana de acarajé, através do acompanhamento do cotidiano de quatro bairanas (dentre elas, um “bairano” de acarajé), desde a escolha dos ingredientes, o preparo, a venda e o desfazer dos restos¹⁶¹, além de outros contextos informais, longe dos “tabuleiros”. A pesquisa também teve

¹⁶¹ Uma das idéias centrais que permeou este estudo é a de “sistema culinário”. Pode-se dizer que tal concepção apreende a comida enquanto parte de um conjunto social e cultural,

como objetivo discutir o processo de registro do “ofício das baianas de acarajé” como “patrimônio imaterial”, realizado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) no ano de 2004. Nesse sentido, problematizei a categoria “patrimônio”, formulada tanto pelas baianas de acarajé quanto pela instituição responsável pelo registro.

Participaram da pesquisa as baianas e o baiano de acarajé: Sônia Baiana; Baiana Ciça; Jay do Acarajé; e Nicinha. A partir do trabalho de campo, procurei entender as especificidades de cada interlocutor, buscando elementos em comum, procurando a unidade, sem tirar as particularidades de cada um.

Apesar das diferenças entre as baianas e o baiano de acarajé estudados, foi recorrente, entre todos eles, a ligação do acarajé às religiões afro-brasileiras. Até mesmo no processo de registro do “ofício das baianas de acarajé” pelo IPHAN, é ressaltada essa “origem”. Entretanto, busquei compreender como é o dia a dia de tais baianas, ou seja, quais as implicações em ser baiana de acarajé na cidade do Rio de Janeiro. Pretendo descrever a cadeia de ações, atores, objetos que envolvem o trabalho das baianas de acarajé explorando a dimensão performativa delas, na venda nas ruas, local escolhido por excelência para exercer essa atividade.

Apresentação

Em 2008 entrevistei a presidente da ABAM (Associação das Baianas de Acarajé e Mingau da Bahia), Rita, na sede da Associação. Ela revelou ser a atual reivindicação das baianas de acarajé o reconhecimento dessa atividade como uma profissão, já que agora já era reconhecida como “patrimônio” pelo IPHAN. Ela afirmou que não gostaria de continuar preenchendo o campo “profissão” como “cozinheira”, mas sim, como baiana de acarajé, explicando que “cozinhar, eu cozinho em casa”. Para ela, o local de atuação dessa profissão é na rua. Pode-se dizer que a dimensão pública e performativa da atividade das baianas de acarajé, desde o início da pesquisa, com essa fala da presidente, se tornou uma questão importante a ser acompanhada no cotidiano das baianas de acarajé.

ênfatizando as relações sociais e simbólicas em que ela está inserida e nas quais desencadeia efeitos. (MAHIAS, 1991; VERDIER, 1969).

O chamado “ponto”, local de venda do acarajé, é fundamental para essas baianas de acarajé, e “fazer o ponto” revelou-se um procedimento complexo e muitas vezes não bem sucedido. Foi possível observar, a partir da pesquisa, que “fazer o ponto” envolve desde relações com a Prefeitura local (para a legalização desse trabalho informal), à conquista de uma clientela e relações com entidades das religiões afro-brasileiras.

Neste estudo refletirei sobre as relações entre pessoas e objetos focalizando o “mundo” das baianas (SCHUTZ, 1945; BECKER, 1977). A perspectiva de “mundo” é a de pensar as diferentes relações e cadeias de atores que envolvem, no caso, as baianas. Buscarei descrever quais são os múltiplos significados das baianas e dos objetos, e compreender como agem. Abordarei uma pequena parte desse “mundo” das baianas de acarajé através da perspectiva de atos e declarações performativas na esfera pública. A sequência de apresentação obedece a de meu contato com elas.

A primeira baiana que conheci foi Sônia Baiana, para a qual fui apresentada por uma pesquisadora da Feira de Antiguidades da Rua do Lavradio, no Centro do Rio de Janeiro. A baiana, que vive há vinte anos na cidade, vende acarajé nesta Feira. Sônia “fez o seu ponto” a partir de sua relação o “movimento negro”, através de cursos de capacitação da Incubadora Afro-Brasileira¹⁶² e do projeto de Economia Solidária¹⁶³. Assim, sua rede de relações consiste em pessoas que trabalham com a temática “afro”, afirmado ser uma representante, com a venda do acarajé, da “culinária afro”.

Já a Baiana Ciça foi indicada pela ABAM, pois é associada. Ela sempre frisava para os seus clientes que eu a encontrei a partir de Salvador, o que de certa forma legitimava o seu trabalho no Rio de Janeiro. Por ser uma baiana que promove diversas atividades ao longo do ano, foi com quem obtive mais contato. Ciça há dez anos mora no Rio de Janeiro e fez seu ponto na Rua do Mercado, perto da Praça XV de Novembro, também no Centro da Cidade. Ela,

¹⁶² Foi criada com incentivo da Petrobrás para o desenvolvimento de trabalhos sobre a temática “afro”.

¹⁶³ Segundo o Ministério do Trabalho e Emprego: “A economia solidária vem se apresentando, nos últimos anos, como inovadora alternativa de geração de trabalho e renda e uma resposta a favor da inclusão social. Compreende uma diversidade de práticas econômicas e sociais organizadas sob a forma de cooperativas, associações, clubes de troca, empresas autogestionárias, redes de cooperação, entre outras, que realizam atividades de produção de bens, prestação de serviços, finanças solidárias, trocas, comércio justo e consumo solidário”. http://www.mte.gov.br/ecosolidaria/ecosolidaria_oque.asp (acesso: 16/11/2009).

ao me narrar como escolheu seu ponto de venda, relatou que foi levada pelos santos Cosme e Damião¹⁶⁴, para os quais, até hoje, paga a promessa de distribuição de comida na Praça XV, no dia desses santos¹⁶⁵. O seu ponto revelou-se um local de encontro do “povo de santo”, pessoas relacionadas às religiões afro-brasileiras. Ciça promove, ao longo do ano, além da sua promessa com Cosme e Damião: a “lavagem da Rua do Mercado”, no Centro do Rio de Janeiro, antes do carnaval; o almoço de Sexta-Feira Santa, em sua casa; e o *Festival de Acarajé da Baiana Ciça*, no Clube Internacional de Regatas, no Centro da cidade, em outubro.

O baiano Jay do Acarajé, foi escolhido por ser um homem que trabalha com acarajé. Ele, durante os três anos em que vive no Rio de Janeiro, não conseguiu ainda a legalização de seu ponto junto à Prefeitura. Provisoriamente, seu ponto se localiza na Rua Siqueira Campos, em Copacabana. Ele narra, a partir de seu *blog*¹⁶⁶, as dificuldades de ser baiano de acarajé na cidade. Fugir do “rapa” (guardas municipais) e ter que morar nas ruas foram algumas de suas rotinas como baiano de acarajé.

A sua principal queixa é a de ser tratado como um “ambulante”, e ter que fugir dos guardas municipais. Diferentemente das outras baianas incluídas na pesquisa, Jay, por ter uma situação instável, utiliza como “tabuleiro” uma “carroça” (como ele denomina), uma forma de venda do produto diferente das outras baianas: é móvel, de quatro rodas e assemelha-se a uma carroça utilizada para o comércio de pipoca, tapioca ou cachorro-quente.

Finalmente, Nicinha, foi a primeira baiana de acarajé a ter barraca na Feira Hippie de Ipanema, na qual trabalha há quarenta anos. Ela foi indicada por um pai de santo que conheceu as baianas “antigas” do Rio, como

¹⁶⁴ LIMA (2005) analisa o “culto dos santos gêmeos”, através do modelo ioruba/nagô do orixá Ibêji, dos “santos gêmeos”, chamados também “dois-dois”. O autor aponta para a complexidade de classificações dos santos no candomblé, que podem ser concebidos de diversas formas, como, por exemplo, apenas um adulto – o Ibêji, como um orixá padroeiro dos dois gêmeos –; podem ser duas crianças ou adultos de mesmo sexo ou diferentes, além de poder ser parte de um grupo de sete crianças: Cosme, Damião, Dou, Alabá, Crispim, Crispiniano e Talabi.

¹⁶⁵ Vinte e sete de setembro.

¹⁶⁶ Disponível no site: <http://www.misterofacaraje.com/principal.html> (Acesso: 25 de novembro, 2009). Todos os termos em iorubá foram consultados nesse dicionário, indicado por meus interlocutores filhos de santo. Assim, trato o dicionário como também um discurso nativo. Não entrarei na discussão já traçada entre as diferenciações entre as chamadas “nações” de candomblé. A escolha, por mim, da terminologia iorubá foi decorrência do maior contato com interlocutores que frequentavam a barraca de Ciça, os quais utilizavam essa língua.

Esmeralda, uma falecida baiana do Rio de Janeiro que é a mãe de Nicinha. Através de Nicinha, pôde-se apreender uma ampla rede de parentescos entre baianas que vieram para a cidade na década de quarenta, revelando uma forma de fazer o ponto ligada ao processo de migração dos mesmos. Nicinha, assim como sua mãe Esmeralda, é *ekedi*¹⁶⁷ de Obaluaiê¹⁶⁸, o qual é o “dono da barraca”.

Assim, explorarei os procedimentos de se “fazer o ponto”, especificamente da baiana Ciça, por ter sido a que acompanhei por mais tempo e por ser uma das baianas mais ligadas à esfera das religiões afro-brasileiras. Apenas compararei em alguns momentos com os outros casos pesquisados.

A escolha do ponto

Ciça explicou que iniciou a venda de acarajé na Praça XV de Novembro levada pelos santos gêmeos Cosme e Damião, os quais falaram para ela descer do ônibus em que se encontrava e ir até onde hoje é seu ponto de venda. Eles teriam guiado Ciça para esse local, mostrando por onde ir. Ela era então recém-chegada da Bahia, não conhecia a cidade, mas eles lhe mostraram o caminho. Seguiu na direção que indicavam e encontrou o lugar, onde hoje tem o ponto. Quando chegou na esquina, olhou para o local e disse que iria ser ali o seu ponto de venda de acarajé. O seu marido, que a acompanhava, virou-se para ela e disse: “... mas esse lugar não tem nada”. Ela foi à Prefeitura e pediu a autorização para ter o ponto. A funcionária que a atendeu concedeu uma licença provisória e também comentou que naquele lugar não tinha nada. Ciça repetiu o que havia respondido ao marido: “mas agora vai ter, você vai ver”. Para conseguir a autorização da Prefeitura, Ciça falou para Cosme e Damião irem na sua frente para “amansar”, “preparar” a mulher responsável pela licença, com a qual iria conversar. Afirmou que conseguiu tudo o que queria, e que ainda renovou a permissão para o trabalho no local apesar das várias mudanças de governo.

Eu passei ali de ônibus, quinta-feira. Eu vi do ônibus este ponto. Vinha eu e meu marido. Perguntei: “Tem ponto [de ônibus] aqui?”, ele disse: “tem, ali”. Eu falei: “Desce”, “para quê?”, respondi: “eu quero ver o ponto”. Ele: “que ponto, menina?!”. Eu

¹⁶⁷ Zelador dos orixás, quando eles descem nas filhas; acolita” (FONSECA JUNIOR, 1995).

¹⁶⁸ Obaluaiê é concebido como o orixá que traz doenças e que também as cura de uma forma geral.

descei doida. Aquele prédio [Bolsa de Valores] ainda estava no chão, não tinha nada ali, tinha uns mendigos, sei lá o que foi. E eu olhando para um lado e para outro. Ele disse: “o que é que você quer?”, respondi: “quero esse ponto”, e ele: “mas não tem nada aqui, o ponto está morto”, falei: “a gente ressuscita ele”. Ele riu. Ressuscitei ou não ressuscitei? Aqui não parava quase ninguém, eu tinha quatro banquinhos. Esse prédio [da Bolsa de Valores] não tinha. Eu chegava aqui onze horas do dia, saía daqui oito horas da noite. Às vezes vendia tudo, às vezes não vendia, porque eu estava *fazendo o ponto*. 169

Para ela, a escolha do ponto não obedeceu a uma lógica estritamente de mercado, como poderíamos supor. Mas, no caso, em que consiste, para Ciça, “fazer o ponto”? Primeiramente, Cosme e Damião indicaram qual era o local, e também teriam conseguido a autorização para ela trabalhar lá. Por conseqüência, por se tratar de uma obrigação e uma promessa, todo ano ela oferece o “Caruru de Cosme” na Praça XV de Novembro, em frente do seu ponto, atualizando com os santos gêmeos uma relação de dívida e contradádiva (MAUSS, 2003). Além disso tem que conquistar a clientela e conseguir sua autorização de trabalho no local.

Aprendendo a fazer acarajé

Ciça nasceu em Maracangalha (atual São Sebastião do Passe, perto de Candeias). Lá, trabalhava na Usina Maracangalha, “limpando” cana de açúcar. Para trabalhar nesta Usina, fez promessa a Cosme e Damião. Ela, neste local, iniciou a venda de acarajé na Festa de Cavaleiros, por sugestão de seus amigos de trabalho. Explicou que nunca havia feito acarajé, e que por isso, “não sabia que sabia fazer”.

A baiana contou que sua mãe não cozinhava bem, apenas costurava. A sua avó fazia acarajé, mas “ninguém pegou”. Disse que não aprendeu com ninguém, “é um dom, que cada um nasce”. Vale notar como a frase de Ciça, “eu não sabia que eu sabia fazer”, explicita o seu pertencimento a um sistema culinário, um dispositivo inconsciente, em que, de certo modo, mais que escolhê-los, “os alimentos nos escolhem” (GONÇALVES, 2002). O autor chama a atenção para a ideia de que

169 Entrevista concedida em novembro de 2009, em seu ponto.

Na verdade não somos nós que escolhemos os alimentos; são os alimentos que nos escolhem. Isso porque, quando escolhemos um determinado alimento, já estamos operando dentro de um dado “sistema culinário” com seus princípios e regras inconscientes. Somos, aliás, já constituídos social e culturalmente por esse sistema. (2002: 9)

Já pertencer a um sistema em que a possibilita operar como baiana de acarajé parece ser uma forma de aprender essa culinária. Desta forma, ela iniciou a venda, ressaltando, entretanto, que não ficou muito bom o “ponto” do acarajé. O “dar ponto”, no acarajé, consistem em bater a massa de forma a ficar “leve”, mas sem desmanchar ao entrar em contato com o dendê fervente.

Em casa é feita a massa de feijão fradinho e os complementos do acarajé (vatapá, caruru, camarão seco e salada de tomate). Cada baiana tem uma receita para esses complementos, porém, o que invariavelmente aparece em todas as receitas é o dendê em grandes doses. Para ela e seus clientes, o dendê confere sabor ao acarajé, motivo pelo qual as baianas geralmente o importam da Bahia, por ser “autêntico”. Na esfera da rua, a massa será batida e frita, e a baiana monta o acarajé.

Sônia, por exemplo, compra seus ingredientes na loja “Brasil Típico”¹⁷⁰, que vende produtos nordestinos, localizada no Complexo da Maré, na Favela Nova Holanda, no Rio de Janeiro¹⁷¹. Nessa loja, comprou um saco de cinco quilos de camarão defumado – há uma grande variedade de tipos de camarão, podem ser secos, salgados, frescos ou defumados, entre outros –, um litro de dendê e uma garrafa de pimenta, que totalizaram cem reais. O feijão fradinho, quiabo, cebola e temperos, são comprados no supermercado *Mundial*, próximo à sua casa, no Bairro da Cruz Vermelha, Centro do Rio de Janeiro. A pimenta de Sônia é feita com gengibre, pimenta malagueta, pimenta de cheiro e azeite de oliva, já outras baianas utilizam o azeite de dendê.

Sônia mora atualmente na Cruz Vermelha, onde acompanhei o preparo da massa. Logo ao entrar em sua casa, pode-se ver na parede, à esquerda, muitos santinhos e um desenho de Nossa Senhora da Conceição e, à direita, algumas matérias de jornal sobre ela penduradas e emolduradas na parede.

¹⁷⁰ Loja localizada na Rua Teixeira Ribeiro.

¹⁷¹ Já Ciça encomenda da Bahia o azeite, camarão e a folha de bananeira (para fazer abará, uma espécie de acarajé cozido na folha de bananeira)

Avistei, logo na entrada de sua casa, a bacia com feijão fradinho imerso em água, ao lado da mesa. São três etapas para o preparo da massa: a primeira é triturar o feijão e deixar de molho por algumas horas (deixaram, nesse dia, por quatro horas); a segunda etapa é peneirar para tirar a casca que envolve o grão (essa casca bóia na água); a terceira é moer esses grãos formando uma massa branca compacta.

Antes de deixar de molho, há a “primeira lavada”, segundo Sônia. Nesse momento, escorre-se a água numa peneira para tirar as cascas que bóiam sobre a superfície. O feijão fica no fundo da bacia e a casca sai junto com a água escorrida. Usa-se muita água nesse preparo da massa. Ela joga fora as cascas que ficaram na peneira. Depois dessa primeira lavada, deixa o feijão de molho, por no mínimo, três horas.

Cilene, sua ajudante na venda e no preparo do acarajé, pega com uma pá de grãos o feijão e água, passa para uma bacia menor e a leva para a pia, onde escorre a água com a casca em uma peneira. Depois, deixa a massa secar um pouco e a mói num processador. A massa fica com uma textura de uma pasta branca grossa. Coloca então essa massa em saco plástico, repetindo o processo várias vezes. Espera esfriar a massa no saco (pois com o processar, ela fica quente) e o guarda no *freezer*. Nesse dia, foram feitos cinco sacos, o que correspondeu a sete quilos de feijão fradinho.

Montando e desmontando o tabuleiro

Ciça chega ao trabalho com a roupa de “baiana”. Ela mora no bairro de São Cristovão, na zona norte do Rio de Janeiro. Ela cozinha sozinha, em sua casa, mas recebe ajuda dos filhos Carlos e Luiz para vender. Chega no ponto no final da tarde, para dar tempo de preparar tudo no dia, pois não gosta de levar as coisas “dormidas”. Assim, passa o dia preparando as comidas para vender das dezessete às vinte e duas horas, horário também que os seus clientes saem do trabalho. Ser tudo “fresco” é o que confere qualidade ao acarajé, pois explicam que seus ingredientes são altamente perecíveis e a massa pode fermentar se for guardada.

Os seus filhos Luis ou Carlos a levam de carro. A primeira coisa que ela faz é varrer o ponto. Os seus filhos tiram o tabuleiro guardado em uma depósito ao lado de seu ponto, um estacionamento que ela aluga para deixar somente o

tabuleiro e as cadeiras usadas para a venda. Montam o tabuleiro no seu ponto, na esquina da Rua do Mercado.

Ciça, assim como as outras baianas pesquisadas, traz a massa crua (em um saco plástico), a cebola moída e o sal numa caixa de isopor. Em panelas de alumínio traz o vatapá, o caruru e o camarão, além da salada de tomate. Ela coloca tudo isso dentro do tabuleiro feito de alumínio e vidro. Montam o fogareiro ligado a um botijão de gás e sobre ele, apóiam o tacho. Por cima do tabuleiro colocam um guarda-sol.

As baianas despejam o dendê no tacho, depois de montado o fogareiro, e colocam uma cebola inteira no dendê para ele não queimar. Ciça bate a massa com uma colher de pau, misturando o sal e a cebola na mesma. Usando uma colher de alumínio ela pega duas vezes a massa que está na colher de pau (apóia a colher de pau com a mão esquerda e passa a outra colher com a direita) fazendo o bolinho e o derramando devagar no azeite de dendê. O fogareiro sempre fica aceso e ela controla a temperatura. Nesse momento, há um forte som de fritura e muita fumaça, emanado o cheiro do dendê¹⁷². Depois ela tira o bolinho do dendê, espetando-o com uma faca e deixa escorrer um pouco o azeite dele antes de o secar num papel toalha. Ela faz primeiro os bolinhos pequenos, “do santo”, que dá a alguns clientes, os “de casa”, e depois faz os grandes. Assim, inicia-se a venda. Fritá-los na hora, para ficarem crocantes, é a condição *sine qua nom* para a boa qualidade do acarajé. Corta o acarajé, passa a pimenta (“como se fosse manteiga”), colocam o vatapá, caruru, camarão e salada com uma colher, e entrega para os clientes.

Esses bolinhos pequenos são associados ao *acará*¹⁷³ que é preparado em terreiros de candomblé, onde são ofertados à lansã e Xangô. No contexto de venda, trata-se de uma obrigação para o início da mesma, ofertado a lansã, principalmente, esses primeiros acarajés. Esse comportamento inicial é seguido por quase todas as baianas de acarajé¹⁷⁴. As baianas de acarajé são,

¹⁷² Alguns clientes afirmam que o cheiro do dendê os atrai ao ponto. Em minha pesquisa, era sempre a minha primeira forma de percepção se havia alguma baiana no local.

¹⁷³ Não vou explorar aqui a diferenciação entre acarajé e acará (o acarajé servido em terreiros) por se tratar de um assunto complexo. Entretanto, pode-se dizer que na pesquisa foi constatado que a principal diferença entre o acarajé e o acará é o “tempero”, pois no “do santo” não podem usar temperos que não existiam no “tempo dos antigos”, segundo alguns interlocutores, como o tomate e pimentão.

¹⁷⁴ Nicinha, baiana da Feira Hippie, além de ofertar os acarajés para lansã, os oferta para Exu, entidade que é concebida como a protetora de seu trabalhos nas esquinas, o seu local por

geralmente, “filhas” de lansã. Ciça, por exemplo, é filha de lansã e considera que é por isso que trabalha com acarajé. Entretanto, ela afirma que não é necessário, para vender acarajé, ser filha de lansã, mas deve-se pedir permissão a ela para o trabalho. Ela faz oferendas de acarajés para lansã num bambuzal, o que chama de “fazer um trabalho para lansã”. Ciça e seus clientes explicam que lansã é a deusa dos ventos, da tempestade, da fertilidade – guerreira e dinâmica. Os clientes sempre falam que é por isso que no seu ponto há sempre um vento forte e constante.

Ao final da venda, o filho de Ciça e seus filhos guardam o tabuleiro no depósito da Rua do Mercado. Ela limpa o tacho com papel e seu filho despeja o dendê usado em algum pote para jogar no lixo. As moedas, a figa e as cocadas (quando sobram) permanecem guardadas dentro do tabuleiro. As panelas, tacho, botijão, colher de pau e isopores são colocados no carro para serem lavados em casa, logo que chegam. Ela sempre frisa que ainda tem muito trabalho para fazer em casa, ao chegar: arrumar a cozinha e lavar as panelas.

Axé¹⁷⁵ e Quizila: relações dos clientes com as religiões afro-brasileiras

Em certos casos foi observado que alguns dos clientes das baianas comentam não poder comer um dos ingredientes, porque o seu “santo não gosta”. Essas incompatibilidades, o que os filhos de santo chamam de quizila¹⁷⁶, são determinadas pelo “caminho de santo”¹⁷⁷ específico de cada pessoa¹⁷⁸. Há casos em que, por exemplo, uma pessoa é filha de lansã, e esse orixá, segundo meus interlocutores filhos de santo, come acarajé. Porém, no “caminho de santo” específico da pessoa, pode ser definido que a qualidade da lansã dela não goste de camarão. Nesse caso, a essa pessoa pede acarajé sem camarão, por camarão ser a “quizila” de seu santo. Assim, a escolha pode ser em virtude do seu “santo específico”, traçado no “caminho de santo”. Uma das clientes que frequentam o acarajé da Sônia falou que é filha de lansã, mas

excelência. Nessa barraca ofertam também a pipoca para Obaluaiê, o “dono” da barraca, além de doces e acarajés para Ibêji, entidade associada às crianças e a Cosme e Damião.

¹⁷⁵ “Força, poder, bênção” (FONSECA JUNIOR, 1995).

¹⁷⁶ “Alergia, repelência a algo ou alguém. Geralmente significa alergia à alguma comida que possa fazer mal a saúde. Os iniciados nos rituais afro adquirem uma outra “quizila” após a feitura, via de regra, protetionais ao organismo” (FONSECA JUNIOR, 1995)

¹⁷⁷ Processo de iniciação nas religiões afro-brasileiras.

¹⁷⁸ Para uma análise da “noção de pessoa” no candomblé e para a diferenciação entre orixás “gerais” e orixás “específicos”, as quais utilizo, ver as formulações de GOLDMAN (1985; 2008).

que “a qualidade da minha lansã não come dendê, come azeite doce e abará. A minha lansã é muito quente e o dendê esquenta mais ainda”. Desta forma, ela evita comer as coisas que são quizila de seu orixá, comendo, por exemplo, o abará, que não é feito com dendê.

O acarajé é uma comida transmissora de *axé*, como relatado nos casos de pessoas que se sentiram bem depois de o comer e foram agradecer às baianas. O que não impede, no entanto, que haja também casos em que a pessoa possa vir a se sentir mal. Para esses filhos de santo, o fato da comida fazê-los sentir-se mal está relacionado à especificidade de seu respectivo santo. Desta forma, as pessoas podem se sentir bem ou mal, conforme a relação com os seus orixás. O acarajé tem *axé*, mas também pode ser quizila de algum orixá, causando, portanto, malefício ao filho de santo.

De uma forma simplificada, os clientes de Ciça explicaram que o “caminho de santo” é traçado quando se “faz a cabeça”. No caso do candomblé, os orixás gerais possuem, cada um deles, uma comida específica. Com o “caminho de santo” são determinadas mais especificamente as comidas que seu orixá pessoal ou santo come.

Segundo Wilson, um *ogan*¹⁷⁹ cliente de Ciça, “quizila” são aquelas interdições traçadas ao “fazer a cabeça”, dentre elas a de não comer certas coisas, não usar determinadas cores, não freqüentar certos lugares, entre outras. Explicou-me ainda que, por exemplo, no caso de Ogum, não se deve comer fruta terminada com a letra “a”. Já lansã não come abóbora (chamam de inhame vermelho); portanto, abóbora é quizila de lansã. Mas Wilson diz que aquilo que você come e te faz mal é o que não se deve comer, ou seja, varia para cada pessoa.

O traje: “a baiana”

A relação mimética entre a baiana e sua roupa, também denominada de “baiana”¹⁸⁰ é fundamental nesse contexto estudado. Há, de certa forma, um

¹⁷⁹ Um cargo cuja função, dentre outras, é a de proteger o terreiro.

¹⁸⁰ Segundo CASCUDO, baiana é: “1) Indumentária que caracteriza a negra, a mestiça da capital baiana. Divulgado por meio de fotografias, desenhos, teatro e citações literárias, o traje tornou-se tradicional. A baiana usava chilenas nas pontas dos pés, pano-da-costa, saia de seda e cabeção de crivo; braço e pescoço desnudos, cheios de pulseiras e cordões de ouro; pendente da cintura, uma enorme penca de miçangas de prata. Torso branco à mouresca; bata (blusa branca engomada) em geral de algodão, às vezes de seda. Brincos de turquesa, coral,

padrão “estético” seguido por elas, o que, inclusive foi parte do registro do “ofício das baianas de acarajé” e de leis locais¹⁸¹, estabelecendo o “traje típico” como um quesito básico para a venda de acarajé.

A baiana Ciça, por exemplo, teve algumas dificuldades para começar a vender acarajé, já que não conhecia quase ninguém na cidade. No início foi à Rua da Carioca se informar sobre a venda de acarajé com uma baiana de lá. Quando chegou, conta, tinha uma mulher de “shortinho curto”¹⁸², cabelinho todo “cacheadinho” e um homem com um “barbão”, que batia a massa em uma bacia de plástico (diferente de Ciça, que usa uma grande panela de alumínio). Ele mexia a massa para um lado, mexia para o outro e, comenta Ciça, se fosse um ovo, “desandava”.¹⁸³

É comum, entre as baianas não aprovar a venda com qualquer roupa, assim como afirmam não estar vendendo qualquer produto. No momento em que falam da roupa, também buscam se diferenciar de seus “outros”: os ambulantes e os evangélicos. Sobre os últimos, há recentemente a polêmica em torno do “acarajé de Jesus”¹⁸⁴, um acarajé vendido pelos evangélicos, que buscam se diferenciar das baianas “de candomblé” apoiando a bíblia no tabuleiro, por exemplo. A presidente da ABAM ressalta que se encontra alguém sem a roupa, vai lá falar que “o traje também foi tombado”.

A roupa, o que chamam de “baiana”, não é somente um emblema, um traje típico, mas um objeto que desempenha um papel ativo na constituição da categoria “baiana de acarajé”. Deste modo, as escolhas não são aleatórias, mas são guiadas pelas classificações religiosas de cada elemento que a

prata ou ouro. O balagandã, hoje quase desaparecido, era o principal ornamento. O traje da baiana tornou-se o mais típico como expressão brasileira. (...). (2001: 39)

¹⁸¹ Vale ressaltar que no decreto Nº 12.175 de 25 de novembro de 1998, da Prefeitura Municipal de Salvador, anterior ao registro, já instituía que “As baianas de acarajé, no exercício de suas atividades em logradouro público, utilizarão vestimenta típica de acordo com a tradição da cultura afro-brasileira”, já “A baiana de mingau tem como característica exclusiva a comercialização de mingau, bolos e pamonhas, utilizando como traje típico guarda-pó e torso”.

¹⁸² Explorei (Bitar, 2010) a postura de “mãe” das baianas de acarajé. Pode-se dizer que as baianas se colocam em uma posição de “mãe” protetora, uma pessoa que ouve os problemas de seus “filhos” e que lhes oferece conselhos, em contraste com a postura de “pombagira”, figura associada à prostituta, mulher vulgar, das quais buscam se diferenciar. Para uma análise da “pombagira” consultar CONTINS (1993; 2009)

¹⁸³ Ciça ressalta que há uma cadência para se bater a massa, o que ela chama de “ritmo do lhexá” (um toque de candomblé). Para demonstrá-lo, pediu para eu escutar o barulho dela batendo a massa com sua enorme colher de pau, dentro de um panelão de alumínio.

¹⁸⁴ Não encontrei, em minha pesquisa, nenhuma evangélica baiana de acarajé, apenas duas ajudantes de Nicinha. Entretanto, em Salvador, tornou-se comum evangélicos venderem acarajé.

compõe. Ciça, por exemplo, usa bata, saia, anágua, sandália, torço e guias – as quais variam, mas, geralmente, são de lansã, com a cor vermelha ou marrom; e de Ogum, na cor azul. Por qual motivo exatamente essas guias e não outras? Um cliente dela explica que lansã é sua mãe, guerreira; e Ogum é protetor e abre caminhos, é bom para usar no trabalho da rua.

Houve um dia em que fui pesquisar os locais de venda da roupa das baianas no “camelódromo” da Uruguaiana, no centro do Rio de Janeiro. Conversei com um vendedor sobre o material e a técnica empregada para a confecção das batas de *richilieu*¹⁸⁵, as mais usadas pelas baianas. Nesse mesmo dia, cheguei no ponto de Ciça e notei que havia um certo constrangimento entre as pessoas. Um cliente me explicou ao ouvido que o homem que estava sentado ao lado de Ciça (local onde sentam, geralmente, os mais íntimos) era evangélico e estava a afrontando. O evangélico comeu um acarajé e um abará, e quando estava indo embora Ciça falou: “que lansã lhe proteja”, ao que ele respondeu: “fique com Jesus Cristo” e foi embora.

Um dos clientes, Jairo, observou que o evangélico sentou do lado de Ciça com a intenção de provocá-la. Ciça completou que sabia de onde ele viera. Uma senhora observou que Ciça estava com a bata colocada pelo lado avesso. Eles ligaram esse fato ao episódio do evangélico, como sendo uma forma de proteção, pois, para eles, a bata estar do lado avesso faz as coisas ruins que viriam para você voltarem para a pessoa que as desejou: “voltou tudo para ele!”, constatou Ciça. Também comentaram que ele não “olhava no olho” das pessoas ao conversar. A atitude desse evangélico foi considerada uma forma de afrontamento.

O comentário de Ciça e seus clientes sobre a bata foi relevante para perceber como a bata entra em ação, enquanto agente protetora, ao ter o poder de fazer uma coisa ruim voltar para a pessoa que o desejou. Ciça ainda criticou os evangélicos, que agora tinham o “bolinho de Jesus”: “por que eles não vendem cachorro-quente? Isso daqui é cultura”, disse segurando seu colar de contas. E a “origem de tudo isso aqui é no candomblé”, concluiu.

Podemos também associar esse evento ao que AUSTIN (1974), chama de “enunciados performativos”. As baianas sempre pronunciam essas falas

¹⁸⁵ Um tipo de bordado.

performativas como: “muito axé!” e “que lansã lhe proteja!”. Também é comum estenderem suas mão para serem beijadas por seus clientes. Ciça, como sempre, pronunciou sua fala performativa, “que lansã lhe proteja!”, entretanto, o evangélico sentiu-se afetado, enunciando seu enunciado performativo em oposição: “fique com Jesus Cristo” .

A casa e a rua: os clientes e os “de casa”

Fazer o ponto significa conquistar um público, os clientes, os quais tornaram-se amigos, inclusive dispostos a ajudá-la sempre que necessário. Um cliente de Ciça, por exemplo, é seu contador, um outro, seu advogado. Foi inclusive através de um cliente que ela conheceu alguém da Prefeitura para ajudá-la com a autorização. São chamados de “o meu povo” pela baiana. Assim, há uma confluência entre diversas relações: inicialmente com Cosme e Damião, depois com a rua, com o ponto, com os clientes, com a esfera jurídica, entre outras. Mas o fator fundamental, que organiza todas suas relações é a sua relação com Cosme e Damião e lansã.

A baiana Ciça, ao fazer o almoço da Sexta-Feira da Paixão em sua casa, trouxe seus clientes, especificamente os “de casa”, para a esfera doméstica. Nesse momento, a distinção “clientes” – pessoas classificadas como “da rua” – e os “de casa”, aparece de modo ostensivo. Os clientes são aqueles que apenas comem o acarajé e vão embora; podem até conversar com ela, mas não possuem uma ligação com nenhuma rede de relações das pessoas da barraca, são isolados. Já os “de casa” conhecem a família de Ciça, conhecem outras pessoas que frequentam também a sua barraca, e geralmente ficam no ponto por um maior tempo, conversando entre si e com ela. São aqueles que pedem conselhos à baiana. Na esfera dos “de casa”, eles podem ser distinguidos também entre os “de casa” e os “filhos que lansã lhe deu”. O “filho”, além de receber conselhos, tem uma maior proximidade com a esfera doméstica e com a família da baiana.

Entre os “da rua”, há também uma diferenciação entre “clientes” e o “povo da rua” – meninos e moradores de rua. O povo da rua está distante de sua casa, local onde reside, mas se aproxima de sua “casa de candomblé”, ao

associar os maoradores de rua a Exu¹⁸⁶ e os meninos de rua a Ibêji¹⁸⁷. São eles que protegem o seu trabalho e que, portanto, devem ser respeitados. É para eles que Ciça oferece o Caruru de Cosme, como promessa por ter conseguido o ponto e a autorização de trabalho.

É importante assinalar que em todos os casos analisados há, por parte das baianas, um grande respeito pelo “povo da rua”. Elas oferecem acarajé para eles, e são considerados pelas baianas os “protetores” de seu trabalho, diretamente associados à entidade Exu. “Despachar a rua” através de suas entidades protetoras é fundamental para a boa relação com o espaço público, como é o caso, por exemplo, de Nicinha, que antes da venda oferece acarajés para Exu, a fim de garantir a paz na venda. Exu é o primeiro a comer nas religiões afro-brasileiras. Ele é concebido como uma das entidades mais poderosas, capaz de abrir ou fechar caminhos.

Na esfera da rua, o espaço público transfigura-se numa espécie de casa, sendo “domesticado” através de atitudes cuidadosas em relação aos “preceitos” (as obrigações religiosas a serem seguidas), como o preparo dos sete pequenos bolinhos de acarajé para lansã, uma vez que é primordial o respeito e a aprovação de lansã para a venda do acarajé. No caso de Ciça, a relação de dívida com Ibêji ou Cosme e Damião, os “meninos” que “agilizam as coisas”, e com Exu, que protege a rua, é extremamente importante. Já para Nicinha, além de lansã e Ibêji, tem que agradar também Obaluaiê, o qual é “dono da barraca” e de “sua cabeça”, pois ele é seu “pai”.

Desse modo, a rua aparece associada à cosmologia das religiões afro-brasileiras, guiando a relação de tais baianas com o seu trabalho, com seus clientes e com a rua. Pode-se dizer que há uma sacralização do espaço público, em que a “comida é a essência”, segundo meus interlocutores. Nesse sentido, o ponto aparece também como uma espécie de “terreiro de rua” ou, mais especificamente, de “casa de candomblé” de rua, articulando os santos e seus filhos.

A denominação do local de trabalho das baianas de acarajé como “ponto” também pode ser associada aos pontos de candomblé, que são as

186 Os Exus são concebidos, geralmente, como entidades com a capacidade de transitar entre o mundo dos homens e dos orixás, entre vivos e mortos, sagrado e o profano, entre a direita e a esquerda, entre o bem e o mal, é o comunicador dessas esferas (NEGRÃO, 1996).

canções ou “toques” dos atabaques. Uma outra maneira de conceber o termo “ponto”, e muito utilizado pelas baianas de acarajé, é o “ponto da massa”. Nesse caso, dar o ponto envolve tanto a forma de fazer a massa – branca, “sem os olhinhos pretos” do feijão fradinho – como a forma de bater, dando a textura necessária para ficar crocante e leve. Concebem também que é através dessa massa que o axé da baiana será passado.

A categoria “ponto” se mostrou fundamental nesse contexto estudado. As baianas se referem ao ponto como o local de trabalho que, como vimos, necessita de uma série de fatores para o “fazer”, desde relações com o comércio em torno, com os clientes, com o povo de rua e com as entidades. A escolha do ponto pelas baianas nas esquinas também está relacionada a Exu, entidade ligada às “encruzilhadas”, um local de “poder e de perigo” (DOUGLAS, 1976), no qual as baianas “fazem o ponto”. Assim, “fazer” o ponto é, nos casos estudados, ter atenção a todas as ações necessárias para a permissão e o sucesso de sua venda.

Referências bibliográficas

- AUSTIN, J.L. *How to Do Things with Words*. Harvard Univ. Press. 1974.
- BECKER, Howard S. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977, pp. 9-26.
- BITAR, Nina Pinheiro. “Agora, que somos patrimônio...”: um estudo antropológico sobre as “baianas de acarajé”. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fevereiro, 2010.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- CONTINS, Marcia. *O caso da pomba-gira: reflexões sobre crime, possessão e imagem feminina*. Rio de Janeiro: dissertação (Mestrado em antropologia) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1983.
- _____. O caso da Pomba Gira.: reflexões sobre crime, possessão e imagem feminina”. In: *Dinâmicas contemporâneas do fenômeno religioso na sociedade brasileira*. Edlaine de Campos Gomes (organização). São Paulo: Idéias e Letras, 2009.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- FONSECA JUNIOR, Eduardo. *Dicionário da Cultura Afro-Brasileira*. São Paulo: Maltese, 1995.

¹⁸⁷ Ibêji e Cosme e Damião são concebidos, geralmente, como equivalentes.

- GOLDMAN, M. "A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé". In: *Religião e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Campus. Agosto, 1985.
- _____. "Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras". Ramon Sarró e Ruy Blanes (org). *Os Deuses também viajam: religião e mobilidade humana. Análise Social*, vol. XLIV (190), 2009, 105-137 Lisboa, 2008.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- _____. "A fome e o paladar: uma perspectiva antropológica". In: *Alimentação e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Funarte, IPHAN, CNFCP, 2002.
- _____. "O patrimônio enquanto categoria de pensamento" In: *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. (orgs. Abreu, R. ; Chagas, M.), pp. 21-29, FAPERJ/DPA/UNIRIO, 2003
- _____. "A fome e o paladar: a antropologia nativa de Luis da Câmara Cascudo". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, n° 33, jan-jun. de 2004.
- _____. *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Museu, Memória e Cidadania, 2007.
- JAKOBSON, Roman. Word and Language: (i) Quest for the essence of language; (ii) Linguistics and poetics; (iii) Visual and auditory signs; (iv) Shifters, verbal categories and the Russian verb; (v) The linguistic problems of aphasia; (vi) A few remarks on Peirce: pathfinder in the sciences of language. *Selected Writings*, vol.2: 1971.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *Cosme e Damião: o culto aos santos gêmeos no Brasil e na África*. Salvador: Currupio 2005.
- MAHIAS, M-C. "Cuisine". In: *Le dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Paris, 1991.
- MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a dádiva: forma e a razão da troca nas sociedades arcaicas" . In: *Sociologia e Antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo, 2003.
- NEGRÃO, Lísias Nogueira Negrão. *Entre a Cruz e a Encruzilhada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- PEIRANO, Mariza. *Rituais. Ontem e Hoje*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed. 2003.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.
- SCHUTZ, Alfred. *Philosophy and Phenomenological Research*, International Phenomenological Society. Vol. 5, No. 4. (jun., 1945), pp. 533-576
- VERDIER, Y. "Pour une ethnologie culinaire". *L'homme*, XI, jan-mar, no. 1, 1969.

“MUITO MAIS QUE UMA FESTA”: UM ESTUDO DA FESTA DO TOMATE EM PATY DO ALFERES/RJ

Bárbara Fontes – PPGSA/UFRJ

I – Introdução

Nesta comunicação apresento algumas reflexões sobre minha pesquisa de mestrado: a Festa do Tomate, realizada anualmente na cidade de Paty do Alferes, localizada no interior do estado do Rio de Janeiro, a cerca de 120 quilômetros da capital. A festa acontece há mais de vinte anos¹⁸⁸, sempre no feriado de Corpus Christi (de quarta-feira a domingo)¹⁸⁹, e tem, hoje, grande projeção no estado do Rio de Janeiro, atraindo um público médio de 20 mil pessoas¹⁹⁰ por dia, em uma cidade que não chega aos 30 mil habitantes. A Festa do Tomate comporta diversas atividades entre grandes shows, concurso de culinária, concurso de qualidade do tomate, concurso da rainha da festa e corrida de atletismo, dentre outras, que, acredito, não são do conhecimento da maior parte desse público atraído pelo frio e pelos grandes shows.

Em 1979 uma pequena confraternização entre produtores e técnicos agrícolas da região a fim de melhorar a qualidade da produção agrícola teria sido o embrião do que viria a ser a festa, evento então chamado de “Semana

¹⁸⁸ Há controvérsias sobre quando foi realizada a primeira Festa do Tomate. Em 2009, por exemplo, o cartaz da festa dizia se tratar da 30ª festa. Nesta perspectiva, o início da festa é equivalente à data de realização da 1ª Semana Técnica dos Produtores, em 1979, como veremos adiante. No entanto, oficialmente, a festa só teria surgido com esse nome em 1989, ano do primeiro governo do então município. Esse “30ª” estaria relacionado a uma unificação dos dois eventos porque, conforme fui informada, nos primeiros cartazes da festa dizia “1ª Festa do Tomate e 9ª Exposição da Qualidade do Tomate e Concurso Leiteiro”. Essa contradição sobre a origem do evento fica evidente em 2009, quando, apesar do cartaz se referir à festa como 30ª; na abertura do evento o primeiro prefeito do município foi homenageado com uma placa de agradecimento pela “criação da Festa do Tomate em 1989 – no 1º ano de Administração da Prefeitura Municipal e por ter aprovado a logomarca oficial do evento que este ano completa 21 anos (...)”. Acredito que essa disputa sobre o ano de origem da festa levanta a questão sobre um processo de legitimação de um evento que se diz “tradicional”, mas que, nos limites deste trabalho, não poderá ser desenvolvida.

¹⁸⁹ Trata-se de um feriado sem data fixa que ocorre 60 dias depois da Páscoa, geralmente em maio ou junho. O feriado acontece invariavelmente em uma quinta-feira e “emenda” com o final da semana, mas a festa começa na quarta-feira com a abertura oficial do evento.

¹⁹⁰ Público predominantemente externo, desde cidades próximas, à cidade do Rio de Janeiro e outros estados, como Minas Gerais.

técnica dos produtores”¹⁹¹. No início da década de 1980 o evento teria se tornado uma “festinha”, com pequenos shows locais e barraquinhas de produtos comestíveis a fim de confraternizar as famílias dos produtores. Vale ressaltar que a cidade de Paty do Alferes, predominantemente voltada para o agronegócio, já foi considerada a maior produtora de tomates do estado e a terceira maior do Brasil.

Em 1987 houve a emancipação do município, e, em 1989, no primeiro ano de governo, a festa passou para a administração municipal. Foi quando teria recebido o nome de “Festa do Tomate”. Com maior notoriedade já entre as cidades vizinhas, o local onde era realizada a festa teria se tornado pequeno para a demanda de pessoas. Em 1995, passou a ocorrer no Parque de Exposição Amaury Monteiro Pullig, localizado no distrito de Avelar, a 15 quilômetros do centro da cidade, onde ocorre até hoje. Na visão dos moradores com quem conversei, a partir de então, a festa teria ganho um “novo impulso” e começado a ganhar notoriedade devido aos grandes shows musicais que nela passaram a ocorrer. Hoje, segundo dados da prefeitura, a Festa do Tomate é considerada a maior do estado do Rio de Janeiro.¹⁹²

As duas idas a campo me fizeram perceber que, hoje, a festa também é o momento em que a cidade é colocada em foco, em que os comerciantes sabem que vão ter lucro e se preparam para isso. É o momento em que a Prefeitura fica uma “loucura”, em que “todos estão envolvidos com a Festa do Tomate”. Como pude observar, de fato, todas as secretarias do município, bem como grande parte dos funcionários da prefeitura está direta ou indiretamente envolvida com a realização da Festa do Tomate.

¹⁹¹ Todos os dados sobre a festa e suas atividades relatados neste trabalho foram obtidos em junho de 2009 e em maio e junho de 2010, antes e durante a realização da festa, através de conversas informais e entrevistas com moradores da cidade e pessoas diretamente envolvidas com o evento, além de informações na Prefeitura Municipal e observação participante no evento.

¹⁹² Acredito que esse “maior” refira-se ao número médio de público que atrai. Teixeira (1988: 29) argumenta que os dados quanto aos números de visitantes das festas podem ser inflacionados pelos organizadores para efeitos de divulgação quanto ao sucesso da festa. Esse procedimento visaria, para além do sucesso da festa, sua comparação com festas semelhantes, de outras cidades. “Assim, as disputas, mais do que entre festas, se dá entre cidades”. De fato, no site da prefeitura municipal de Paty do Alferes a informação era de uma média de público de 40 mil pessoas por dia, o que não correspondeu à realidade da festa em 2009 e 2010, onde a média estimada de público não chegou a 20 mil pessoas por dia.

A partir disso, penso que, para a cidade que a produz, a Festa do Tomate é “muito mais que uma festa”¹⁹³ ou, um “fato social total” (Mauss, 2003), na medida em que envolve diretamente as dimensões político-econômicas da cidade, bem como agrega o nível religioso (expresso pelos shows católicos e gospel, e pelo rodeio) e o secular da vida social; em um momento de efervescência coletiva que evidencia a centralidade desse momento ritual para a cidade de Paty do Alferes.

Isso posto, busco descrever a festa e trazer reflexões e questões que a articule com algumas leituras sobre o tema dos rituais. Além disso, essa pesquisa almeja uma apreensão da festa a partir “de dentro”, ou seja, a partir da análise das memórias e narrativas acerca da festa e da própria cidade. A escolha desse foco permite apreender o personagem principal dessa festa, o tomate, enquanto uma categoria de pensamento e um agregador simbólico, ou, um “símbolo dominante”, para usar a expressão de Turner (2005).

II – A cidade e a festa: uma breve descrição

Para descrever a Festa do Tomate utilizo os dados de campo obtidos em 2009 e 2010. Nesse sentido, realizo uma descrição baseada na experiência contemporânea da festa. A observação participante aliada às narrativas sobre a festa e sua história permite observar grande heterogeneidade interna em um evento que se propõe a representar uma totalidade. Assim, diferentes perspectivas sobre as mesmas coisas ajudam a diferenciar os atores sociais e entender que objetivos os motivam a participar da festa. Além disso, a investigação das narrativas sobre a história da festa permite perceber como o passado é, na verdade, sincrônico, ou seja, uma construção do presente ao ser ativado na conformação da festa de hoje.

Em 2009, ao chegar à cidade de Paty do Alferes, logo me chamou a atenção uma placa: “Paty do Alferes – A terra da Festa do Tomate”. Observando alguns estabelecimentos comerciais e o logotipo da prefeitura municipal, bem como das diversas secretarias municipais, percebi trazerem alguma referência ao tomate. Nos dias que antecederam à festa, conversei

¹⁹³ Esta frase foi retirada do cartaz de divulgação da festa de 2009.

com algumas pessoas da cidade, como comerciantes e funcionários da prefeitura municipal. Todos disseram que o comércio na cidade durante os dias da festa ganha impulso semelhante ou superior à época do natal. A rede hoteleira local se sustentaria praticamente com a Festa do Tomate. E a prefeitura, segundo me informou o chefe de gabinete do prefeito, “nos seis primeiros meses do ano é só Festa do Tomate”. No entanto, segundo essa mesma pessoa, apesar do investimento a cidade não tem lucro com a festa, o objetivo é promover e divulgar o município e a produção agrícola. Além disso, nos discursos dos moradores, foi comum ouvir que “a única coisa que tem na cidade é a Festa do Tomate” ou que “a Festa do Tomate não é feita para as pessoas do município, é feita para as pessoas de fora”, ou ainda “Paty do Alferes é a Festa do Tomate”.

Passando especificamente à festa e à composição do cenário festivo, é possível notar que o tomate, de fato, tem lugar de destaque. O cenário festivo se compõe de barracas alugadas, onde são vendidas comidas e bebidas principalmente; um palco principal, um palco secundário, um parque de diversões, um galpão intitulado “Pavilhão do Tomate”, um galpão de artesanatos locais, Galpão da Indústria e Comércio, uma tenda para exposição de gado leiteiro, uma arena de rodeio anexada ao parque e um camarote (pela primeira vez na festa em 2009). É no Pavilhão do Tomate ou galpão vermelho e no galpão do artesanato, os únicos de caráter local, que percebemos referência ao tomate propriamente dito, já que o “Tomate” é parte do emblema da cidade. No primeiro existe uma exposição de tomates e de outros produtos agrícolas da região, que é uma espécie de ponto turístico, onde muitas pessoas tiram fotografias. Além disso, os estandes de diversas secretarias (como de turismo, agricultura, ação social, etc.) vendem produtos relacionados ao tomate (geléias, tomate seco, sopa, etc.) e à festa especificamente (como camisas, casacos e bonés), além de divulgarem suas atividades, geralmente com alguma relação com a produção agrícola. É um pavilhão basicamente de exposição da prefeitura municipal, onde se encontram as pessoas que nela trabalham e onde é possível encontrar informações sobre a festa e a cidade. Já o galpão do artesanato é composto por barraquinhas, decoradas em vermelho e com desenhos de tomates, onde artesãos locais expõem seus produtos, com referência ou não à festa ou ao tomate, para o público.

Em 2010 houve uma novidade no Pavilhão do Tomate, o “estande do Japão”. Isso porque, segundo Hiroshi Watanabe, um dos precursores do cultivo na região, o cultivo de tomate foi introduzido pelos japoneses no fim da primeira metade do século XX. Em 1947 foi plantado em Avelar o tomate tipo Santa Cruz, criado pela colônia japonesa em Mogi das Cruzes. A família Hirota teria trazido essa nova espécie para a região, mais consistente e de melhor adaptação às condições do solo e do clima. Hiroshi Watanabe afirma ter sido Pedro Hirota, seu futuro cunhado, o japonês responsável pela transferência da tecnologia na roça para os patyenses Antonio José da Rosa e José Lopes, que viriam a ser conhecidos na década de 1970 como os “reis do tomate”¹⁹⁴.

Como foram os japoneses que introduziram a cultura do tomate, o estande foi além da história do tomate na região e remontou à chegada do primeiro navio de imigrantes japoneses no Brasil. Algumas pessoas chave, como o Senhor Hiroshi e Pedro Hirota, foram homenageadas, e fotos foram expostas com o intuito de corroborar, ou legitimar, a “história”. No estande havia *baners* com fotos, com a história da chegada do primeiro navio japonês, com a introdução da cultura do tomate no Rio de Janeiro e na região, e com uma homenagem ao Senhor Hiroshi. A decoração remontava ao Japão, com uma boneca gueixa, bonsai e luminárias com desenhos característicos do país. Na entrada foi colocado um símbolo japonês e foram penduradas as bandeiras do Brasil, Japão e Paty do Alferes. Além disso, no sábado a tarde houve apresentações de danças folclóricas japonesas e placas de honra ao mérito foram entregues a alguns desses “personagens” do início do cultivo do tomate na região, que estavam acompanhados por suas famílias.

A abertura oficial da festa na manhã de quarta-feira é realizada no Parque de Exposições e conta com a presença do governador do estado, Sérgio Cabral, e de diversos políticos de cidades próximas à Paty do Alferes. Este momento adquire um caráter mais formal e político, com muitos jornalistas, pessoas vestidas formalmente e a execução do hino nacional. Essa situação remete à discussão de Teixeira (1988) no livro *Os recados das festas*:

¹⁹⁴ Segundo matérias publicadas nos jornais O Globo (“O ‘rei do tomate’ vai diversificar a produção”, 03/08/1975) e Jornal do Brasil (“Do alferes ao ‘Rei do Tomate’”, 03/05/1986) José Lopes e Antonio José da Rosa chegaram a possuir na década de 1970, respectivamente, 500 e 650 mil pés de tomate. Hoje, colher 150 mil pés de tomate é considerada uma grande safra

representações e poder no Brasil, onde o autor trabalha com festas em torno de produtos agrícolas¹⁹⁵. Segundo o autor, esse tipo de festa pode ser vista como representação teatral, no sentido de que tem um palco (o parque de exposições), autores (a prefeitura municipal em parceria com empresas privadas) e atores (homens com poder e mulheres com beleza – representadas pelo concurso “Rainha da Festa do Tomate”). Desse modo, esses homens com poder na sua maioria são políticos, que recebem homenagens e distinções e espera-se que façam doações, além de dar prestígio ao evento. Além disso, na festa existe a oportunidade desses homens ficarem ao alcance mais direto das comunidades locais e regionais, além de ocorrer a liberação de recursos públicos e abertura de linhas especiais de créditos (como, de fato, ocorreu quando o governador prometeu a construção da estrada que liga Paty do Alferes à Petrópolis e a liberação de linhas de créditos para os produtores rurais).

Os discursos dos políticos na abertura são especialmente sugestivos sobre o evento. O Secretário de Estado enfatiza o valor da festa para a agricultura e os municípios do interior, além de sua importância por chamar a atenção urbana para o interior. “A festa promove e traz o reconhecimento para a agricultura, o produtor”. Já o prefeito do município, produtor rural, fala da preocupação do governador com o interior e considera a festa uma “conquista dos produtores”, dedicando-a “aos amigos produtores”. Além disso, afirma ser a festa um “evento político que leva o nome aos estados e municípios”, e quer que ela se torne também um evento de negócios. O Presidente da Câmara Municipal fala que a logomarca da festa do tomate se tornou a marca oficial do município. No fim dos discursos, o governador Sérgio Cabral parabeniza a presença de todos os prefeitos por estarem “vivendo um momento que beneficia a cidade”.

É possível perceber, assim, que para esses atores sociais envolvidos com a realização do evento, a motivação de fazer e participar da Festa do Tomate está diretamente relacionada à cidade de Paty do Alferes: sua

devido ao alto custo de uma lavoura que é de risco, em razão de adversidades climáticas, como tempestades, e pragas.

¹⁹⁵ Teixeira (1988) fez um levantamento de 311 festas agrícolas em 15 estados e observação direta de cinco festas no Rio Grande do Sul, entre 1984 e 1985: 23ª Festa Nacional da Uva, 6ª Festa Nacional da Soja, 7ª Festa da Bergamota, 2ª Festa da Melancia e 1ª Festa do Feijão.

disposição e promoção para assumir as próprias origens. Nessa perspectiva, a festa surgiria, de acordo com Teixeira (1988: 11), “como uma estratégia altamente eficaz para a promoção da cidade-sede do evento, tanto a nível interno como externo”. A esfera das narrativas corrobora esse fato e permite pensar a festa enquanto celebração da cidade através de um elemento constitutivo de seu patrimônio cultural. Assim, conforme argumenta Segalen (2002: 103) no livro *Ritos e rituais contemporâneos*, a festa se constitui em uma figura ritual emblemática, que assegura “uma função comemorativa e que a situa no centro de uma história coletiva”.

O momento festivo pode, assim, se tornar relevante na organização e divulgação da sociedade que o produz. Assim como o Festival do Boi-Bumbá de Parintins/AM, o Desfile das Escolas de Samba no Rio de Janeiro (Cavalcanti, 2000 e 2006) ou as Cavalhadas de Pirenópolis/GO (Spinelli, 2009), a Festa do Tomate, enquanto um processo ritual, acompanha as transformações da sociedade que a produz e sofre processos de resignificação na sua evolução ao longo dos anos. Conforme argumenta Cavalcanti (2000: 1020), “o Bumbá de Parintins é um processo ritual amplo, articulando diferentes níveis e dimensões de cultura e acompanhando no tempo o movimento da sociedade que o promove”. Desse modo, a comercialização e espetacularização desses eventos festivos, bem como a promoção dos lugares que os sediam devem ser vistas como parte desse processo e não como uma suposta perda de autenticidade ou de um caráter mais tradicional. Assim, acredito que se Parintins, Paty do Alferes ou Pirenópolis são hoje conhecidas também, ou principalmente, por seus eventos festivos, é devido a esse processo de resignificação que hoje associa esses eventos à promoção turística, econômica e política dos municípios que os produzem e/ou sediam.

Além dos grandes shows musicais, a festa é composta por diversas atividades, algumas delas enfatizando o tomate e a localidade de Paty do Alferes. Trata-se de atividades diurnas¹⁹⁶, como o Concurso de Qualidade do Tomate e o Concurso de Culinária, como veremos adiante. O Concurso Rainha da Festa, por sua vez, é realizado no período noturno com a participação de

¹⁹⁶ Em 2009 e 2010 o Concurso de Culinária foi realizado durante o dia, mas fui informada de que era tradicionalmente realizado a noite.

meninas da região¹⁹⁷. As vencedoras, além dos presentes, ganham livre acesso à festa, aos camarins, camarote, além de circularem pela festa com a faixa e tirarem fotos com convidados e com o público. Esse tipo de concurso é referido por Teixeira (1988) como característico de festas em torno de produtos agrícolas. Segundo o autor, essas “atrizes” da festa, são as “mulheres com beleza” que

saem do anonimato, cumprindo o que é desejado tanto por elas como pelos organizadores da festa. Tornam-se pessoas especiais. Como é notório, a elas abrem-se as portas, dispensam-se as atenções. Não é sem razão que são transformadas em promotoras especiais da festa. (Teixeira, 1988: 48)

Os eventos que envolvem esportes são os únicos que ocorrem fora, ou parte fora, do Parque de Exposições. Em 2009, na quinta-feira pela manhã eram esperados no Parque os corredores da XIII 10 milhas do Tomate, que tem seu início no centro da cidade e termina dentro do Parque de Exposições. Em 2010 a corrida, realizada no domingo, foi nomeada “1ª Meia Maratona da Festa do Tomate” e teve seu percurso aumentado em 6 km, com seu início ainda no município de Miguel Pereira. Sem público algum, exceto familiares de alguns corredores, e com um número de participantes inferior a 70, as categorias premiadas são: geral, regional e por faixa etária, dentro das categorias de masculino e feminino. A maioria dos participantes não é de Paty do Alferes, são muitos atletas profissionais, e a premiação é feita com medalhas. Semelhantes são os torneios de vôlei masculino e feminino, que aconteceram sábado e domingo pela manhã, respectivamente. Realizado numa quadra de areia na Praça de Avelar, próxima ao Parque, o torneio masculino contou com apenas 4 duplas, 3 de fora e uma do município, e o feminino com apenas 3 duplas, todas de fora do município. A premiação foi feita em dinheiro e o público desses eventos foi bastante reduzido, na maioria transeuntes e pessoas do distrito. Em 2010 o evento não aconteceu.

A festa compõe-se ainda de outras atividades, sempre organizadas por alguma secretaria municipal. Mas é no período noturno, do grande público, que emerge seu “clima de festa”, ou, de acordo com Teixeira (1988:31), seu caráter

¹⁹⁷ As concorrentes devem ser residentes em Paty do Alferes. Meninas de outros municípios são aceitas no concurso caso estudem em Paty do Alferes.

agradável de que “festa é uma coisa boa”. Agradável porque, segundo o autor, o que torna esse tipo de festa tão atrativo é o cenário onde ela acontece. Desse modo, o que leva os “festeiros a comparecerem em massa às festas são as motivações para ‘curtir’ o ‘tempo quente’ que elas oferecem”. Nesse “tempo quente” ou “clima de festa”, se concentra num número muito pequeno de dias uma quantidade muito acentuada de pessoas, dentro de um espaço reduzido de relações físicas e sociais. Dessa forma, demograficamente enriquecido de pessoas, relações e efeitos de trocas, esse “tempo quente” possibilita alternativas de desempenho simbólico permissivo, no qual, tudo o que se faz pouco na vida cotidiana, “na festa se faz de uma vez: rezar, ‘festar’, comer, competir”. Esse fato é claramente percebido na Festa do Tomate, onde os “excessos” são visíveis, principalmente no que se refere a bebidas alcoólicas, às brincadeiras entre os grupos de amigos, “paqueras” e até mesmo em brigas.

Nesse sentido, este “tempo quente” pode ser considerado, inclusive, uma das principais motivações para muitas das pessoas que freqüentam a Festa do Tomate. No que se refere ao público externo, estas motivações relacionam-se principalmente a um momento de suspensão da rotina, na medida em que os shows tornam-se parte de uma motivação maior, que é se “divertir” junto com os amigos, e “aproveitar o feriado para relaxar”. Conversei com pessoas de Paracambi, Caxias, Ilha do Governador, Campo Grande, Vassouras, Rio de Janeiro, etc. Quando perguntadas por que foram à Festa do Tomate, responderam : “venho para me divertir”, “eu venho porque gosto das atrações e da festa”, “vim para fugir do estresse da cidade grande”, “vim para aproveitar as férias”, “vim para conhecer a festa”, “vim porque meus amigos me chamaram e para me divertir também”, “eu venho pelas atrações”, etc.

Esta é uma importante motivação para as pessoas também de Paty do Alferes que freqüentam a festa, mas não a principal. Para as pessoas “de dentro”, especialmente os jovens, a Festa do Tomate é a “melhor festa da região” ou “a única coisa que tem em Paty do Alferes”, conforme relataram algumas candidatas ao concurso da Rainha da Festa. A possibilidade de conhecer pessoas novas e a oportunidade de ver “artistas famosos” em um evento que só ocorre uma vez por ano faz com que a festa gere expectativas e modifique a dinâmica da vida dessas pessoas nesse curto período festivo. No caso das candidatas ao Concurso da Rainha, a festa representa também uma

“boa oportunidade” para aquelas que gostam de desfilar e a chance de “realizar um sonho”.

Vale ressaltar que, no primeiro dia de festa, os shows noturnos são “gospel”¹⁹⁸ e, no último dia, na parte diurna, são shows católicos, o que traz uma dimensão religiosa ao evento. Nesses dias, o tipo de público se diferencia um pouco dos demais, são predominantemente famílias e pessoas adultas. Já nos outros dias, de quinta-feira a sábado, o público é predominantemente jovem, sempre em grupos ou casais. Observei placas de carros de diversos municípios e até de outros estados, como Minas Gerais e Espírito Santo, além de muitos ônibus fretados e vans nos arredores do parque de exposições.

Nesse sentido, pensando a Festa do Tomate como “portadora da linguagem própria e, ao mesmo tempo, esclarecedora da sociedade que a produz” (Mello e Souza, 1994: 25), e tomando como referência o verbete “Festa” da Enciclopédia Einaudi (Valeri, 1994: 406), acredito que, enquanto um ritual, tem com o real, no caso Paty do Alferes, uma relação complexa. Exige organização, trabalho e uma orientação às vezes complexa. É mais frequentemente o culminar “da atividade organizada em muitas sociedades, e justifica a perpetuação (...) de formas de agrupamento que têm uma duração permanente e uma influência constante na sociedade” que a produz. Por isso, é tanto uma atividade ritual correlativa da organização social do tempo quanto uma atividade social agradável, o que faz com que seja recordada na memória e que tenda a repetir-se no tempo (op.cit.), como vemos no seu caráter cíclico.

III – Questões de pesquisa: o “Tomate” na Festa do Tomate

Da mesma forma que Evans-Pritchard (1993) precisou “seguir” o gado para compreender a dinâmica da vida social entre os Nuer, acredito que “seguir” o tomate pode ser uma boa porta de entrada para apreender a Festa do Tomate. No decorrer da pesquisa começaram a surgir algumas inquietações em relação ao campo. Após acompanhar a Festa do Tomate comecei a me indagar: onde está o tomate na Festa do Tomate e mesmo em Paty do Alferes?

¹⁹⁸ Paty do Alferes é um município com um percentual considerável de religiosos protestantes, cerca de 40% da população, segundo conversas com os moradores. O primeiro prefeito teria

Apesar de notar referências à festa e ao tomate na publicidade da cidade, eu só conseguia enxergar uma festa que tinha um público elevado devido aos grandes shows. Além disso, não notei muitas referências ao tomate e à localidade no evento, exceto pelos concursos de culinária e qualidade do tomate. Alguns visitantes, inclusive, comentavam não ver “nada demais” em relação ao tomate na festa. Eu idealizava, talvez, algo semelhante à Festa da Uva, que conheço através da mídia e suponho que evidencia um pertencimento àquela comunidade. As conversas com os moradores do município também sempre foram numa direção que apontava para uma decadência da produção agrícola e da festa. Como e o que fazer então? Foi então que atentei para o fato de que esse discurso de decadência ou essa falta do tomate na Festa do Tomate poderia ser muito significativo analiticamente para compreender a dinâmica dessa festa.

Como a breve descrição feita acima evidencia, a evolução da Festa no decorrer dos anos aponta para uma ressignificação do evento, na medida em que mostra como ela vai mudando de sentido com o passar do tempo. Assim, por mais que hoje aparente haver uma falta do tomate na festa, essa festa só é importante e só é essa festa porque é a festa do tomate. Por conseguinte, se hoje supostamente são os shows que asseguram o sucesso da festa, é porque são os shows da Festa do Tomate e não de outro evento qualquer. Talvez seja por isso que muitas das pessoas com quem conversei disseram: “quem vem é porque gosta da Festa do Tomate”. E, de fato, muitas pessoas afirmaram frequentar a festa não só pelas atrações, mas também por ser uma “festa tradicional”, “grande”, “conhecida” ou “famosa”.

Desse modo, notei que é importante “seguir o tomate” com a pergunta: onde está o tomate na Festa do Tomate? Tendo em mente que a Festa do Tomate envolve, na verdade, uma multiplicidade de festas, expressa pela heterogeneidade e superposição de eventos e atores sociais nela envolvidos; é importante ter a dimensão da “Festa” de forma mais ampla para então construir o lugar do meu ponto de partida. Nesse sentido, penso que apreendê-la a partir de dentro, de pessoas residentes no município, possibilitará o alcance de memórias e narrativas acerca da festa e da própria cidade. Como o Concurso

dedicado a quarta-feira da festa para que “os evangélicos fossem à festa e tivessem um dia só para eles”.

de Culinária e o Concurso de Qualidade do Tomate são os eventos mais antigos da festa e os que se remetem mais diretamente à localidade, pretendo tomá-los como porta de entrada para a análise.

Considerando que o tomate é o símbolo da festa, penso que é possível notar uma ambigüidade classificatória do tomate. Na classificação botânica trata-se de uma fruta que se presta a transitar entre os legumes nas feiras e mercados. Geralmente associado ao salgado, no concurso culinário de Paty do Alferes pode e deve virar doce. Além disso, como personagem principal da Festa do Tomate, transita do domínio da natureza para a cultura ao entrar em um sistema que o associa tanto à culinária quanto a uma localidade. Vemos, com isso, que o tomate tem ressonância social. Conforme assinala Gonçalves (2007: 215) citando Greenblatt, essa idéia de ressonância associa-se ao poder do objeto de evocar no expectador as forças culturais das quais ele emergiu e das quais ele é o representante, para além das suas fronteiras formais.

É nesse sentido que Gonçalves (2007: 15) argumenta que “na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos”. Nesse trânsito, os objetos [aqui representado pelo tomate], além de demarcar posições e identidades, fazem parte de um sistema simbólico primordial para a vida social ao organizar ou constituir “o modo pelo qual os indivíduos e os grupos sociais experimentam subjetivamente suas identidades e *status*.” (op.cit.: 21). Nesse sentido, tornam-se indissociáveis “de relações sociais, morais, mágico-religiosas, existindo, portanto, enquanto parte indissociável de totalidades cósmicas e sociais” (op.cit.: 220)

No concurso de culinária, que pode ser pensado como uma “situação social” (Gluckman, 1987), pratos doces e salgados, com o tomate como ingrediente obrigatório, concorrem separadamente. Como critérios de avaliação não temos somente o paladar, ou gosto, propriamente dito, mas também a forma como os ingredientes são combinados e a beleza do prato. Como a conversa com algumas participantes sugeriu, é interessante notar como o tomate é transformado em ingrediente de destaque através de determinadas “técnicas corporais” que integram esse sistema culinário no qual essas mulheres estão inseridas (Gonçalves, 2007: 220). Técnicas essas que

valorizam o bom paladar, um dos critérios de julgamento do concurso. De acordo com Gonçalves (2007: 181-182) é através do paladar, “associado a formas específicas e particulares de preparação, apresentação e consumo”, que são celebradas “diferentes espécies de relações sociais”. Assim, as concorrentes, que se conhecem e são até mesmo parentes, como foi o caso em 2010 de quatro participantes serem da mesma família, assistem de perto os jurados, também moradores do município e possíveis conhecidos, degustarem seus quitutes; evidenciando uma “hierarquia” momentânea nas relações sociais que difere do cotidiano.

Além disso, conforme sugere DaMatta (1986), esse código da comida, tão fortemente marcado no Brasil, ajuda a situar a mulher e o feminino no seu sentido mais tradicional. A maior parte dos participantes são mulheres casadas e donas de casa¹⁹⁹, o que sugere uma permanência dessa associação entre a culinária, o universo feminino e o da casa. A empolgação demonstrada com a proximidade do concurso, bem como o orgulho por dominar uma arte, a de cozinhar, mesmo que não tenham “instrução” ou muita educação, refletem uma importância do concurso na vida dessas mulheres. Nesse sentido, o concurso evidenciaria, de acordo com Lody (2002: 38), que a comida “marca gênero, hierarquia, atividades profissionais, estabelece compromissos com os rituais cotidianos e, notadamente, com as festas em seu tempo especial”.

Da proposta original e “oficial” da Festa do Tomate de consagrar a produção agrícola do município, o Concurso de Qualidade do Tomate é o que chega, hoje, mais próximo disso. Na festa existe uma exposição de tomates e outros produtos agrícolas da região que faz parte também do concurso. Os critérios de avaliação são: coloração, classificação e qualidade da polpa. Isso é feito através da avaliação externa da fruta e com ela picada ao meio, para a avaliação da parte interna. De forma geral, na parte externa da fruta são avaliados: tamanho, cor e padronização ou uniformidade dentro da caixa. Para a avaliação da parte interna do tomate, é escolhido pelos juízes um tomate da caixa para ser cortado. Em todas as caixas esse é o tomate cortado pelos

¹⁹⁹ Em 2010, surpreendentemente, os únicos participantes do sexo masculino foram os vencedores na categoria “salgado”. Trata-se de dois amigos que trabalham na padaria de um supermercado da cidade e decidiram participar com a receita de uma pizza de tomate. Segundo eles, que participaram pela primeira vez do concurso, a motivação foi divulgar seus

técnicos da Emater. Por dentro é avaliado se as sementes estão saudáveis e bem formadas, a coloração típica, se ele não está muito aguado e se a placentação está firme, ou seja, se o tomate está todo bem preenchido e não está oco por dentro. Segundo um juiz, o principal é o aspecto visual, já que eles não provam o tomate. Na exposição é disposta uma série de caixas com uma média de 12 a 15 tomates em cada uma. Cada seqüência vertical de três caixas é do mesmo produtor. Na caixa superior deve ser tomate do tipo AA, na do meio do tipo A e na inferior tomate do tipo Extra. De acordo com o juiz, “no bom português” isso corresponde a grande, médio e pequeno, respectivamente.

De acordo com o técnico da Emater que organiza o concurso, foram aproximadamente 325 produtores, de tomate e outros produtos, inscritos no concurso. Entre os vencedores de 2010 havia algumas mulheres. Sobre isso, o técnico afirmou ser comum as mulheres trabalharem junto com os maridos na lavoura, “e trabalham mesmo, mais até que os homens. Só em algumas fases da lavoura que elas não participam, que é a fase de fazer a cova, que exige muito esforço físico, e a fase da pulverização, por causa do veneno”. O técnico cita o quarto lugar do tomate caqui e a campeã do pimentão, que são marido e mulher, e a campeã do tomate “outros grupos”²⁰⁰, “eles trabalham juntos na mesma lavoura, são da mesma família”.

O almoço de confraternização onde são premiados os vencedores do concurso acontece na festa e é patrocinado por uma empresa de produtos e insumos agrícolas de um cidadão de Paty do Alferes, que também é produtor rural. Como um agricultor me informou que os produtores em geral são amigos, mas se encontram pouco no dia-a-dia, esse almoço se torna uma oportunidade de realmente confraternizar, ou mesmo festejar, com seus pares. As pessoas se vestem com roupas de “festa” e o clima de cordialidade prevalece no evento.

Vale ressaltar que esse almoço é o único evento na festa que coloca “em foco” os produtores agrícolas do município em conjunto. Fui informada de

produtos e porque gostam de competir. A rivalidade, inclusive, aparece na fala da maioria dos participantes.

²⁰⁰ Duas categorias de tomate concorrem separadamente no concurso, o tomate “caqui” e o “outros grupos”. A primeira categoria abrange a ampla maioria do concurso e da produção do município; e a segunda, por ser uma lavoura mais difícil e de maior risco, é reduzida. Segundo o técnico da Emater, as duas categorias não podem concorrer juntas “porque o ‘outros grupos’ é muito melhor que o caqui e sempre ganharia o concurso”.

que eles também têm, e sempre tiveram, entrada franca na festa, com direito a um acompanhante. Um agricultor que já venceu diversas vezes o concurso relatou que, apesar disso, ele não acha que essa festa seja para o produtor. Criticou o concurso de 2010 porque o valor das premiações estaria caindo a cada ano e a premiação não “homenageou” como deveria os vencedores: “Eles podiam anunciar o vencedor no dia da rainha da festa porque as pessoas nem sabem quem ganhou”. Freqüentador da festa, ele falou: “Eu mesmo não estou gostando mais da festa porque a gente se dedica tanto ao tomate, capricha, coloca umas coisas bonitas lá e não está tendo valor não”. Para esse produtor, a festa é para as pessoas de fora “porque os agricultores mesmo não gostam desses shows de 200, 300 mil reais”. Na sua fala aparece uma preocupação em valorizar mais o produtor, fazendo com que ele apareça de fato na festa e seu trabalho seja (re)conhecido: “eles tinha que filmar a lavoura, mostrar o plantio, a colheita, o nosso trabalho”.

Apesar de haver grande adesão ao Concurso de Qualidade do Tomate, esse produtor afirmou que o resultado não traz benefícios práticos para a lavoura e não gera mais lucro para o produtor, “não faz diferença nenhuma”. Por outro lado, a preocupação demonstrada em selecionar os melhores tomates e arrumar a caixa de forma perfeita para vencer o Concurso mostra que o motivo para participar extrapola qualquer “razão prática” (Sahlins, 2003). Esse motivo pode estar relacionado a uma busca de reconhecimento por seus pares ou mesmo a uma rivalidade velada (ou não) que emerge na forma de “chacotas” entre os produtores durante a premiação.

Nesse sentido, acredito que conhecer a dinâmica dessas famílias de produtores agrícolas²⁰¹ pode ajudar a compreender se, para Paty do Alferes, o tomate teria uma importância simbólica semelhante à da mandioca no Brasil na medida em que “da produção ao consumo final, um conjunto de práticas, relações sociais, cosmologias e representações simbólicas expressam significados cujos conteúdos revelam elevado valor cultural.” (Pinto, 2002: 17) Para isso, é interessante acompanhar os processos de cultivo e colheita para entender a relação dessas famílias com o tomate e como isso se traduz na festa, originalmente idealizada para celebrar essa relação.

²⁰¹ A discussão sobre ritos agrícolas presente na antropologia (Mauss, 2003, Levi-Strauss, 1989) e sobre agronegócio podem se mostrar pertinentes para essa vertente analítica.

* * *

O exposto acima aponta para uma possível apreensão do tomate enquanto uma categoria de pensamento e permite, assim, articular a festa com alguns aspectos da discussão de Turner (2005). Segundo esse autor, o símbolo é a menor unidade do ritual, que, por sua vez, se refere a um comportamento formal prescrito não devotado à rotina tecnológica. Nesse sentido, o ritual é o próprio processo de simbolização, pois implica numa padronização do comportamento. Na medida em que é um momento de construção/reafirmação da ordem social, o ritual produz coisas através de sua dimensão experiencial, funcionando através de seus símbolos. Estes, por sua vez, devem ser analisados numa série temporal em relação com outros eventos, já que estão envolvidos com o processo social. O símbolo constitui assim um fator da ação social, na medida em que emerge como agregador e polarizador de determinados aspectos da vida social.

Por conseguinte, se formos pensar a festa enquanto um momento ritual, a hipótese é que o tomate seria seu símbolo dominante, no sentido proposto por Turner (2005). A noção de “símbolo dominante” ou “focal” de Turner mostra que, enquanto a unidade elementar do ritual, o símbolo não só tem significados, mas produz coisas na medida em que ajuda a compreender situações. Além disso, o símbolo dominante, enquanto foco do ritual, transmite unidade narrativa para este último, ao mesmo tempo em que possui caráter polissêmico, multivocal e condensa significados díspares, que seriam impossíveis de ser selecionados a não ser no contexto do ritual. Nesse sentido, ao suscitar emoções durante o ritual, podemos dizer que o significado do símbolo é expresso na relação entre os discursos e a experiência. Conforme argumenta o autor:

um aspecto do processo de simbolização ritual (...) é fazer visível, audível e tangível crenças, idéias, valores, sentimentos e disposições psicológicas que não podem ser percebidas diretamente. O processo de tornar público o que é privado, ou *tornar* social o que é pessoal, está associado com o processo de revelar o desconhecido, o invisível ou o oculto. (Turner, 2005: 84)

Assim, acredito que o tomate, ao funcionar como algo que, através de determinadas qualidades ou por meio de associações a fatos ou pensamentos, tipifica, representa ou lembra alguma coisa de acordo com o consenso geral do grupo. Nesse caso, expressa o fato de que se hoje Paty do Alferes é “A terra da Festa do Tomate”, é porque a forte produção agrícola de tomate do município foi primordial para constituir essa identidade, alimentada durante a festa através da celebração anual dessa característica do município. Além disso, os diversos doces, geléias e sopas feitos com tomate, dentre outras comidas vendidas na festa, expressariam não somente a utilização do tomate enquanto alimento, mas enquanto uma comida que estabelece um domínio social e coloca em foco a produção agrícola da cidade de Paty do Alferes.

A circulação simbólica do tomate dentro da festa evidenciaria também uma aparente polaridade de gênero na sociedade local. Desse modo, o Concurso de Culinária, que é aberto a ambos os sexos, tem participação predominantemente feminina. A maior parte dos participantes são mulheres casadas e donas de casa, o que sugere uma associação entre a culinária e o universo feminino. Por outro lado, pelo que pude observar no Concurso de Qualidade do Tomate, que premia a principal atividade econômica do município, os produtores são homens em sua maioria. Assim, nesse ponto seria possível esboçar que, além do pólo sensorial, expresso pelo tomate em si e sua inserção num sistema culinário, essa apropriação do tomate enquanto símbolo dominante também evidenciaria seu pólo ideológico, expresso por alguns valores que guiam essas pessoas e pelas normas que regem essa cidade inteoriana. O pólo ideológico do símbolo iluminaria, nesse sentido, uma sociedade voltada para a agricultura, onde as mulheres ainda são muito referidas ao domínio doméstico e os homens os principais provedores econômicos da família.

Postas estas considerações, e na medida em que pode ser considerada, através de sua dimensão simbólica, uma linguagem eficaz ao atuar sobre a realidade social, acredito ser viável analisar essa festa enquanto um momento ritual. Como todo ritual tem um objetivo, minha hipótese é que esteja relacionado com a exaltação da produção agrícola local. Mas, como alguns rituais, talvez não seja para ser decodificada, mas experienciada como um momento que suscita emoções ao mesmo tempo em que reforça as percepções dessa localidade. E é justamente através da experiência que o

indivíduo é afetado e, conseqüentemente, que sujeitos são produzidos e que o ritual é eficaz.

Referências bibliográficas

CAVALCANTI, Maria Laura. "O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa". In: *História, Ciência e Saúde*. Manguinhos, vol.VI (suplemento), pp.1019-1046. Rio de Janeiro: FioCruz, 2000.

_____. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. UFRJ, 2006.

_____. "As grandes festas" In: *Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular*, 2007.

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

EVANS-PRITCHARD, E.E. *Os Nuer*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

GLUCKMAN, Max. *Análise de uma situação social na Zululândia moderna*. In: Feldman-Bianco, Bela (Org.). *A antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987. pp. 227-344.

GONÇALVES, José Reginaldo. *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centros Culturais, IPHAN, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

LODY, Raul. "No tabuleiro da baiana tem... pelo reconhecimento do acarajé como patrimônio cultural brasileiro". In: *Seminário Alimentação e Cultura. (Série Encontros e Estudos 4)* Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO e SOUZA, Marina de. *Parati: a cidade e as festas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Editora Tempo Brasileiro, 1994.

PINTO, Maria Dina Nogueira. "Mandioca e farinha: subsistência e tradição cultural". In: *Seminário Alimentação e Cultura. (Série Encontros e Estudos 4)* Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SEGALEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SPINELLI, Celine. *Cavaleiros de Pirenópolis: Etnografia de um rito eqüestre*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2009.

TEIXEIRA, Sérgio Alves. *Os recados das festas: representações e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.

TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos – Aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.

VALERI, Valério. Verbete “Festa”. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994, pp. 406-412.

HOXWA: IMAGENS DO CORPO, DO RISO E DO OUTRO

Ana Gabriela Morim de Lima – PPGSA/UFRJ

Introdução

Os krahô habitam o cerrado brasileiro e sua reserva, que possui 302.533 hectares, está localizada no nordeste do Tocantins entre os municípios de Itacajá e Goiatins, especificamente entre os rios Manoel Alves e Manoel Alves Pequeno (afluentes da margem direita do rio Tocantins). A etnia krahô faz parte do tronco linguístico Macro-Jê e pertence à família Timbira.

Nos meus curtos períodos de convivência com os krahô²⁰² algo que sempre me chamou atenção foi o jeito “bem humorado”, “alegre” e “brincalhão” de muitas pessoas. Em especial em relação a mim, uma *kupen* de longe que estava ali para conhecê-los de perto, buscando se “encaixar” ao novo meio. Minha tentativa de adaptação, um tanto desajeitada em vários momentos, era constante motivo de risos e piadas. Mais do que isso, era visível para mim que eles tentavam me pregar peças a qualquer momento, e o quanto isso tinha graça para eles.

Mas para além das situações engraçadas e brincadeiras espontâneas que irrompem no cotidiano, me chamou atenção certo aspecto “institucionalizado” que o humor adquiri nessas sociedades Jê-Timbira. Quero dizer, o humor não é apenas um fenômeno decorrente de situações espontâneas ou da personalidade individual. O que notei ser comum a esses grupos é que estamos lidando com a expressão de sentimentos e comportamentos culturalmente definidos, associados a um determinado **conjunto de relações, classe de pessoas e contextos** específicos, assim como a um **repertório performático comum**.

Concentraremos aqui numa figura marcante que aparece entre os krahô: o hoxwa, o “palhaço” cerimonial, aquele que domina as artes da brincadeira: a sedução pelo riso, o poder de captura pelas imitações grotescas,

a subversão pela retórica do humor... Neste trabalho, ponho em cena o “comportamento-ritual”²⁰³ dos hoxwa, seu caráter “espetacular”, eminentemente público, de algo feito para ser visto. Pois embora os hoxwa atuem no cotidiano, as performances mais elaboradas do grupo de hoxwa de uma aldeia ocorrem no ritual do Játyopi, no qual atuam como personagens principais.

Neste sentido, me dedico a uma breve descrição do ritual explorando sua continuidade com o mito que conta sua origem. Partindo deste exercício de contextualização “mítico-ritual”, busco me reter na performance dos hoxwa: a imitação jocosa e caricata de “outros seres” (plantas, animais, o branco, etc.) e a subversão do comportamento socialmente aceito. A idéia é refletir como o personagem nos remete às concepções krahô sobre os temas da corporalidade, do humor, da mimese e da alteridade. Articulam-se aqui conhecimentos associados a uma estética da ação e do movimento. Dessa maneira, espero dar conta da “forma relacional” específica que a performance adquire aqui e apontar alguns caminhos para se pensar a construção da identidade ritual do hoxwa.

Hoxwa: Personagem Principal

Os krahô costumam dizer que os hoxwa são aqueles que animam o povo, no caminho da roça, por exemplo, ou de uma caçada. Eles caçoam dos outros e até por isso são temidos: eles não têm *paham* (“vergonha” / “respeito”) e fazem os outros ficarem com *paham*.²⁰⁴ Apesar da performance coletiva e mais elaborada dos hoxwa ocorrer no Játyopi, os krahô apontam que esse é um papel também exercido no cotidiano. Neste sentido, sua performance não se restringe às esquetes rituais, sendo também improvisada e criadora de situações cômicas no dia a dia.

²⁰² Foram ao todo 7 viagens às aldeias krahô, um período total de 5 meses entre os anos de 2004 e 2009.

²⁰³ Tomo este conceito emprestado de Bateson (2008 [1935]).

²⁰⁴ O conceito de “paham” é essencial para entender o sistema de etiqueta que rege as relações. A temática coloca-se juntamente com uma dos assuntos centrais desta pesquisa: o humor, o joking e o riso. Comportamentos jocosos e de evitação são considerados aqui como face de um mesmo complexo relacional, impregnado por valores morais e emocionais, onde o que está em jogo são os movimentos contrários (e simultâneos) de diferenciação e conjugação social. (Carneiro da Cunha, 1978)

Encontrei a palavra “*hoxwa*” escrita de diferentes formas como “*hotxwa*” ou ainda “*hoxua*”. De acordo com Manoela Carneiro da Cunha (1978), /*txwa*/ é um sufixo que designa “de longe”, “de fora”. Segundo Azanha (1984) e Melatti (1979), a terminação /*txwa*/ significa “morto” e é adicionada aos termos de parentesco para compor uma terminologia própria para os parentes falecidos. Aparece também na terminação da palavra “*menkritxwa*” usada para se referir aos amigos formais, “o outro da pessoa”. (*apud* Coelho de Souza, 2002)

Durante uma conversa, perguntei ao jovem André Cunituk e ao velho Pascoal Hapor se a palavra *hoxwa* queria dizer alguma coisa e eles me deram os seguintes sentidos (entre os muitos sentidos que uma palavra pode abarcar): Cunituk disse que /*hô*/ é folha e /*xwa*/ amargo, “*hoxwa*” é folha ou fruta amarga. O que foi confirmado por Hapor e outras pessoas também. Pascoal Hapor continuou dizendo que /*hô*/ é folha, mas pode ser também “pano amarrado de esconder dos outros”, enquanto /*xwa*/ pode ser banho. “*Hoxwa*” seria uma “pessoa nua.”

É preciso dar um tratamento mais sofisticado à questão, se trata apenas de uma intuição: parece que estamos diante de uma espécie de metáfora, um jogo de palavras que nos conduz a fazer certas “(des)conexões”, de maneira a tentar compreender uma afirmação a primeira vista tão sem sentido. As idéias de “roupa de esconder dos outros” ou “folha” do radical /*hô*/ e “amargo” ou “salgado”, “banho” ou “de fora” do sufixo /*xwa*/ serão retomadas posteriormente. Uma tensão entre “vestir outras roupas” e “ser uma pessoa nua”.

Como disse Roberto Carlos Xorxó, “*A lei do hoxwa é diferente, ele não respeita ninguém. Pode pegar qualquer coisa e não dar nada, comer o que quiser, correr atrás das mulheres...*”.²⁰⁵ Getulio Krahô também me contou que se você tem carne na sua casa, o *hoxwa* não sai de lá enquanto não comer tudo; ele gosta de pegar as mulheres da aldeia, na frente de qualquer um. Mas que ele não se importava, porque *hoxwa* tem respeito. Se fosse outro,

²⁰⁵ Todas as citações de enunciadores krahô são baseadas em transcrições de entrevistas, no caso gravadas em português ou na língua krahô (estas tendo sido traduzidas por Jucelino Huntê), ou de diálogos em português que foram anotados no caderno de campo e resgatados aqui. Como no caderno de campo, utilizo as aspas para reproduzir o discurso direto do falante, tal como anotado por mim. No caso das entrevistas traduzidas por Jucelino para o português, elas serão indicadas, assim como quando utilizo as falas dos personagens do documentário de Letícia Sabatela e Gringo Córdia sobre os *hoxwa*.

continuou Getulio, ele não gostaria, mas que o *hoxwa* não estava roubando, só brincando.

Pascoal Hapor me disse também que “*hoxwa é ihken, ihken é boboca, boboca é besta, que não fala, é mudo, não tem juízo. Ihkenré, não presta: qualquer pessoa, coisa, comida que apodreceu. Hoxwa é mekhen, aleijado.*” Quando ele me falou isso, na mesma hora eu lembrei das brincadeiras que as crianças da casa faziam todo o dia comigo. Elas corriam atrás de mim quando eu ia para o córrego tomar banho e gritavam repetidamente “*Mekhen, mekhen, mekhen...*”. Eu não sabia o que isso significava e vim posteriormente ler em Crocker que *mekhen* é a sociedade dos palhaços Canela. (Crocker, 2008) O fato do velho cacique da Pedra Branca, avô das respectivas crianças, ser de uma família Canela ilumina a analogia do *hoxwa* com os *mekhen* e o fato de ambos estarem associados a um comportamento desajeitado e anti-social. O jeito de pessoas como eu, da perspectiva das crianças.

Da Matta (1976) escreve que entre os Apinayé aqueles que fazem palhaçada estão associados à metade *Ipôgnotxóine* que se opõe à *Krénotxóine*. De acordo com o autor, a descrição dessas metades também recai sob os traços distintivos do comportamento de seus membros: os *Ipôgnotxóine* são mentirosos, indiscretos, explosivos, imprevisíveis e cômicos, enquanto os *Krénotxóine* são sérios, discretos, comedidos, regulares e controlados. Estes são equacionados ao Sol e aqueles à Lua, e como ela estão sempre fazendo trapalhadas.

É muito comum nas mitologias ameríndias a existência de um par de demiurgos, que apresentam um caráter dual e antagônico. Ao longo de toda América do Norte e Sul, eles podem aparecer de diversas formas, a mais difundida delas como sol e lua, que por sua vez, podem ser gêmeos, irmãos incestuosos, cônjuges, companheiros, etc. Os mitos de Ped (sol) e Pedleré (lua) são os dos mais ricos do repertório Timbira, e entre os krahô sol e lua estariam ligados pela amizade formal. A partir da análise dos mitos que contam as aventuras de sol e lua, é possível extrair certos princípios sócio-cosmológicos que iluminam o papel dos *hoxwa*. A Lua é o grande trickster da mitologia, ocupando uma posição central como mediador e agente de grandes

transformações, por meio de suas travessuras e trapalhadas. A importância metafísica do deceptor parece residir no fato de que, tendo o privilégio das anomalias, ele transforma a exceção em regra. Enquanto sol cria a semelhança, a lua é quem cria a diferença (motora do movimento transformacional necessário à vida).

Entre os Suyá (Seeger, 1980), a classe dos palhaços está ligada a classe de idade dos velhos, os chamados *wikényi*²⁰⁶: homens e mulheres no fim da vida, que já tiveram muitos netos. Diferentemente dos *wikényi* Suyá, a classe dos palhaços krahô não se sobrepõe à classe dos velhos. O papel dos hoxwa depende do nome e não da idade; existem criança hoxwas chamadas *hoxwaré* (“pequenos hoxwas”), adolescentes e adultos, homens e mulheres. Mas sem dúvida, os homens mais velhos são em maior número, pelo menos das vezes em que eu os vi. Eles têm um papel importante, como “mestres” de alto prestígio cerimonial.

O papel dos hoxwa está ligado ao sistema onomástico. Não é qualquer pessoa que pode ser *hoxwa*, este é um papel ritual transmitido pelo nome. O nominador transmite um conjunto de nomes e o nominado é geralmente chamado apenas por um dos nomes, que é na maioria das vezes diferente do nome pelo qual o nominador é conhecido. Mas apenas um nome de *hoxwa* não é determinante: é preciso que o nomeadores, o “*ket*” ou a “*tii*”, inicie seu “*ipantu*” nas artes da brincadeira. Os parentes que podem ocupar essas posições são: o irmão da mãe ou o pai do pai, para os homens; a irmã do pai ou mãe da mãe, para as mulheres. Não é qualquer um que “veste o personagem”... As estruturas não são pré-determinantes, mas performativas e contextuais. A elaboração do personagem a partir dos ensinamentos do nominador é uma dimensão essencial: a construção de um “corpo / pessoa / personagem - palhaço” através do campo de interação específico entre nomeadores e nominados.

Após esta breve introdução do nosso personagem principal, passemos ao seu contexto de apresentação: o mito-rito do Játypopi.

²⁰⁶ O sufixo /*wikén*/ significa “rir” (Seeger, 1980) .

Játyopi: Mito de Origem e Palco Ritual

“Nossos parentes antigos não tinham a festa da batata. E eles não conheciam a tora da batata. Inventaram há pouco tempo porque alguém viu a batata fazendo a festa.

Para acontecer a festa da batata, os mehim saíram lá pro mato, todo mundo... Estavam todos lá caçando, matando os bichos. Então passaram cinco meses e eles voltaram do mato. Quando estavam quase chegando à aldeia, mandaram um mensageiro visitar a roça. E foi ali. Era tarde do dia e a batata estava fazendo a festa. Já estavam cantando, estava aquela zoadada.

Ele entrou na roça e lá estavam todos juntos: batata, inhame, carampá, banana, amendoim, abóbora, mamão, macaxeira, milho pohympej, “parxo”, cana... Tinha gente demais lá. Então ele viu. E a batata e as coisas chamaram ele: ‘Ikrândúw, Ikrândúw, vem, vem!! Já que você viu seus filhos e seus netos aqui juntos. Você está vendo, né? Então venha ...’

E a festa da batata já tinha começado. O amendoim pegava a batata e jogava nos outros. A cana desafiava a batata, a banana desafiava a batata, o mamão desafiava a batata, a macaxeira desafiava a batata. Todas as coisas desafiavam a batata. A abóbora não, a abóbora é hoxwa. A abóbora só acompanha a batata. Parxo (“cará”) também não desafia a batata, ele só fica perto da fogueira. Ahkrô (cipó do mato) também fica perto da fogueira. Gaviãozinho também fica perto da fogueira.

A batata, mostrando como se faz, foi cantando até dar a volta no “krincapé” seguindo depois para o pátio. E pronto, terminou lá no pátio. Agora a noite é hoxwa. Os hoxwas que vão brincar ao redor do fogo. Fizeram a fogueira bem no meio do pátio. Então os hoxwas entraram lá pra casa, pintaram o rosto, o corpo cheio de pintas. Já estava de tardinha e eles vieram em fila pro meio do pátio, e o cantador já estava tocando o maracá, só esperando... Tava só esperando, lá tocando. Os hoxwas vieram pra beira do fogo se encontrar com o cantador e começou a brincadeira dos hoxuás.

Eles iam se movimentando, um ia caindo, o outro abraçando o povo, outro ficando de quatro... Um arrancava os pentelhos do outro, o outro fingia que estava transando, o outro lutando... Estava todo mundo brincando. Uns se abraçam com os outros, brincando ao redor do fogo, brincando mesmo... Até que eles cansaram e voltaram. O cantador também voltou pro seu lugar, e continuou cantando.

Os casais recém casados se dão as mãos e vão dar voltas em torno da fogueira. Os casais vêem e os hoxwa liberam o espaço para eles. Terminou a brincadeira dos hoxwa e começou a brincadeira do jabuti.

Então é assim a festa da batata que ensinaram aos nossos bisavós. Entregaram para os nossos parentes antigos porque alguém viu todo o movimento da festa. Esse alguém chegou atrasado, não viu a corrida de toras e nem a troca de paparutos. A batata já tinha corrido com a tora antes desse alguém chegar. Ele chegou tarde e só viu a festa. Mas a

batata explicou pra esse alguém como era a corrida de tora, e por isso que se corta a tora de batata hoje em dia. Pronto, terminou a história. Eu não sei se esse seu pegador de voz vai pegar minha voz e não sei se ele vai lembrar. Eu quero escutar, eu quero escutar mesmo. E você já escutou, é curtinha assim, não é comprida não. Acabou!”

Esta é uma versão editada do mito de origem da Festa da Batata, que me foi contado pelo Sr. Zacarias Ropkã e traduzida por Jucelino Hunte. Os krahô antigos formavam grupos nômades de caçadores coletores, que tinham o costume de sair para o mato por um longo período, deixando suas roças plantadas. Retornavam na época da colheita e mandavam “mensageiros” para saberem se os legumes já estavam maduros. Um dia, quando um desses chegou na roça, todos os alimentos tinham virado gente e faziam a festa. Esse *mehim* que viu o movimento da festa era um *waiaká* (pajé): ele via as plantas como gente e entendia a língua delas. Viu, aprendeu e lembrou de tudo. Ensinou aos outros que, desde então, fazem a festa todo ano. Além disso, a batata o chama de “*Ikrãndúw*” (“cabeça nova”, ou “*ipantu*”), termo através do qual um homem chama seu sobrinho materno a quem deu o nome. O *keti* (ou “*ikrãntum*”, “cabeça velha”) transmite junto com os nomes seus papéis sociais, é ele quem ensina ao sobrinho os cantos, como exercer certos papéis rituais.

Hoje em dia os homens se vêem como humanos e vêem as batatas como batatas, assim como as batatas se vêem humanos e vêem os homens como outra coisa. Apenas quem é capaz de ver as batatas como humano, sem perder sua própria condição humana são os pajés. Apuhi Krahô me contou certa vez como ele virou pajé. Comeu uma batata-doce e passou mal. Derrepente a batata virou gente e ele começou a ver tudo, os *mekarõ* (espíritos) lá longe. A batata ensinou a ele o remédio da cura. Ele se curou, virou pajé e hoje em dia não come mais batatas.

A tora de batata, o “*hoxwa*” e esta festa de maneira geral, não eram do *mehim*, mas desse “outro povo”, desse “outro tipo de gente”. Da mesma forma, esses alimentos cultivados na roça (os que viraram gente) não foram descobertos pelos krahô, foram trazidos do céu por *Catxêkwyj*. O próprio fogo, no qual se cozinha os alimentos, foi conquistado do jaguar. Antes disso, os mehi não conheciam roça nem fogo: só comiam pau podre e carne crua. Também não fazia a festa da batata. A maioria dos ritos e cânticos krahô foram

aprendidos com animais, plantas e outros seres. O que já nos deixa pistas da importância da abertura ao exterior e da apropriação do conhecimento do outro. A cultura do mehi não foi “inventada”, ela foi apreendida de “outros”.

As ações rituais narradas aqui não parecem significar nada antes ou para além da complexidade formal e relacional que elas exibem. Como o próprio mito indica, não existem aqui “significados” acessado pelos sujeitos atuantes, de maneira a explicar as causas ou consequência dos seus atos. O mito não explica “o porque” de tais ações ou atribui um “significado” ou “função” para elas, mas se prende nos detalhes da sua execução formal, o “como se faz”.

O que não significa que a experiência ritual não mobilize um universo simbólico comum, que é re-atualizado na interação entre os sujeitos. As ações rituais são “significantes”: elas não possuem significado, elas (re)criam sentidos. O rito não é uma simples execução de um “texto cultural pré-existente” que informa os indivíduos: tal “estrutura” que identificamos aqui é altamente performativa, apenas existe enquanto atualizada através da perspectiva referenciada dos sujeitos participantes.

Aproximamo-nos aqui da teoria da ação ritual desenvolvida por Houseman e Severi (1994) - a partir da análise do Naven, de Bateson (2008 [1935]), sobre o naven, comportamento-ritual característico dos latmul da Nova Guiné -, que propõe identificar as propriedades formais e o campo de relações constitutivos dessas ações desentranhadas do cotidiano. Neste sentido, procurei dar conta da especificidade dessas ações, em termos da “forma” que elas tomam, assim como evocar (e não mais que evocar) as relações que as constituem. Ações que são elas mesmas interações.

Essa “forma ritual” do Játyopi não é generalizável nem mesmo para outros ritos krahô. Pois mesmo que essas ações, vistas como “unidades elementares”, girem em torno de motivos comuns como “trocar paparuto”, “correm com toras”, “cantar”, “dançar”, “atuar”, etc., elas sofrem uma série de transformações de um rito para o outro. E por isso os rituais são tão variados, infinitos em seus ínfimos detalhes. Se é interessante perceber que um ritual não está isolado, por outro lado, é preciso atentar para não cair num nível de generalização no qual grande parte das propriedades estruturais distintas desses eventos particulares são perdidas. Neste trabalho focalizo as ações

performáticas do ritual, não me aprofundando tanto na esfera de produção da festa, as dimensões dos preparativos e encerramentos. Concentrei-me nas sequências de ações que criam a estrutura formal própria ao *Játyopi*, com a finalidade de expor o contexto ritual mais amplo que emoldura a performance do grupo de *hoxwas*.

O *Játyopi* é a festa dos *hoxwa*.²⁰⁷ A festa em si dura apenas 2 noites e 1 dia inteiro, mas existe toda uma organização especial para a preparação e o encerramento da festa. O ritual ocorre geralmente no mês de abril, na passagem da estação chuvosa para a seca, quando as batatas-doce estão prontas para serem colhidas. É nesta ocasião em que os homens correm com o *pàrti* (“tora grande”), a tora mais pesada de todas. Esta corrida só ocorre uma vez por ano - no ritual em questão - e apenas os melhores corredores da aldeia competem, divididos em metades de idade.

Ela ocorre de manhã cedo, sendo precedida por cantorias em que o *padlé* (“chefe do rito”) canta e enfeita as toras. Existe além do *pàrti*, uma tora menor chamada “*ját kraré*” (“filho da batata”), com a qual as crianças correm primeiro. Percebo que as toras são como “objetos animados” na corrida: elas são enfeitadas, cantam para ela, etc. Ao fim da corrida, os homens das metades sazonais se enfrentam ritualmente no centro do pátio. Logo depois os *pararutos* são trocados no pátio pelas famílias dos jovens recém-casados e que ainda não tiveram filhos, tornando “pública” a aliança entre esses segmentos residenciais. Em seguida o *pararuto* pode ser levado para casa ou ainda, como vi uma vez, cortado e distribuído no pátio.

Da Matta descreve o *pararuto* entre os *apinajé* como modelo do corpo, construído pelos parentes consanguíneos: é feito de uma massa branca de mandioca (cultivada na roça pelas mulheres e que representaria o sêmen do homem) com carne por cima (trazida pelos homens e que representaria o sangue menstrual da mulher). Essa massa é enrolada por folhas de bananeira e cozida no moquéim embaixo da terra, que para os *krahô* é análoga ao útero feminino. Eles costumam explicar a gestação como um processo em que “uma terra fértil, quando chove, reproduz.”. Até que o casal tenha filhos,

²⁰⁷ Assisti esse ritual três vezes e a partir dessa experiência, da etnografia de Melatti (1978), das entrevistas que realizei e das inúmeras conversas que tive com algumas pessoas, farei uma breve exposição.

consolidando de vez a aliança entre as famílias, estas continuarão trocando paparutos todo ano.

Simultaneamente ao fim da corrida e à troca de paparutos no *kã* (centro), três grupos rituais se encontram no *krincapé* (periferia). São eles: *Porihkrê*, *Jêjê* e *Pycaicô*. Neste momento, é possível ouvir outro canto que ecoa das casas maternas: as mulheres chorando seus mortos. A morte, quando não ocorre por feitiçaria, é causada pelo contato com os parentes maternos que morreram. (Carneiro da Cunha, 1978)

Depois de um breve “intervalo”, o ritual recomeça no fim da tarde com a “Cantoria da batata”, que sai no norte da aldeia e termina a leste, dando uma meia volta no *krincapé*. Trata-se de uma espécie de “cortejo”, um grupo formado por homens que tocam maracá e mulheres cantoras. Os *hoxwas* acompanham carregando cofos cheios de batata-doce. Não é qualquer mulher ou homem que pode cantar na festa da batata, essas são funções rituais também ligadas ao nome. Os mais velhos são acompanhados por seus *ipantus*, que aprendem com eles, “*para quando morrerem, que não estiverem mais lá, ficar alguém no lugar.*”, como coloca Oscar Põhykrat.

Os cantores param na frente de cada grupo residencial, quando ocorre uma troca de presentes: as mulheres da casa penduram miçangas e panos no pescoço dos integrantes do cortejo, que outras pessoas vão e pegam. Neste momento também ocorre uma espécie de jogo / brincadeira: um homem se põe a frente do grupo de cantores, como que “desafiando-os”. Os *hoxwa*, que carregam as batatas, devem tentar acertá-las nesse desafiante, que tenta escapar. No momento em que são acertados pelas batatas, todos fazem “*ohohohohoh...*”, e o cortejo prossegue andando. Até que param em frente a uma nova casa e tudo recomeça.

As batatas atiradas pelos *hoxwas* circulam pela aldeia: as crianças vão correndo e catando as batatas, levando-as para casa pra comer. Em duas casas vi as meninas mais novas, que acabavam de ter filho, fazendo mingau com as batatas para seu resguardo e do marido. Antigamente, quando as batatas-doce eram abundantes, elas faziam a farinha como forma de conservar o alimento para os futuros resguardos. Segundo Rosilda Pypyr é importante que a batata usada no resguardo seja seca no sol (como a farinha), para retirar o “sangue” (a seiva) da batata.

Voltando à festa, quando os cantores chegam à casa a leste da aldeia, a cantoria termina e eles pegam o caminho do pátio central. O dia começa a virar noite: chegou a hora dos hoxwa. Eles se reúnem na casa a oeste da aldeia, onde o sol se põe e a lua nasce. Neste momento, se pintam com uma tinta branca e ninguém pode estar presente além deles. Todas as vezes que tentei filmar, fotografar ou assistir a pintura, eles não permitiram. Enquanto isso, as mães do *hoxwa* fazem uma grande fogueira no pátio, em torno da qual ocorre a apresentação. Duas fogueiras menores também são feitas pelas mães do “*pàrxô*” (croá) e do “*hácré*” (gaviãozinho), os cantores que acompanham os hoxwa com o maracá.

Os hoxwa chegam pintados com uma tintura branca, em borrões e manchas pelo corpo, usando folhas na cabeça. Segundo Martins Zezinho Krahô, podem colocar também “caretas”, máscaras feitas de cabaça e pelos de animais colados imitando grandes barbas. Todos param para assistir a apresentação. O cantador, sem cantar, toca o maracá e o grupo entra pela primeira vez no pátio. Como que para se apresentar num “cumprimento”, eles entram e saem rapidamente sem grandes estripulias. Depois voltam novamente, já tomados pela graça e jocosidade do personagem; grotesco e ridículo tanto quanto travesso e amedrontador. Isso se repete por 5 ou 6 vezes, sendo que toda vez que os hoxwa entram ou saem do pátio, o cantor toca o maracá.

O mais velho é geralmente quem comanda a brincadeira, e os outros o imitam: não há falas, apenas mímica e muito riso. Eles fazem posições sexuais e fingem jogar fezes, urina e cuspir um no outro, dançando em torno da fogueira. Caem pelo chão um por cima do outro, como se estivessem brigando e tendo relações sexuais. Procuram piolhos na cabeça uns dos outros e nos próprios pelos pubianos, dois homens imitando um casal. A primeira cena do filme de Letícia Sabatela e Cardia mostra dois homens e uma criança, um deles travestido de mulher grávida, simulando a cena de um parto, metáfora da fertilidade e procriação.

Brincam de ser animais como onça ou macaco, ameaçando jogar fogo nos outros. No mesmo filme de Sabatela e Cardia, Aprac performatiza um predador canibal comendo carne crua, mas de maneira cômica e grotesca. Sendo filmados, os hoxwas interagem com a câmera fazendo também caras

monstruosas para a lente. Eles assustam os espectadores, colocam medo neles; medo que é invariavelmente acompanhado pelo riso. Imitam bêbados cambaleantes com garrafas de cachaça nas mãos, brigando uns com os outros e caindo pelos cantos. Dançam forró agarradinho e ironizam os brancos com suas máquinas a punho tirando fotos loucamente.

O hoxwa, que era abóbora no mito, também brinca com o comportamento das plantas. Na verdade esta é uma associação marcada no discurso dos krahô sobre os hoxwa. E só a partir do discurso, compreendi melhor alguns movimentos da performance. Sentidos que eu não decodifiquei durante a primeira apresentação, quando eu não possuía tal informação. O movimento dos braços e o balanço do corpo pra lá e pra cá, pra cima e pra baixo, imita o jeito das plantas, seus galhos balançando ao vento. As plantas são mudas, não falam, isto é, apenas com quem é *wayaká* (pajé). E a dimensão não verbal é uma das características marcantes da performance, que tem como meio de expressão central o gesto corporal, mimético e caricato. Cada volta que ele dá ao redor da fogueira, num ritmo acelerado ou em passos mais lentos, é o jeito de uma planta diferente.

As esquetes cômicas dos hoxwa ocorrem em direta interação com o público, que se abre completamente em risos e gargalhadas. Há sempre um homem mais velho que durante a apresentação interage com os hoxwa, fazendo comentários simultâneos e estimulando-os pelo desafio. Esse “comentador” traduz em palavras as imitações, numa espécie de reflexão verbal da imagética da performance.

Quando os hoxwa terminam sua apresentação, ocorre uma nova cantoria acompanhada por outra brincadeira. As crianças e os jovens recém-casados ficam um do lado do outro em roda, e o cantor vai na frente de cada um deles tocando o maracá e pulando, cantando a música do jabutizinho. Em seguida, a cantoria adentra pela madrugada.

Pela manhã, ao nascer do sol, há o encerramento da festa. O mesmo cortejo da tarde anterior volta ao pátio para uma breve cantoria, quando serão jogadas as últimas batatas. Logo depois o prefeito distribui alguns dos panos e miçangas que recolheu na tarde anterior entre os visitantes de outras aldeias. É o fim da festa da batata. Uma certa nostalgia parece tomar conta das pessoas,

que recordam os momentos e ficam saudosas, na espera de mais uma festa, “*agora só ano que vem*”...

Performance Ritual

Proponho a seguir uma breve reflexão sobre um fragmento específico do mito-rito abordado na secção anterior: a performance dos hoxwa. Ao focalizar a apresentação no Játyopi, me concentro sobre alguns dos elementos que considero constitutivos da performance: a mimese, a produção imagética e a brincadeira. Sugiro um olhar (ainda em construção) sob algumas idéias que emergem da etnografia krahô em diálogo com determinados autores, que como acredito, jogam uma luz na discussão. Dessa maneira, espero dar conta da “forma relacional” específica que a performance adquiri aqui e apontar alguns caminhos para se pensar a construção dessa identidade ritual bastante particular.

Tomo como referência central o seguinte depoimento de Getulio Krahô, que transcrevo do caderno de campo.

“O hoxwa era a abóbora, o espírito da abóbora que virou gente. O hoxwa não é do mehin, ele é do mekarô. O hoxwa não é pajé, ele é espírito, que o mehin que era pajé viu e aprendeu com ele. Porque antigamente as plantas e os animais falavam. As plantas têm alma, elas são gente, têm fala. A gente é que não entende mais, só quem é pajé.

Vocês vêm aqui fazer estudo, são estagiários, querem aprender. Ficam vendo as mulheres fazendo tiririca, ficam vendo as mulheres furando tiririca, fazendo o tucum, enfiando na semente. Perguntam como colhe tiririca, qual o tempo que dá, tiram fotos. Aí chega lá no mundo dos Kupen e fala tudo, mostram as fotos. As fotos são a prova de que você foi lá e aprendeu. Mas será que você vai entrar no mato e tirar tiririca? Ir afastando o mato com o pau pra não se cortar? Será que você sabe furar ela, ficar com os dedos todo ralado? Será que você sabe enfiar o tucum? Sabe nada...

Pra aprender sobre aquele pé de coco ali, você tem que entender a imitação dele, a fala dele, a cultura dele.” [E começou a contar a história de cada planta que tinha no quintal dele, de onde elas vinham. A laranja da Embrapa, o jenipapo de Itacajá, o oiti que era dali mesmo...]

O hoxwa é a imitação das plantas. Cada planta tem seu jeito, sua imitação. O hoxwa não é pajé, é espírito. Das plantas, das folhas, dos frutos. Cada um tem seu jeito, tem sua imitação. O hoxwa também é abelha, abelha que gosta de namorar a flor do milho que nasce. Que gosta de namorar com a nossa mão

quando ela tá doce, melada. Abelha que vai no vento, que vai indo longe...

A planta tem vento, tem respiração. A raiz dela fica embaixo da terra, mas quando ela cresce o vento bate, ela balança, tem movimento. [Neste momento, Getulio abre os braços e se balança, imitando um dos movimentos dos hoxwa.]

Planta sem galho, sem vento, sem movimento é planta que não cresce, que fica embaixo da terra. A imitação dos hoxwa é a imitação dos galhos das plantas, que balançam quando o vento bate..."

Como vimos, a performance dos hoxwa consiste, sobretudo, na imitação de diversas figuras da "alteridade", com os quais os mehi estabelecem modos de relação distintos. Aparecem conexões com a jaguar, o branco, os espíritos dos mortos ou seres da floresta, e mais marcadamente com as plantas. O "estranho" também pode ser o próprio mehi, que como esses "outros" seres apresentam um comportamento "anti-social". Neste sentido, o hoxwa nos abre um campo de alteridade ampla e internamente diferenciada.

A pintura dos *hoxwa*, muito diferente dos padrões tradicionais em jenipapo e urucu, desfigura a aparência, deformando o corpo e dando a ele aspecto grotesco e risível. Já ouvi uma série de associações a essa pintura. Branco seria a cor do *mekaro*, o espírito do morto, que pode se transformar em diversas imagens: animais, plantas, pedra, até virar nada... Brancas eram também as manchas da abóbora que era o *hoxwa* no mito. Podem ser ainda associadas às pintas da onça.

De acordo com Getulio Krahô, cada mancha seria um pedaço do corpo da batata, do milho e da mandioca que entram e transformam o corpo do *hoxwa*. Ele me fez o seguinte questionamento, "*Quando rala o milho, a massa não fica branca? Quando tira a casca da batata, não é branca? A mandioca, por dentro não é branca? Então... É o corpo deles que entra no corpo, que transforma o corpo. É como a pintura do hoxwa, aquelas manchinhas brancas, cada uma delas é uma coisa.*". Cabe ressaltar que o milho e a batata-doce são os dois alimentos usados no resguardo feito pelos parentes consangüíneos, em caso de nascimento e doença. Elas são substâncias agentes na fabricação dos "corpos-pessoas", e em outro plano eles são "gente", seres "humanos", personagens mítico presentificados no ritual. Para além da "fluidez", o hoxwa

aponta também para a “fixidez”²⁰⁸ das formas, tal como é enfatizado num ritual de “fertilidade”, de colheita na roça e casamentos, que evoca enfim, todo esse complexo relacional de construção de “corpos-pessoas”.

Percebemos o hoxwa como uma figura múltipla e paradoxal, que condensa uma série de identidades contraditórias, não subsumidas umas nas outras. Remete-nos assim a temas e modos de relações diversas. O que nos aproxima do conceito de “enunciador complexo” proposto por Severi (1994) para pensar a construção dos personagens que emergem no contexto ritual. Mas não pretendo abordar aqui todos esses eixos específicos de relação, faço um recorte e me retenho principalmente no que concerne ao conceito de “mekarō” e ao modelo de relação com as plantas cultivadas.

O contraponto entre o personagem do hoxwa e o conceito de *mekarō* me pareceu bastante fértil nesse sentido. *Karō* pode ser traduzido por “espírito”, “alma”, ou qualquer tipo de “imagem”, estática ou em movimento, fotografia, cinema, e *me* é uma partícula pluralizante. São inúmeras as relações que aparecem. Ao imitarem o jeito das plantas eles presentificam o mito da festa. O hoxwa era o mekarō da abóbora, a abóbora vista em sua forma humana pelo índio, o “espírito da abóbora”. A cor branca da pintura do hoxwa remete ao morto, assim como o sufixo /xwa/ (“de longe”, “de fora”) que também compõe o termo para amigo formal, mekrhinxwa, o “outro da pessoa”.

O conceito de “mekarō” apresenta, portanto, uma intersecção entre esses dois campos de referências centrais da performance: as relações com os “outros” e as noções em torno dos conceitos de “imagem” e “duplo”, um corpo fluido, mas personalizado, “figura desfigurada”.²⁰⁹ Ambos estão em constante processo de transformação, mas com uma diferença fundamental: enquanto o mekarō é imagem fluída e desincorporada, a metamorfose do hoxwa é no corpo, lócus da perspectiva assumida na imitação. Ao refletir sobre a identidade ritual dos hoxwa à luz do conceito de mekarō, sobressai mais a questão da inconstância e metamorfose do que de “identidades” em si.

Manoela Carneiro da Cunha (1978) afirma ser o mekarō um “duplo”, *“algo profundamente diferente de uma imagem: é o que remete ao objeto sem,*

²⁰⁸ Sobre os conceitos de “fixidez” e “fluidez” da forma, ver Elsje Lagrou (2007).

²⁰⁹ Conceito que “tomo emprestado” livremente de Deleuze (2007), em sua análise sobre as pinturas de Francis Bacon.

no entanto, se confundir com ele” (1978: 11). Ela propõe tal interpretação do conceito krahô em diálogo com a reflexão de Jean-Pierre Vernant (1990) sobre o mito e o pensamento na Grécia antiga. Segundo o autor, o duplo não seria apenas uma “imagem” que reproduz a aparência do sujeito. Ele presentifica o sujeito ao mesmo tempo em que guarda diferenças em relação a ele.

A aparição do duplo evoca uma presença extremamente ambígua, que é também sinal de uma ausência. Justamente por ter uma natureza ambígua o duplo realiza a mediação entre o visível e o invisível, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o universo dos corpos e o das imagens, da matéria e do espírito. É por isso que segundo Vernant, e como parecem acreditar os krahô, o morto é um “duplo” do vivo. Como disse Cunituk, ao me explicar que o mekarô é a pessoa, mas não é a pessoa mesmo, que é como o “pirata da pessoa”.²¹⁰

De acordo com o autor, é na confluência dos séculos V e IV que a teoria da mimesis é sistematizada por Platão, marcando o momento em que se tem a passagem do duplo à imagem: o duplo enquanto presentificação do invisível é substituído pela concepção da imagem como mero artifício imitativo que reproduz, sob a forma de falso semblante, a aparência exterior das coisas reais. A reviravolta do debate atual sobre o “poder das imagens”, propõe um retorno da imagem ao duplo.

Explorando os cruzamentos entre “mimese” e “alteridade”, Michael Taussig (1993) discorre sobre o conceito de faculdade mimética fundamentando-se numa complexa teorização da imagem. O mimetismo é entendido pelo autor como instrumento de “apoderamento”, na medida em que a cópia age sobre o original, adquirindo poder sobre ele: “*The ability to mime and mime well, in other words, is the capacity to other.*” (1998: 19)

Um dos pontos mais notáveis da performance dos hoxwa é sua dimensão não-verbal. Os *performers* não falam, toda sua expressividade é mediada pelo corpo, lugar das linguagens cênicas e rituais. De onde emerge o poder da mimese: a performance elabora comportamentos outros, construídos por meio da imitação. A mimese aparece aqui como uma brincadeira que torna

²¹⁰ Ao me dizer isso ele fazia uma analogia aos dvds piratas que estávamos indo comprar na cidade, para fazer uma cópia das gravações feitas durante a minha viagem.

possível experimentar outras perspectivas sobre o mundo, uma forma de experimentar temporariamente o ponto de vista do “outro” e de se apoderar dele. Neste caso, se colocar na perspectiva do outro ao se comportar como ele, não seria também, de certa maneira, “virar outro”?

A imitação é, portanto, um “gesto comportamental”, uma ação que se foca em pequenos hábitos naturalizados no corpo. E para os ameríndios todos os seres se “comportam” no mundo, diferentes modos de ser e agir são matéria-prima da performance dos hoxwa. Como coloca um dos hoxwas, especificamente sobre a imitação das plantas, em depoimento no documentário “Hotxua” (Cárdia & Sabatela, 2007):

“Quando a batata se prepara, a abóbora tem direito de fazer esse rito que nós estamos fazendo, de mostrar como é que faz. Cada giro é uma planta que faz. Tem planta boa, que fala manso. Tem planta azeda, que fala meio imprensado. Tem planta que é amargoso que fala agitado. Tudo é jeito das plantas. Quando hoxwa faz assim, não é ele em pessoa. Ele está mostrando o que significa aquilo. Talvez é a abóbora ... Quando levanta o pé assim e sai só com uma, é imitando a planta, esses de rama. Porque é bem enramado, uma parte ela segura com o pé pra um lado e com o outro os braços. Isso tudo rito que nós faz, é rito dessa planta. Nós acredita nas plantas. Nós acredita nas plantas porque ele primeiro vai pra terra e depois que vai salvar nós. Porque se nós não acreditasse, ele ia pra terra e lá mesmo ficava.”

(Transcrição trecho filme “Hotxua”, Sabatela e Córdia, 2009. [00:47:40 – 00:49:30 min])

Os “gestos comportamentais” dos hoxwas não estão implicados apenas na repetição da semelhança por meio da imitação, mas em afirmar as diferenças que constituem os diversos seres. O que não é uma faculdade do espírito, mas do corpo, entendido não apenas em termos de aparência física, mas como conjunto de afecções, capacidade, hábitos... Se como coloca Viveiros de Castro (2002 [1998]), existe uma humanidade comum a todos os seres, tendo em vista que todos “se comportam no mundo” (tem agência, intencionalidade, subjetividade, etc.), existe por outro lado, uma descontinuidade ao nível dos corpos, caracterizando naturezas distintas. Segundo o autor, nas ontologias multinaturalistas amazônicas o corpo é a matriz da diferença, e por isso mesmo ele deve ser constantemente fabricado.

O corpo é o lócus da perspectiva do sujeito, e o que está em jogo é a diferença de perspectivas entre os seres: o mundo ameríndio é marcado por uma luta de perspectivas, uma cosmopolítica onde todos querem impor seu ponto de vista enquanto sujeito. Assumir a perspectiva do outro é uma transformação ao mesmo tempo perigosa e desejada. Se o corpo é o que distingue os seres, ele também possui um poder transformacional, como indicam os diferentes regimes de transformação que ocorrem tanto no cotidiano quanto no ritual. (Viveiros de Castro, 2002)

A performance ritual pode ser também compreendida como uma forma de relacionar, criando vínculos entre quem representa, quem é representado, e quem assiste. Como indica o depoimento de Getúlio no início dessa secção, conhecer a “imitação” do outro é conhecer seu modo de ser, agir, se comportar. Um conhecimento relacional inscrito no corpo. A corporalidade é o meio da performance, os gestos e movimentos são os elementos da comunicação. Por isso mesmo, me intriga a dimensão imagética da performance. O corpo, uma “máquina performática de produção de imagens”. Imagens que mediam as fronteiras entre o visível e o invisível. A mimese estaria assim engajada na construção de imagens-duplos “encorporadas”.

Uma hipótese (inicial) é que a performance dos hoxwa pode talvez ser entendida como uma “máquina” de criação de imagens, por meio de um “corpo-objeto” essencialmente mimético e performático. A performance aparece também como um processo criativo que comunica experiências, das mais cotidianas àquelas “realmente sobrenaturais”. Não um mero reflexo, mas uma espécie de “comentário” sobre o vivido. Reflexões não mediadas pela linguagem verbal, pois o propósito não é a narração, mas a visualização. Imagens enfim, emitidas por este enunciador complexo que possui uma posição muito particular no olhar das coisas.

A performance dos hoxwa comunica o percebido e o imaginado de maneira não materializada e sem fixar a imagem num único personagem. Sempre em movimento, cria-se um fluxo ininterrupto onde uma imagem remete a outra imagem. O que o aproxima da essência mutável do *mekarõ*: através da morte, a imagem humana da pessoa pode se metamorfosear em animal, planta, pedra, toco, se esvaziando até se transformar em nada. (Carneiro da Cunha, 1978) O hoxwa também possui esse aspecto multifacetado, ele pode

adquirir a forma que quiser ao ser movido pela tensão entre “fluidez” e “fixidez” das formas e imagens (“encorporadas” e não “livres” como do *mekarō*). Uma identidade em “devir”, em processo constante de (re)criação.

O hoxwa nos coloca diante de uma questão essencial: o paradoxo entre “vestir outras roupas” e ser uma “pessoa nua”, isto é, que revela a imagem humana genérica (“invisível”) de todos os seres por trás de uma natureza corpórea diferenciada (“visível”). Possuindo domínio sobre esse “corpo” de planta, por exemplo, eles se aproximam do “karō”, isto é, da “alma”, do “espírito”, da “imagem” humana das plantas. Um modo de conhecimento relacional sobre os “outros”, pois para conhecer alguma coisa, é preciso saber a “fala” dela, o “jeito”, a “imitação”, a “cultura”, como nos indicou Getúlio. O hoxwa é um personagem extremamente complexo, que permite as mais diversas interpretações.

Por último, é importante ressaltar que a imitação não é perfeita, a cópia não se pretende idêntica ao modelo. Ela é caricata e deformada, o que torna a alteridade risível. Os elementos de caricatura, paródia e exagero inserem uma diferença precisa por entre as semelhanças aparentes. A diferencialização parece ser um mecanismo central da performance, o que também está implicado nos principais ritos krahô. Seguindo Bateson (1972), faremos alguns últimos comentários sobre a complexidade da “moldura da brincadeira”, seus paradoxos e níveis de contraste na comunicação. “Parece, mas não é, mas pode vir a ser...”

Enquanto “enunciador complexo”, o hoxwa tem uma natureza extremamente ambígua e contra-intuitiva. Permanece a dúvida sobre a natureza da identidade do *performer*: ele realmente “vira outro” ou ele “finge virar outro”? Como coloca Bateson, os indícios de humor passam a ser reconhecidos enquanto sinais, em que se pode confiar ou desconfiar, falsear, negar, etc., criando, enfim, um alto grau de complexidade nas relações. A questão é que essas ações não denotam aquilo que seria denotado por aquelas ações que essas ações denotam. A premissa “isto é brincadeira” contém, assim, uma negativa implícita: a ação é executada com a premissa de que ela não está sendo “realmente” executada. O entendimento desta contradição no contexto e na forma como essa mensagem é apresentada é fundamental para a sua compreensão.

Entretanto, o paradoxo se revela por completo a partir do reconhecimento de uma constatação mais complexa: de que subitamente o jogo pode se inverter e os aspectos “reais” e “fictícios” se confundirem, tornando a premissa “Isto é brincadeira” um tanto dúbio. Mas então, “Isto é brincadeira?”. Em que níveis de realidade e ficção estamos adentrando? Quais os projetos de verdades válidos em que contextos? A essência da brincadeira não seria exatamente subverter a qualquer momento afirmações e verdades, criando novas condições de possibilidades?

Além do mais, ainda que se saiba que a brincadeira é apenas uma brincadeira, a atuação é eficaz quando não é percebida como “mera simulação”, mas ao contrário, quando nos convence em sua “realidade”. A boa atuação, “engraçada” e que faz rir, não nos deixa muitas pistas desse caráter “simulado”, isto é, nos faz esquecer dessa “distinção representativa”, nos levando a embarcar no mundo fictício criado pela brincadeira. A brincadeira, assim como a mimese, cria imagens que evocam as mesmas sensações que a coisa em si. (A imagem re-adquirindo um caráter de “duplo”...)

O universo ficcional que emerge da brincadeira possibilita outras perspectivas sobre o mundo, borrando as fronteiras entre o real e o imaginário. Não é mais possível aqui distinguir ator e personagem. A ficção ritual coloca em primeiro plano um mundo transformacional, re-atualizando assim as condições primeiras do cosmos. A transformação gera o movimento necessário à dinâmica da vida. A “fertilidade” e “reprodução” motivadas no ritual dependem fundamentalmente da abertura ao outro, como tentamos demonstrar aqui. Uma dialética constante entre continuidade e mudança, permanência e fuga.

Referências Bibliográficas

BATESON, Gregory. *Naven: um exame dos problemas sugeridos por um retrato compósito da cultura de uma tribo da Nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas*. (Trad. Magda Lopes – 2ª ed.) São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.2008[1935].

_____. “A theory of play and fantasy”. In: *Steps to an ecology of mind*. London/San Francisco/Scranton/Toronto: Chadler Publishing Company. Pp.177-193.1972

- _____. "Style, grace et informations dans l'arte primitive". In *Vers une écologie de l'esprit*. Paris: Ed. Seuil. Pp. 176-194. 1977.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Os mortos e os outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa Krahó*. São Paulo: Editora Hucitec. 1978.
- COELHO DE SOUZA, Marcela. *O traço e o círculo: o conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos*. Tese de doutorado, Rio de Janeiro: PPGAS-MN / UFRJ. 2002.
- CROCKER, William; CROCKER, Jean. *Os Canelas. Parentesco, Ritual e Sexo em uma tribo da Chapada Maranhense*. Rio de Janeiro: Série Monografias Museu do Índio-Funai. 2009.
- DA MATTA, Roberto. *Um mundo dividido: a estrutura social dos Apinayé*. Petrópolis: Vozes. 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2007 [1981].
- LATOUR, Bruno. "What is Iconoclasm?" In: Latour, Bruno; Weibel, Peter. *Iconoclasm*. Karlsruhe (Germany) and Cambridge, Mass. ZKM and MIT Press. Pp. 16-39. 2002.
- LAGROU, Elsje. "Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa". In: *Revista de Antropologia*, vol. 49, no 1. São Paulo: USP. Pp. 55-90. 2006.
- _____. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks. 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. 2004 [1964]
- _____. *Do mel às cinzas*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. 2005 [1966]
- MELATTI, Julio Cezar. Nominadores e genitores: um aspecto do dualismo Krahô, In: Schaden, Egon. *Leituras de etnologia brasileira*. São Paulo: Cia. Editora Nacional. Pp. 139-148. 1976.
- _____. *Ritos de uma tribo Timbira*. São Paulo: Editora Atica. HOUSEMAN, Michael; SEVERI, Carlo. 1994. *Naven ou lê donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris: CNRS-Éditions. 1978.

- SEEGER, Anthony. *Os índios e nós. Estudos sobre Sociedades Tribais Brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus. 1980.
- STOLZE LIMA, Tânia. “Os dois e seus múltiplos: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi”. In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Contra Capa. Pp. 2147. 1996.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*. New York / London: Routledge. 1993.
- VERNANT, Jean-Pierre. “Do duplo a imagem”, In: *Mito e Pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. 2ª edição; trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Imanência do inimigo”. Pp. 265-294. 2002a. _____ “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. Pp. 347-399. 2002b. _____.
- _____. DA MATTA, Roberto; SEEGER, Anthony. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. In. *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Pacheco de Oliveira Filho, J. (org.). Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero. Pp 11-26. 1987.

O MESTRE E A MÚSICA: NOTAS SOBRE A POESIA, RITUAL E SABER NO MARACATU DE BAQUE SOLTO

Suíá Omim - PPGSA /IFCS

“Toda tomada de poder é também uma aquisição de palavra.”

Pierre Clastres

I. Introdução: o Mestre e o Maracatu

A palavra *Maracatu* nomeia duas *brincadeiras* distintas e presentes no múltiplo carnaval pernambucano: o Maracatu de Baque Virado ou Maracatu Nação e o Maracatu de Baque Solto ou Maracatu Rural. No presente trabalho, tratarei deste último cuja maior parte dos grupos se concentra nas cidades e municípios da Mata Norte e, em menor número, na Zona Metropolitana de Recife e Olinda. Os participantes dos Maracatus que habitam a Mata Norte são, em sua maioria, trabalhadores sazonais no corte da cana-de-açúcar. O ‘mundo’ do maracatu convive com outros conjuntos variados de brincadeiras e ritmos, que fazem parte do ciclo anual de divertimentos dos moradores da região, a saber: Ciranda, Mamulengo, Coco, Repente, Cavalo-Marinho, Maracatu de Baque Solto, entre outros. Como são chamadas no vocabulário nativo, estas *brincadeiras* sempre envolvem poesia, música, dança, improviso; elementos que constituem o que é chamado de *samba* no Maracatu.

O samba, além de ser um dos estilos poéticos do Maracatu (versos improvisados em seis ou dez linhas), expressa sentimentos e atitudes diante da brincadeira: dançar, brincar, ouvir e responder verso, lutar, divertir-se, beber, farrear, gozar, interessar-se, observar, aprender. Nos termos de Austin (1962: 83) o samba poderia ser classificado no domínio dos *behabitives*, um tipo de performativo diretamente relacionado às reações ligadas ao comportamento para com os outros e à expressão de atitudes e sentimentos. Os ensaios e sambadas (disputa poética entre dois mestres) de Maracatu são os eventos em que se vivencia o *samba* no terreiro, na sede do maracatu, junto aos amigos, parentes e conhecidos, e por vezes, até inimigos.

O mestre, poeta e porta voz do grupo comanda todos os movimentos do cortejo cantando diferentes estilos poéticos segundo uma seqüência, que pode ser resumida com seguinte fórmula:

- 1) Marcha; 2) Samba em dez; 3) Galope; 4) Samba Curto; 5) Samba curtinho;
- 6) Marcha.

O mestre é o único dentro de toda a hierarquia do maracatu que tem o poder da palavra. A poesia de maracatu é feita para ser cantada. O mestre conduz com seus versos todas as ações realizadas durante os ensaios, as sambadas e as apresentações de carnaval. Estes eventos específicos determinam muito do conteúdo do que é dito nos versos. A poesia de maracatu pode ser vista como um ato performativo nos três sentidos atribuídos por Tambiah (1985): primeiro, dizer é fazer algo como um ato convencional, o mestre diz; segundo, ***no sentido em que os participantes, os maracatuzeiros, experimentam a performance intensamente através de múltiplos meios comunicativos; e por último, no sentido de se referir a valores que são vinculados ou inferidos pelos atores durante a performance.*** “Assim, o vínculo entre forma e conteúdo torna-se essencial à eficácia e as considerações culturais integram-se, implicadas, na forma que o ritual assume.” (Peirano, 2002: 27)

Um outro aspecto importante é que a poesia de maracatu tem como característica a criação de relações de significado por meio de paralelismos. Como Jakobson sugere, na “poesia, qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético” (1975:161). De acordo com o autor, o verso, enquanto imagem sonora, tem como princípio da combinação de seus elementos o paralelismo e a equivalência de formas. O esquema de rimas no maracatu constrói uma relação de significado entre palavras a partir de sua semelhança acústica. O mestre de maracatu desenvolve seus versos através das relações entre rima e melodia, pois a sua poesia só faz sentido se for cantada.

A partir dos versos, da voz, do apito, da bengala, e da alternância com a orquestra, o mestre faz com que os participantes experimentem a “força

ilocucionária”²¹¹ de seus atos, o pertencimento a um grupo e o sentimento de superioridade em relação ao grupo rival. Através de sua habilidade em dominar esses meios é que se dá a eficácia de sua ação. A intenção de que o ato tenha um “efeito perlocucionário”²¹² motiva e produz a “força” do mestre. Sua intenção, ao cantar, é convencer o público e os integrantes do maracatu de sua autoridade e produzir efeitos como a crescente a ‘animação’ do povo.

O objetivo deste trabalho é analisar a figura do mestre através dos diferentes eventos em que a poesia de maracatu é cantada. As situações de ensaios e Carnaval serão analisadas a partir de meu próprio material etnográfico, já a sambada será tratada a partir de fontes de terceiros (tais como: narrativas e bibliografia sobre o evento). A outra situação que será considerada como evento é a produção de Cds de poesia de maracatu, em que os mestres se encontram para se desafiar, ou para gravar suas poesias.

A primeira parte analisa alguns signos, funções e figuras da linguagem predominantes nas situações do ensaio e do carnaval. Na segunda parte, analiso a disputa de poesia que se dá tanto na sambada – encontro competitivo entre dois mestres e seus respectivos maracatus – quanto no Cd.

II. O Mestre no Ensaio e no Carnaval

Ensaio: sambando maracatu

O Maracatu quando não está em movimento, brincando, constitui um conjunto de objetos, roupas, artefatos (vestidos, chapéus, surrões, golas, guiadas, instrumentos musicais, a boneca, a bandeira, enfeites, etc.). Isto é, fora da situação de brincadeira, o conjunto de objetos fica guardado: ‘adormecido’ ou em manutenção²¹³. O espaço destinado a este fim é comumente chamado de *sede* ou *barraca*, lugar que agrupa o *brinquedo* (o

²¹¹ Para Austin (1962), o ato ilocucionário não se refere somente ao uso da linguagem, mas sobretudo ao contexto em que as expressões e palavras são utilizadas, que em geral está ligado a uma força convencional. Caberia refletir mais detalhadamente sobre os atos de palavra cantada em específico pensando-as através das categorias de Austin que supõe atos de fala.

²¹² O ato perlocucionário é concretizado quando ao dizer algo temos o propósito de produzir efeitos sobre os pensamentos, sentimentos, ações do grupo. É quando dizer algo é convencer os outros.

²¹³ Trocam as lantejoulas ‘sem brilho’ das golas, restauram vestidos, etc.

conjunto) e a *brincadeira* (o brinquedo em ação e movimento). O lado de fora da sede, o *terreiro*, é onde acontecem os ensaios²¹⁴.

O ensaio é um espaço de treinamento, organização e negociação para o carnaval. Definem-se pessoas que irão compor o grupo, seus personagens, negociam-se cachês e, sobretudo, procura-se “aprumar o mestre e terno”, como define Biu Alexandre, dono do Maracatu Leão de Ouro de Condado.

Sábado é dia de ensaio. Na frente da sede do Maracatu, os fogos de artifício indicam o início da noite, quando o mestre com seu apito “faz vários silvos rápidos, instigando a entrada do terno; este, toca sempre em andamento super veloz, parando ao novo sinal do apito para a nova entrada do mestre. O terno e o mestre vão se alternando até o final.” (Santos, 2005: 32).

O apito é o instrumento do mestre, um índice²¹⁵ da entrada do ato poético, isto é, com o som do apito o público sabe que o que se segue são os versos do mestre, o que consiste num ato fático e existencial, afinal, “o ser de um índice é o da experiência presente” (Jakobson, 1975: 117).

A entrada do *terno* – o conjunto percussivo composto por cinco tocadores cujos instrumentos são: tarol (caixa), bombo (surdo), mineiro (ganzá), póica (cuíca) e gonguê (agogô) – e dos *músicos* – orquestra de sopros (trombone, piston, clarinete, saxofone, etc) – compõe, respectivamente, o ritmo e a melodia do maracatu. Neste momento, os integrantes do Maracatu, à paisana, já estão posicionados para a *manobra*²¹⁶, a coreografia do Maracatu que envolve todos os seus personagens – caboclos de lança, caboclos de pena, baianas, corte, burra, catirina, mateus e caçador, entre outros. A manobra é realizada ao som da orquestra de percussão e sopro, com uma movimentação que sugere uma estratégia de guerra²¹⁷. Quando o apito indica a pausa da orquestra, o mestre respira profundo para iniciar a seqüência de

²¹⁴ O aviso do ensaio se ‘espalha’ através de recados, visitas, encontros cotidianos (no trabalho, na praça, na venda) e ligações telefones públicos ou celulares. Justamente pela dificuldade de espalhar as notícias por diferentes cidades, sítios, chãs da região da Mata Norte, os avisos, muitas vezes, não chegam ao destinatário. A falha na comunicação de um brinquedo é motivo de desentendimentos, mágoas, substituições.

²¹⁵ Segundo Peirce, o índice é um signo “cuja significação de seu objeto se deve ao fato de ter ele uma relação genuína (metafórica ou metonímica) com aquele objeto sem levar em consideração seu interpretante”. Jakobson retomando Peirce elabora o a ação do índice como dependente de uma associação por contigüidade “vívida entre seu significante e seu significado”(1975: 101).

²¹⁶ A manobra é a movimentação coreográfica do Maracatu realizada, invariavelmente, no ensaio, na sambada e apresentações carnavalescas do Maracatu.

versos que abrem a noite. Ao silêncio e atenção total dos participantes e do público, o Mestre canta uma marcha²¹⁸ de “boa noite”:

Boa noite pessoal (a) / Como vai como passou (b) [2x]
Quem canta é Negoinho (c) / Canto qu’ele já chegou (b)

Boa noite o baterista / Brinca com Leão de Ouro [2x]
Boa noite Seu Biu Alexandre / Deus que guarde o tesouro

Com fé em Nossa Senhora / Com poder Santa Luzia [2x]
Em vim brincar em Condado / Com todas Cabocaria
(Mestre Negoinho)

Como vemos na primeira estrofe: o Mestre, o remetente, se apresenta ao público, dizendo seu nome (Negoinho), e lança uma pergunta: “como vai como passou?” dirigida ao destinatário (o público); em seguida, diz o que está fazendo ali (cantar). Nestes versos de abertura, a mensagem apresenta um caráter fático que, de acordo com Jakobson, servem para testar o funcionamento do canal, “para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada.” (1975: 126)

Na segunda estrofe, o Mestre cumprimenta um componente do terno (baterista) e diz o que o este está fazendo: brincando²¹⁹ no Maracatu Leão de Ouro, na seqüência, cumprimenta o dono do Maracatu (Biu Alexandre) e pede que Deus guarde o tesouro, que por sua vez é associado por equivalência fonética com o nome maracatu (Leão de Ouro). Vemos aí uma relação de contigüidade, logo metonímica, entre as ‘figuras de som’ que apresentam paralelismos, deste modo, o Maracatu constitui-se como uma parte do tesouro que deve ser guardado por Deus. Os versos associam também, por semelhança, a ação de Deus (guardar) diante do tesouro, com a ação que a posição do dono implica, cuidar, zelar pelo maracatu, estabelecendo uma operação metafórica²²⁰:

²¹⁷ É assim que meus informantes explicam a manobra.

²¹⁸ Versos em 4 linhas de sete sílabas: ABCB, com a repetição, *a resposta*, das duas primeiras linhas. As respostas aos versos podem ser feitas por um *contramestre*, alguém que tem a intenção de ser mestre e criar versos (ou que já é mestre e está na posição de contramestre) ou, na falta deste, por uma ou mais pessoas que respondam aos versos.

²¹⁹ Qualquer posição que se ocupar no maracatu é designada pelo ato de brincar, tanto o músico como o caboclo brincam no maracatu. Até mesmo as posições mais administrativas dentro da brincadeira são assim referidas, ex: “paulo brinca de presidente”.

²²⁰ A metáfora aparece, neste caso, engendrada à instância que Malinowski designou como o “contexto da situação”. Tal instância (pragmática), de acordo com Tambiah (1985), dirige a investigação para os modos que o ritual se relaciona a outras atividades, em quais contextos e

Biu Alexandre : Deus
Leão de Ouro Tesouro

Na equação, temos os pares de elementos relacionados por uma ação metafórica (Biu Alexandre guarda o maracatu, Deus guarda o tesouro), enquanto as partes superiores e inferiores (Biu Alexandre e Deus, Maracatu e tesouro) se relacionam metonimicamente, expressando relações entre parte e todo.

Na última estrofe o Mestre evoca sua fé em Nossa Senhora e o poder de Santa Luzia as quais destina, implicitamente, pedidos de benção e proteção. Estes versos emitem símbolos²²¹ religiosos que, como tais, são signos convencionais, isto é, são símbolos de proteção e iluminação dos caminhos. Esta mensagem pode ser vista como redundante à imagem proteção que aparece na estrofe anterior. Por fim, é feita uma referência à cidade em que se encontram (Condado) e assim cumprimenta os caboclos de lança, que depois do mestre são os personagens de maior destaque e também de maior número no maracatu. Os cumprimentos também revelam a função fática da marcha.

A marcha²²² traz um esquema de rima ABCB: quatro linhas de sete sílabas:, com a repetição – *a resposta* – das duas primeiras linhas. A rima “possui uma dimensão rítmica (e, portanto, métrica) ao imprimir padrões de duração dentro das estrofes por meio da repetição regulamentar de fonemas”. (Sautchuk, 2009:34). As formas de versificação do maracatu possuem, em todos os seus estilos poéticos, paralelismos entre versos sucessivos cuja a equivalência fonética

projetada na seqüência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica, e em qualquer nível lingüístico, qualquer constituinte de uma seqüência que suscita uma das duas experiências correlativas que Hopkins define habilmente como ‘comparação

situações ele é praticado, e quais as conseqüências ele pode produzir para vários segmentos da sociedade e para os próprios indivíduos performadores do ritual (op.cit: 35).

²²¹ Nas palavras de Jakobson (1975: 101) “O símbolo opera, antes de tudo, por contigüidade instituída, apreendida, entre significante e significado. Esta conexão “consiste no fato de que constitui uma regra” e não depende da presença ou da ausência de qualquer similitude ou contigüidade de fato. O intérprete de um símbolo, qualquer que seja, deve obrigatoriamente conhecer esta regra convencional, e “é só e exclusivamente por causa desta regra” que o signo será efetivamente interpretado.

²²²“É a clássica quadrinha portuguesa (...) base de toda poesia popular no Brasil” (Basílio e Veloso, 2008: 52)

por amor da parecença' e 'comparação por amor da dessemelhança' (Jakobson, 1975: 146-147).

Durante a manobra, no momento que o mestre canta os versos todos estão abaixados ouvindo. Além do apito o mestre segura na outra mão a sua bengala. A bengala é um índice da sua autoridade, além de numa situação extrema pode servir como uma arma. As respostas aos versos podem ser feitas por um *contramestre*, alguém que tem a intenção de ser mestre e criar versos (ou que já é mestre e está na posição de contramestre) ou, na falta deste, por uma ou mais pessoas que respondam aos versos.

Na manobra, os caboclos de lança formam dois cordões, também chamados de *trincheiras*, que envolvem o *miolo*, formado pela bandeira, a dama da boneca, a corte (rei, rainha, guarda-chuvas), o caboclo de pena, as baianas, o terno e o mestre ficam atrás do miolo, logo à frente dos caboclos que fecham a trincheira. A manobra acontece de forma ágil: o Maracatu move-se rapidamente em diferentes sentidos, finge que vai para um lado e vai para outro.

Tudo que é dito pelo Mestre é feito. Os versos fazem “pedidos de licença”, “orientações das posições do maracatu”, “saudações”. Estes versos apontam pessoas importantes que estão ali presente. É como se aquelas palavras, embora inéditas naquela combinação específica, têm um caráter convencional, onde se prepara o terreno para o que vai acontecer.

Terminada a manobra²²³ o mestre começa a cantar estilos de *samba* e todos começam a dançar propagando-se um clima bem descontraído que aproxima público dos integrantes do maracatu. Neste momento, os versos do mestre se dirigem mais ao público, indicando uma outra ação: os “pedidos de bebida”. A platéia se mobiliza e compra bebidas²²⁴ para o mestre e os músicos. Estes versos apresentam uma função conativa (Jakobson, 1975) na medida em que a mensagem do verso é imperativa: faça!

O mestre canta a toda a noite animando o pessoal alternando-se em vários estilos de versos e cantando temas variados (histórias em primeira

²²³ Para fazer a manobra os caboclos seguram os *cacetes*, pedaço de pau que representa a lança colorida utilizada no carnaval. Ao fim da manobra os *cacetes* dos caboclos são recolhidos afirmando a proibição de brigas, e a cabocaria cai no samba.

pessoa, política, televisão, fatos atuais, meio ambiente, tecnologia). Se um mestre ou mais mestres de maracatu estiverem presentes no ensaio (o que é comum) eles são convidados a cantar uma seqüência de poesia, enquanto o mestre-anfitrião tem um intervalo de descanso. A qualidade dos versos é considerada um elemento fundamental para animação e diversão do povo. Ou poderíamos inverter dizendo que a animação é um índice, do sucesso do poeta e de sua performance.

O ensaio normalmente acaba com o dia amanhecendo, quando o pessoal, em geral, está *cheio de bicada no juízo* (bêbado). O mestre volta a cantar marcha para o maracatu realizar sua manobra final. As duas manobras, realizadas ao início e ao final da noite, ‘abrem’ e ‘fecham’ o samba. As marchas de “despedida” e “agradecimento” adquirem um tom emotivo que reafirmam um vínculo religioso, são proferidos muitos agradecimentos a Deus e a diversos santos. Neste momento de despedida, a referencia a Deus e outras entidades é ressaltada, evocando um terceiro destinatário ao qual se quer afirmar a presença. Embora estes destinatários não estejam visíveis, ou pertencem a um outro mundo, os versos enfatizam que o que está acontecendo ali tem a ajuda/auxílio deste ‘mundo’ (ou destes ‘mundos’) para que tudo suceda corretamente. Versos de agradecimentos e “saudações nominais” são novamente cantados. Ao longo da noite, em toda a seqüência de versos, nota-se uma redundância e convencionalidade nas mensagens, que são fundamentais para eficácia desses eventos. (Tambiah, 1985)

O Carnaval: o Mestre e o espetáculo

Nos três dias de Carnaval, os maracatus viajam por diversas cidades da zona da mata e metropolitana de Pernambuco realizando as *apresentações*, desde palcos pequenos de cidades do interior até a passarela do Recife. Estes dias envolvem apreensão e tensão decorrente da competição na passarela da Federação Carnavalesca de Pernambuco. O Carnaval é considerado o momento ápice para os maracatuzeiros, já que, durante todo o ano se

²²⁴ Nos dias de ensaio há barracas vendendo bebida e comida.

prepararam para estes três dias, em que desfilaram cheios do brilho e beleza das fantasias, exibindo-se por várias cidades. (Chaves, 2008)

As apresentações de Carnaval duram aproximadamente 30 minutos, exigindo do mestre um grande poder de síntese, se comparado ao ensaio. A seqüência de estilos poéticos, em geral, fica reduzida ao que é essencial na mensagem: marchas de “boa tarde” ou “boa noite”, “apresentação”, “saudação ao anfitrião”²²⁵; sambas de temas escolhidos, ou de “exaltação” em que cita e repete nome do maracatu, da cidade e afirma sua superioridade. Os versos de despedida do Carnaval, em geral, mencionam os outros compromissos do Maracatu, e as próximas cidades que irá visitar. Podemos dizer que a maior parte dos versos de carnaval tem uma função fática, já que o tempo é curto.

Além do pouco tempo, a mensagem se destina a um público que não domina muito as regras da rima (o código). Como ressaltam Basílio e Veloso (2008), as apresentações no Recife, por se tratar de um público não familiarizado com a poesia de maracatu, “requer dos mestres uma adequação de assuntos e discurso que é privilégio de alguns poucos mais articulados” (op.cit: 51).

Eu hoje vou para Recife / com todo meu pessoal (2x)
Pra mostrar como se brinca / no maracatu rural

Sei que Recife me espera / com prazer e alegria (2x)
E se Jesus me ajuda / dou um show de poesia
(Mestre Barachinha)

Os versos desta marcha de Barachinha evidenciam uma valorização do referente (o Recife), já que para o pessoal do interior viajar para a cidade grande configura um certo status. As linhas 3 e 4 da primeira estrofe (“pra mostrar como se brinca / no maracatu rural”) trazem uma mensagem implícita ao terceiro destinatário que embora não esteja ali presente é um interlocutor que estimula o mestre a dar o melhor de si. Explico-me: quando o mestre diz que vai “mostrar como se brinca” ele afirma sua superioridade diante dos

²²⁵ Os palcos das cidades do interior são muitas vezes patrocinados por políticos (prefeitos, vereadores) e nestas ocasiões, o Mestre deve mencionar o nome da cidade, do político, do cargo como parte da etiqueta local.

outros, os rivais. A auto-caracterização²²⁶ do mestre é construída dialogicamente com a imagem do inimigo.

Os versos seguintes reforçam a mensagem ao caracterizar a performance a ser feita no Recife como um “show de poesia”. Estes exemplos sugerem que há mensagens emitidas pelo mestre direcionadas a destinatários ausentes. No entanto, estas mensagens, diferente do que podem parecer, são enviadas com o forte objetivo de chegarem ao(s) seu(s) destinatário(s).

Não me considero como um poeta não. Bom é a gente fazer, não dizer, deixar o povo dizer. Bom é o povo dizer. “Você sabe fazer?”, eu digo: “não”. O bom e a gente ver pra dizer. (Mestre Zé Duda)

A frase de Zé Duda expressa claramente esta idéia de que o reconhecimento do sucesso de um mestre deve estar na ‘boca do povo’, e não do mestre. Não basta o mestre se auto-caracterizar como bom, ele tem que “ver” (o povo dizer) “pra dizer”. Isto é, se o mestre tiver um bom desempenho sua fama vai se espalhar e certamente seus inimigos irão ouvir a sua mensagem. Isto é, a poesia do mestre deve ter um “efeito perlocucionário”, convencendo os demais de sua qualidade.

O período da competição carnavalesca²²⁷ gera uma espécie de dispositivo ‘auto-falante’ que espalha muitas famas (positivas e negativas). Os maracatus que foram vencedores no ano anterior constituem-se como grandes rivais. Se o ano todo o maracatu ensaia, na passarela tudo tem que estar perfeito, pois, é somente ali que os maracatus receberão uma nota dos jurados. O resultado final da competição oficial elegerá não só seu o símbolo, o vencedor, como a diferenciação entre as notas indicará toda uma hierarquia entre os grupos. As notas da Federação Carnavalesca de Pernambuco geram uma série de especulações, e identificações de possíveis erros ocorridos no desfile, e, conseqüentemente, atribuições de culpados.

²²⁶ Segundo Crapanzano (1992), *self characterization* faz referência ao processo através do qual os indivíduos constroem e negociam seus respectivos selves. Três elementos constituem esse processo: dois sujeitos interagindo, mediados por um terceiro, que é o campo comum de significado, ou seja, os padrões culturais e os termos e limites sobre os quais se desenha essa caracterização.

²²⁷ Compete-se em 3 grupos: Grupo Especial (grandes maracás), Grupo A (grupos médios) e Grupo B (maracatus pequenos). A poesia é um dos quesitos que é considerada como tendo grande peso no resultado final.

Em síntese, podemos dizer que o carnaval é um momento de grande tensão para todos e, em especial para o mestre. O mestre além de ter um bom desempenho tem que motivar o grupo, fazer com que aquelas pessoas acreditem no potencial do conjunto.

Eu estava sambando em dez²²⁸ / me abusei passei pra seis²²⁹ [2x]
Cheguei aqui me acuei / tomei gosto do programa
Que é aqui que eu tiro a fama / do mestre bom de vocês
(Zé Duda)

As duas primeiras linhas do samba indicam a mudança de samba em dez para samba em seis linhas. Neste tipo de verso é recorrente o uso do recurso metalingüístico dos poetas. Nas linhas seguintes (3 e 4), Zé Duda aponta uma mudança na sua auto-caracterização ressaltando que ele começou acuado no Maracatu, mas depois tomou gosto. Os versos seguintes completam enunciando o resultado de ter “tomado gosto”: tornou-se um mestre bom. Auto-caracterização é construída por Zé Duda de maneira que o auto-elogio é transferido para o grupo “é daqui que eu tiro fama do mestre bom de vocês”. Vemos aqui uma relação metonímica entre o Mestre e o Maracatu, visto que, um mestre bom (que constitui uma parte) imprime qualidade ao todo (o Maracatu). Os versos assim têm o poder de gerar um sentimento de união auto-estima do grupo, levando a uma afirmação da superioridade do maracatu perante ‘o outro’. Veremos a seguir situações em que os dois mestres ficam cara-a-cara disputando verso.

III. A Sambada e o Cd: as disputas de verso

A sambada é um encontro entre dois mestres e seus respectivos maracatus. A noitada começa na sede do maracatu-anfitrião antes do grupo convidado aparecer, normalmente vindo de outra cidade. “Esperando a chegada do visitante o mestre canta se dirigindo ao seu público, caboclos e torcedores, até que o outro grupo se anuncie ainda distante com fogos de

²²⁸ *Samba em dez* linhas de sete sílabas (com resposta na 5ª e 6ª linhas), esquema de rimas ABBAACDDC

²²⁹ *Galope* ou *samba em seis* linhas de sete sílabas (resposta nas duas primeiras linhas), esquema ABBCCB

artifício.” (Basílio e Veloso, 2008: 49). Diante da aproximação do grupo convidado, o maracatu da casa interrompe a música e a dança, organizando-se para a manobra, que deve ser realizada ao som de versos de “boa noite”, “pedidos de licença” e “indicação de local para ficar”.

Os poetas, então, passam a alternar-se em versos de saudação e pedidos nominais de bebida ao público. Após esta introdução e algumas pausas para o consumo de bebidas, a sambada começa com uma sucessão de estilos de verso mais ou menos pré-estabelecida: “samba em dez com assuntos diversos, samba em dez em desafio e, já alta madrugada, formas mais curtas de rima e tom cada vez mais agressivo como o *galope*, o *samba curto*²³⁰ e o *samba curtinho de quatro linhas*²³¹.” (op.cit: 50)

Participar de uma sambada é um índice da segurança e maturidade do mestre, pois é ali que ele efetivamente convence todos de ser um *mestre sambador*. Apresentar sempre *samba novo* é um requisito de um bom mestre. O samba novo é uma combinação de improviso e material composto com antecedência, isto é, os versos têm que ser inéditos e autorais. Para os maracatuzeiros importa mais o fato dos versos serem cantados pela primeira vez do que o fato de serem produzidos na hora, como é o caso dos cantadores de viola.

Os dois mestres, os respectivos ternos, músicos e as torcidas de cada grupo ficam lado a lado sem se misturar. Após os versos do seu mestre, a torcida reage gritando, vibrando, dançando e desafiando a outra torcida com gestos, expressões e palavras de hostilidade. A seqüência de versos da sambada é intercalada por batidas do terno que passam a ter duração cada vez menor, acirrando a disputa e diminuindo o tempo dos mestres pensarem na resposta.

A agressividade vai se intensificando nos versos cantados pelos mestres e, conseqüentemente, na expressão de rivalidade nas torcidas. A bebida (cachaça ou cerveja) é um elemento importante, tanto da sambada como no ensaio, sendo consumida pelos mestres e suas orquestras durante algumas pausas ao longo da noite e, em grande quantidade pelas torcidas e público em geral. Seu consumo em excesso e o crescente clima de rivalidade são motivo

²³⁰ Igual ao galope, mas a primeira linha tem 4 sílabas apenas.

²³¹ 4 linhas de sete sílabas.

de cautela para os organizadores: os cacetes dos caboclos costumam ser recolhidos para evitar a violência física, podendo ser utilizados para apartar uma ou outra briga.

A sambada é o evento mais importante da poesia de maracatu. A poesia em si ganha um papel de destaque se comparada os outros contextos enunciativos, como o ensaio e o carnaval. A disputa coloca à prova a capacidade criativa e a agilidade dos mestres, que tem por objetivo se sobressair sobre o outro. No contexto da sambada, a função da linguagem predominante é a poética. É um momento daqueles em que, como diria Jakobson, “o verso ultrapassa os limites da poesia” (op.cit: 131).

Como a poética do maracatu envolve extrema rivalidade, que por vezes é levada às últimas conseqüências com a violência física, podemos dizer que tanto as palavras produzem um efeito específico sobre o contexto ritual, como argumentou Malinowski²³², como este contexto também produz um efeito brutal na poesia ali cantada.

Para desenvolver um pouco mais esta idéia, apresento aqui um outro contexto, mais recente, em que os mestres se encontram para disputar: a gravação de Cds. Até então são cinco álbuns de encontros de mestres: *Os Campeões da Sambada* (2002) de Barachinha e Zé Galdino; *No Baque Solto Somente* (2003) de Siba e Barachinha; *Coleção Poetas da Mata Norte* (2005) de João Paulo e Barachinha; da mesma coleção o álbum *Antonio Roberto e Convidados* (2005), conta com participações de cinco mestres²³³; e, por fim, *Os Dragões da Poesia* (2007) de Manoel Domingos e Barachinha.²³⁴

Os Cds seguem a mesma seqüência de estilos poéticos que é cantada nos outros contextos e os versos acompanham a crescente ênfase na agressividade. Há situações em que o Cd é usado por alguns caboclos para se divertirem, bebendo e sambando com ‘autonomia’ do terno e do mestre. O Cd anima o pessoal que já conhece os versos, e recria o contexto.

²³² « Selon nous, le sens d'un mot, d'une phrase ou d'une locution est la modification effective qu'apporte l'énoncé dans la situation à laquelle il est uni. [...] La formule magique n'est ni une conversation, ni une prière, ni une déclaration, ni une information. Qu'est-elle alors ? [...] Nous avons conclu que la signification d'une incantation réside dans l'effet que produisent les mots dans leur contexte rituel. »

Malinowski (2002 [1965]: 316-324)

²³³ Antonio Caju, Zé Galdino, Barachinha, Veronildo e João Paulo.

²³⁴ Sobre outros registros sonoros de Maracatu ver: Basílio e Veloso (2008).

A poética do maracatu envolve um discurso da violência (Tambiah, 1996) que está presente tanto na forma quanto no conteúdo. Na forma, pois ao longo da seqüência há estilos como o galope, samba curto e samba curtinho que impõe um ritmo mais veloz tensionando o conteúdo que, por sua vez, deve ser cada vez mais agressivo. Vejamos um exemplo de galope:

Siba: Clonaram um gato em Itambé / Clonaram um bode em Serrinha
E se clonarem uma galinha / Vai nascer cacarejando
Igual a você cantando / Errado a noite todinha

Barachinha: Já clonei um papagaio / Me arrependi do que fiz
Que papagaio infeliz / É falador mentiroso
Parece Siba Veloso / Tudo que eu digo ele diz

Como podemos ver, a seqüência apresenta já no primeiro diálogo metáforas de transformações de animais como uma forma de se referir ao seu rival. As acusações são feitas para caracterizar pejorativamente os atributos físicos e de caráter do inimigo. Como fica claro, as categorias animais são usadas aqui como uma forma de insulto (Leach, 1983) que busca demonstrar a superioridade de um sobre o outro.

Siba: Clonagem de bicho feio / É serviço que se aluga
Clonaram uma tartaruga / Lá em Porto de Galinhas
Pra imitar Barachinha / Com o nariz cheio de verruga

Barachinha: Pai clonou um embuá / Um jumento e um tatu
Depois clonou um timbu / Mas seu prestígio caiu
Porque o Timbu saiu / Fedorento feito tu

Neste segundo diálogo, o grau de agressões se intensifica e assume feições grotescas. O final das sambadas é justamente caracterizado pelos versos mais escatológicos onde os atributos fisiológicos são postos em cena para manchar a imagem do outro mestre. Em outro exemplo, de um samba curto, a desqualificação do rival atinge seu ápice com a ambigüidade entre a violência física e poética.

Barachinha: Ou tu se cuida / Ou vai morrer nos meus pés
Meus castigos são cruéis / Quando eu não mato eu arranho

E mestre do seu tamanho / Já machuquei mais de dez

Siba: Estude mais / Pra ver se sai da ruína
 Já que ninguém lhe ensina / Você é na profissão
 A maior decepção / Da cultura nordestina

O uso das palavras ‘machucar’, ‘arranhar’ ou ‘matar’ pode ser entendido em duplo sentido temporal. De um lado, remete ao passado, narrado como tempo mítico do maracatu, quando os grupos rivais e seus mestres se enfrentavam até “manchar o terreiro de sangue”. Deste modo, Barachinha evoca um saber que está ligado aos fundamentos da brincadeira, “quando maracatu só andava pelo mato e só era de barulho”, como costuma repetir seu Martelo, um dos caboclos mais antigos que brinca até hoje. Por outro lado, aciona a poética do presente em que a violência extrema é aceita somente através do verso, no plano simbólico.

O maracatu traz uma cosmologia em comum com outra brincadeira, o Cavalo-Marinho, justamente para se diferenciar dela. Enquanto o Cavalo-Marinho é tido como uma brincadeira criada por Deus, que celebra, entre outras coisas, o nascimento de Cristo, a alegria, a graça, a beleza, o Maracatu é considerado uma festa inventada pelo diabo numa tentativa de acabar com Cristo, lidando com o lado maligno da vida, o perigo, a rivalidade declarada, a canalização de ‘maus sentimentos’, uma espécie de obstrução religiosa. (Chaves, 2008)

Se o maracatu do passado é narrado como um grande ritual de guerra concentrando energias malignas, o maracatu de hoje é considerado uma brincadeira entre amigos. Como sintetizam os versos de Antonio Roberto (samba em dez linhas):

Maracatu de Outrora / Passava por desespero
O brinquedo do terreiro / Brigava com o de fora
Só que está sendo agora / muito mais civilizado
Depois de modernizado / Ninguém briga com ninguém
Que a modernidade vem / Dando apagão no passado.

Neste maracatu modernizado o ápice da guerra está na disputa de verso e não mais no enfrentamento físico, embora a cosmologia da guerra seja sempre acionada nas disputas. Neste sentido e de acordo com Tambiah “o

caráter performativo do ritual está implicado na relação entre forma e conteúdo que, por sua vez, está contida na cosmologia”. (Peirano, 2002: 26).

As disputas de verso não tem ganhador, “ninguém decide quem ganha ou quem perde. Cada um sai com sua opinião sobre o resultado e, meses após uma boa sambada, ouvem-se e discutem-se as fitas gravadas durante aquela noite por toda região”. (Basílio e Veloso, 2008: 50).

Para encerrar, gostaria de sugerir que a eficácia do maracatu de hoje está na poética e seu poder de concretizar o enfrentamento desejado. Afinal de contas, como enuncia nossa epígrafe: “toda tomada de poder é também uma aquisição de palavra.”

Deixo por fim, um ensinamento de Biu Alexandre que nos oferece uma chave para compreender como os maracatuzeiros elaboram a atualidade da brincadeira:

Antigamente, só quem dava valor era quem brincava. Se existia cultura, ninguém sabia. Hoje a gente sabe que tudo na vida era cultura: Cavalo-Marinho, Maracatu, cantador de Coco, Xangô. Tudo era cultura, mas não existia. Hoje a cultura descobriu tudo, que tudo é cultura. (Biu Alexandre, dono do Maracatu Leão de Ouro)

Bibliografia

- AUSTIN, J. How to do things with words. Cambridge – MA; Harvard University Press. 1975.
- BASÍLIO, Astier & VELOSO, Siba. Samba Novo: a poesia do maracatu de baque solto. In *Na Ponta do Verso: Poesia de Improviso no Brasil*. Alexandre Pimentel e Joana Corrêa (org.) Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008.
- CRAPANZANO, Vincent. The self, the third, and desire. In *Hermes' Dilemma & Hamlet's Desire. On the epistemology of interpretation*: 1992.
- CHAVES, Suiá Omim. *O Carnaval em Terras de Caboclo: uma etnografia sobre maracatus de baque solto*. Dissertação de Mestrado. PPGAS/ Museu Nacional / UFRJ. Rio de Janeiro: 2008.
- LEACH, Edmund. “Aspectos antropológicos da linguagem: categorias animais e insulto verbal”. In Roberto Da Matta (org). Edmund Leach (coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo; Ática: 1983[1964].
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo; Cultrix: 1975.
- MALINOWSKI, Bronislaw, Theorie ethnographique du mot magique. In : *Jardins de Corail*, Paris, La Decouverte, 2002. [1965].
- PEIRANO, Mariza. A análise antropológica dos rituais. In: O Dito e o Feito: ensaios de antropologia dos rituais. Mariza Peirano (org.) Relume Dumará, Rio de Janeiro: 2002
- SANTOS, Climério O.; RESENDE, Tarcísio S. *Batuque book: Baque Virado e Baque Solto*. Recife: Ed. do Autor, 2005.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de doutorado/ UnB. Brasília: 2009
- TAMBIAH, Stanley 1985 *Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press
- _____. *Leveling Crowds. Ethnonationalist Conflicts and Collective Violence in South Asia*. University of California Press. Berkeley: 1996.

FOLIA TEM FUNDAMENTO. O LUGAR DO CONHECIMENTO RITUAL NA CONSTRUÇÃO DA AUTORIDADE ENTRE FOLIÕES DE REIS

Daniel Bitter - UFF

“Ver a “societas” como um processo humano – em vez de um sistema atemporal e eterno tendo como modelo um organismo ou uma máquina – significa capacitar-nos para nos concentrar nas relações que existem em cada ponto, ou em cada nível, de maneiras complexas e sutis, entre *communitas* e estrutura.”

Victor Turner

Introdução

As *folias* de Reis são manifestações populares difundidas por grande parte do território brasileiro, apresentando inúmeras variantes e denominações. Trata-se de grupos de cantores e instrumentistas que realizam visitas às casas de *devotos* distribuindo bênçãos em troca de ofertas destinadas à realização de uma grande festa em louvor aos *Reis Magos do Oriente*: Melquior, Baltazar e Gaspar. As *folias* procuram, assim, reproduzir a viagem mítica que os Reis Magos teriam feito a Belém, guiados por uma estrela divina, para adorar e presentear o menino Jesus. Em torno das *folias*, homens, mulheres, idosos e mesmo crianças se enredam em teias de reciprocidades morais reafirmando periodicamente laços sociais de parentesco, amizade, vizinhança etc. Frequentemente, as *folias* são criadas como forma de pagamento de uma *promessa* por graças alcançadas e, desse modo, a noção de *promessa* assume lugar central nas relações de comprometimento moral e de trocas, por meio das quais se estabelecem relações cosmológicas fundamentais. As *folias*, portanto, consistem em complexos sistemas de “prestações totais” (Mauss,

2003), por meio dos quais as pessoas estreitam laços com divindades e antepassados. O lugar dos *devotos* dentro deste sistema é extremamente importante, visto que compartilham com os *foliões* certas crenças e parte dos saberes rituais envolvidos nessas trocas de dádivas e contra-dádivas (Brandão, 1977; 1981). Nesse contexto onde estão envolvidos enlaces de caráter obrigatório e permanente, *foliões* e *devotos* parecem estar cientes do perigoso e tenso jogo das reciprocidades que se estende ao longo do tempo, onde as trocas de dons são incertas (Bourdieu, 1996).

As práticas de *foliões* e *devotos*, bem como, sua cosmovisão são, em grande parte, embasadas no chamado *fundamento*, conhecimento ritual que se crê ter sido herdado dos antepassados e mesmo dos próprios Reis Magos. Trata-se do substrato religioso da *folia* de reis que engloba o conhecimento das narrativas míticas e das práticas rituais que as atualizam. Esse conhecimento ritual encontra-se desigualmente distribuído entre *foliões* e *devotos* e constitui-se, muitas vezes, em alvo de disputas por prestígio e autoridade. Essas disputas podem se dar internamente entre membros de um mesmo grupo ou ainda externamente entre diferentes grupos de *foliões*, revestindo-se de uma rivalidade agonística muito acentuada, envolvendo muitas vezes a prática da *bruxaria*, como forma de ação nas interações pessoais.

Suponho que o domínio do *fundamento* além de ser tido como de suma importância e condição necessária para a consecução dos ritos, é também um lugar onde se constroem marcadas individualizações. De acordo com minhas observações, o *mestre* e o *palhaço* recorrentemente se envolvem em contextos dinâmicos de apropriação e disputas em torno do *fundamento*. Suponho que isso se dê em razão do fato de que esses papéis rituais ocuparem posições extremas no sistema hierárquico da *folia* de reis numa relação polar de complementaridade simbólica. *Mestre* e *palhaço* individualizam-se por meio do domínio do *fundamento* e da exibição de habilidades específicas, sendo-lhes atribuído certo tipo de poder e autoridade. Neste trabalho exploro por meio de casos etnográficos os processos de transmissão e apropriação do *fundamento* e seu uso por diferentes atores sociais.

O ciclo ritual da *folia de reis*

No Morro da Candelária, Complexo de Mangueira, localidade onde realizei grande parte das minhas observações etnográficas, a Folia Sagrada Família é comandada pelo *mestre*, função ritual considerada a mais elevada na organização do grupo. Sua autoridade está, em grande medida, ligada a uma familiaridade profunda com os princípios do *fundamento*, adquirido ao longo de muito tempo de aprendizado. Em algumas *folias*, a função de *mestre* e o poder que detém pode ser comparado à função do *dono* da *folia*, quando essas funções não coincidem na mesma pessoa. *Dono* é a pessoa que origina uma *folia de reis* ou a herda de outro *dono*. Sua autoridade é grande, mas limitada quando ele não detém os conhecimentos necessários para a condução dos ritos, precisando assim da presença de um *mestre*. Quando uma *folia* é integrada por um *dono* e um *mestre*, estes papéis são normalmente bem marcados, mas sujeitos a confusão. O *dono* é responsável pelas condições materiais da *folia*: instrumentos musicais, manutenção da sede, *uniformes*, comida etc. É ele quem toma algumas decisões de ordem mais cotidiana, tais como a definição do roteiro de casas a serem visitadas, a negociação de apresentações, cachês etc.

Além do *mestre*, a *folia* conta ainda com outras funções rituais importantes, tais como *contra-mestre*, *bandeireiro*, *cantores*, *instrumentistas* e *palhaços* em sua estrutura organizacional. A Folia Sagrada Família, com aproximadamente 15 componentes, realiza o ciclo de visitas às casas de *devotos*, denominadas *jornadas*, a partir do dia 25 de dezembro até o dia 20 de janeiro, preferencialmente nos fins de semana. A cada jornada diária chega-se a visitar cerca de oito a dez casas, o que totaliza, ao final de todo um ciclo de *jornadas*, aproximadamente 45 visitas, envolvendo diretamente cerca de 150 pessoas. Estas visitas são também realizadas fora da Candelária, em regiões mais distantes, como o Morro Chapéu Mangueira, no Leme, ou a Vila Cruzeiro, na Penha, onde residem *devotos* que mantêm alguma relação com os *foliões*. Finalmente o circuito de visitas é encerrado com a promoção da festa de *arremate*, uma grande e ostentosa cerimônia celebrada em agradecimento à comunidade de *devotos* pela receptividade e pelos donativos ofertados, que passam então de sua acumulação à sua redistribuição.

A visita a uma casa compreende uma seqüência básica de ações, tais como chegada, entrada na casa, distribuição de bênçãos, refeição, apresentação dos *palhaços*, ofertas de donativos, agradecimentos e despedida. Nesta seqüência ritual, a *bandeira*, objeto de maior valor simbólico, ocupa lugar central. Trata-se de um suporte material destinado a ostentar imagens relacionadas aos Reis Magos, à Sagrada Família, a São Sebastião e a outros santos. A importância da *bandeira* para *foliões* e devotos pode ser resumida no fato de que seja capaz de fornecer *bênçãos*, *graças* e outras dádivas, realizando importantes mediações cosmológicas entre as pessoas, seus antepassados e suas divindades.

A *bandeira* é deslocada ao longo dos cortejos realizados pelas *folias* de Reis, sempre empunhada pelo *bandeireiro*, papel ritual de fundamental relevância. Embora se trate de um artefato fabricado por humanos, *foliões* consideram que a *bandeira* seja um dom divino, transmitido por intermédio dos antepassados. Narra-se que Maria teria costurado uma *bandeira* de pano e a ofertado aos Reis Magos para que seguissem viagem sob proteção divina e estes, por sua vez, a teriam dado aos homens. Pode-se dizer, por fim, que a *bandeira* é a materialização do *fundamento*.

Ao longo do ciclo de visitas, a *bandeira* ganha temporariamente uma dimensão pública, quando é exibida aos olhos dos passantes. Ao fim deste ciclo, a *folia* realiza um importante ritual denominado *entrega da bandeira*, quando então esta é devolvida ao seu altar.

Se é fato que a *bandeira* ocupa um lugar de destaque na maior parte das práticas rituais da *folia*, é igualmente verdadeiro que ela tem um papel secundário durante a chamada *brincadeira do palhaço*. Nesta ocasião a *bandeira* é muitas vezes levada ao interior de algum cômodo da casa enquanto a *performance* se desenrola do lado de fora, uma vez que a *bandeira* e o *palhaço* são ritualmente incompatíveis.

O *palhaço* é um personagem marcadamente liminar, (Turner, 2005) freqüentemente associado a imagens negativas como Herodes, o Diabo ou mesmo Exu²³⁵. O ponto a ressaltar é que os significados negativos atribuídos ao *palhaço* e sua conduta anti-social encontram justificativa no próprio

²³⁵ Esses significados atribuídos aos *palhaços* são freqüentemente difundidos nos estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo e parte de Minas Gerais e São Paulo.

fundamento. Com aparência e gestos assustadores, o *palhaço* declama versos de memória ou de improviso, denominados *chulas* e realiza acrobacias em troca de moedas oferecidas pelo público que se reúne ao seu redor. O caráter de sua *performance* é fortemente cômico, sarcástico, tendo muitas vezes a assistência, e mesmo o próprio dono da casa, como alvo de suas ironias. Ocasionalmente, os versos podem ser proferidos de modo mais sério, apresentando conteúdo moral, exigindo às vezes que se retire a *máscara* ao se tratarem de temas religiosos. Sua *performance* se desenrola com grande autonomia em relação às demais atividades da *folia*, o que vem singularizar notavelmente este personagem, que adquire, de fato, um poder criativo e autoridade neste momento.

A brincadeira do *palhaço* é, de certa forma, o lugar potencial da subversão, da desordem (ou de uma outra ordem), da criatividade, em contraste com a formalidade e a solenidade do canto, da música, das palavras e dos gestos dos *foliões*. Tal relação, no entanto, é de natureza complementar.

Fundamento, autoridade e conflito

Como argumentei acima, as práticas rituais e condutas morais de *foliões* e devotos são, em grande parte, informadas pelo *fundamento*. A categoria aparece de forma verbalizada quando *foliões* dizem que *folia de reis não é só a beleza dos cantos e o brilho dos uniformes. Folia de reis tem fundamento*. Manifesta-se na forma de invocações, bênçãos, cantos, fórmulas etc. Diz respeito a um conjunto de práticas e saberes considerados primordiais e oriundos de um espaço-tempo imaginário. Esse conhecimento vem do princípio do mundo, freqüentemente coincidente com o tempo do nascimento de Jesus. Designa a razão última da circulação da *bandeira*, da festa, das dádivas e até mesmo deste estranho personagem que é o *palhaço*.

É através da categoria *fundamento* que se opera o controle de todas as atividades do grupo envolvido, especialmente na sua dimensão moral. Luzimar Pereira (2004) notou a centralidade desta categoria entre *folias de reis* do sul de Minas Gerais. Diz o autor:

“A noção de fundamento abarca, em princípio todo um conjunto de mitos, regras cerimoniais e exegeses nativas que compõe o substrato religioso da Festa de Reis. Há fundamento na hora de se realizar uma cantoria, no seu aspecto formal e de conteúdo. /.../ Fundamento remete a fundação, base

sustentação. Mas pode ser também derivado daquilo que é fundante, fundador, original, primevo". (:41)

Perguntando a Isabel, a *bandeireira*, sobre o significado da noção, depois de ter afirmado que o *palhaço tem muito fundamento*, obtive como resposta as seguintes palavras: *não sei explicar, não. Só sei que se aprende de dentro, na convivência. O fundamento*, desse modo, constitui um princípio sagrado, divino, que não pode sofrer contestação, tornando-se objeto do consentimento geral. Trata-se, afinal, de uma categoria de pensamento no sentido forte do termo.

Os conhecimentos rituais categorizados no *fundamento* circulam muito restritamente e de forma regulamentada entre alguns *foliões*. Sua transmissão e domínio estão relacionados com um poder ritual que não é, entretanto, inteiramente exclusivo do *mestre*, podendo ser reivindicado por outros *foliões*, o que ocasionalmente é motivo de conflitos. No caso da Folia Sagrada Família, observei que esse poder é sempre relativo e dependente de certas alianças construídas situacionalmente. Mestre Élcio tinha 33 anos de idade quando realizei minhas observações em campo, sendo bem mais jovem que a maior parte das pessoas que integravam o núcleo central da *folia*. Este dado o colocava na condição de ter de ouvir os mais velhos, suas opiniões, e de ter de fazer muitas concessões.

O *mestre* pode ser detentor de muitos conhecimentos, mas depende dos demais *foliões* e de certos laços estabelecidos para sustentar sua autoridade, cuja manutenção pode ser bastante árdua. Estabelecer a ordem interna do grupo é um dos desafios enfrentados pelo *mestre*. De acordo com o que observei, a *folia* de reis é um sistema extremamente dinâmico, no qual *foliões* e devotos encontram-se continuamente em trânsito. Embora exista um núcleo mais estável de pessoas que assume um compromisso duradouro com as práticas rituais, de modo geral, muitos *foliões* circulam mais periféricamente em seu entorno²³⁶. Notei inúmeras vezes que os antagonismos, desavenças e conflitos internos entre seus membros alcançavam níveis bastante intensos e até perigosos em certos momentos. Nesse contexto onde emergem

²³⁶ Chamo a atenção para o caráter flexível e transitório desses agrupamentos e de sua dimensão processual, ao mesmo tempo em que me distancio das abordagens estrutural-funcionalistas a partir das quais as unidades sociais de pesquisa tendem a ser delimitadas como totalidades com fronteiras muito rígidas.

hostilidades, interesses diversos, certo descompromisso e mesmo violação das regras estabelecidas, o *mestre* certamente enfrenta dificuldades em manter sua autoridade. Numa dessas ocasiões, ouvi Élcio comentar que muitos *foliões* não saem por *devoção*, mas por *diversão*. Tenho pensado que o *mestre* faz uso desta idéia como estratégia retórica para valorizar sua autoridade, cuja estabilidade parece estar muitas vezes ameaçada. Não surpreende que em algumas ocasiões Élcio tenha assumido um comportamento extremamente colérico e agressivo e em outras, uma atitude contrastiva de humildade ao reconhecer o esforço dos *foliões*, e pedir desculpas pelos seus ocasionais excessos. Estou aqui salientando os aspectos contraditórios das práticas rituais, mas evidentemente, estas constituem apenas uma face das condutas de *foliões* amplamente caracterizadas pela cooperação e retidão diante de objetivos comuns. Sigo aqui a sugestão de Turner, para quem o exame dos distúrbios da normalidade pode ser mais rentável que observá-la diretamente, ou ainda, que a estrutura profunda pode ser revelada por meio da antiestrutura (2008: 30). Certamente, de modo inequívoco, o que se verifica durante a cantoria realizada coletivamente no interior da casa de um devoto, é aquilo que Turner chamou de *communitas*, que se caracteriza como uma modalidade de interação na qual a estrutura é suspensa, durante um fragmento de tempo, quando predominam o consenso e a comunhão de indivíduos relativamente indiferenciados (2008: 43). O autor salienta, partindo de suas observações sobre as peregrinações religiosas, tomadas como comunidades antiestruturais que, “o ‘conflito’ é o outro lado da moeda da ‘coesão’, sendo ‘interesse’ o motivo que vincula ou separa estas pessoas, estes homens servis a direitos estruturais e obrigações, imperativos e lealdades” (2008: 40-41). Nessa direção, creio ser importante trazer a cena o caráter sociologicamente positivo do conflito e seu potencial de socialização, adequadamente explorado por Georg Simmel²³⁷. O autor observa que todas as situações historicamente reais são sínteses de relações sociais que constituem unidade e de relações que a contrariam (1983: 123). Como escreve o autor, “...a sociedade, para alcançar uma determinada configuração, precisa de quantidades proporcionais de

²³⁷ Van Velsen (2009) também propõe abordar o conflito como parte constitutiva do processo social.

harmonia e desarmonia, de associação e competição, de tendências favoráveis e desfavoráveis”.

Nessa direção, um aspecto que gostaria de ressaltar é que essas tensões ganham uma dramaticidade particular no quadro das relações cósmicas que a *folia* de reis engendra, mobilizando forças supramundanas que atuam sobre o mundo. O que está, portanto, em jogo é um compromisso infalível e inadiável, vivido de modo extremamente personificado, especialmente na figura do *mestre*. Falhar com os Magos é uma falta impensável, e todo esforço está em garantir certa coesão do sistema. Seu objetivo mais sublime talvez seja honrar a memória dos antepassados e transmitir o *fundamento*, para que se possa garantir a perenidade das bênçãos divinas e afastar todo tipo de malefício. Entretanto, isso parece não ser tudo. É preciso atentar para as múltiplas motivações que levam foliões a participarem desses agrupamentos e perceber a dinâmica entre os princípios que os fundam e os anseios mais subjetivos.

Creio que o que está no centro da arena dessas tensões envolvendo *foliões* e devotos são as fricções provocadas pelo confronto entre de um lado, normas ideais de conduta - em grande medida legitimadas pelo *fundamento* - e as disposições subjetivas e comportamentos individuais concretos, de outro. (Feldman-Bianco, 2009: 42). Tenho em mente aqui a idéia de que as pessoas agem não apenas em concordância com padrões morais, mas, também, em função de valores mais individuais, enfim, de seus interesses (Boissevain, 2009: 214). A adequação do comportamento dos *foliões* e da ordem do grupo é permanentemente avaliada tendo como referência normas ideais. Percebe-se com evidência que há uma defasagem entre essas normas ou entre as interpretações particulares que se fazem do *fundamento* e o comportamento concreto dos *foliões*. As transgressões operadas ao longo dos “processos rituais” são mais ou menos toleradas e em alguns casos, podem gerar situações acentuadamente conflitantes.

Nesse sentido, destaco a importância de se atentar para as trajetórias, escolhas e motivações individuais e para os processos por meio dos quais se constituem concepções particulares de *selves*. Seu Humberto, sanfoneiro da *folia*, justifica sua aptidão para o instrumento dizendo que se trata de um dom divino, e que por esta razão se sente comprometido a tocá-lo até o fim de sua

vida. O *palhaço* Trovoada diz que sempre desejou assumir esta função na *folia*, desde criança, mesmo tendo que enfrentar a ira do pai, sempre refratário a esta ideia. *Mestre* Élcio, por sua vez, relata que se iniciou no universo das *folias* tocando instrumento de percussão e com o tempo foi, como diz, *passando para frente*, até cantar ao lado do *mestre*. Ao narrar o percurso que o levou a posições superiores, Élcio ressalta sua escolha e seu interesse em aprender cada vez mais, bem como, o papel fundamental que *foliões* mais graduados e experientes tiveram nessa trajetória, lhe transmitindo conhecimentos rituais.

Nesse contexto a conquista de certa posição é muitas vezes acompanhada de expectativas, avaliações e julgamentos. Espera-se que o *mestre* seja capaz não apenas de estabelecer a ordem, mas também, resolver uma diversidade de problemas, como cantar as *profecias* adequadas em cada contexto particular. É difundida entre *foliões*, a idéia de que um bom *mestre* deve improvisar versos de acordo com as circunstâncias, o que o obriga a deter boa bagagem de conhecimentos. Isso é particularmente notável quando encontram-se imagens de diversos santos católicos ou divindades afro-brasileiras na casa de um devoto, pois diante delas, o *mestre* deve louva-las por meio de um repertório de versos.

Embora o *mestre* ocupe, ao menos teoricamente, uma posição hierarquicamente superior em relação aos demais *foliões*, não é seu privilégio ser o único detentor do *fundamento*, como já sugeri. Outros *foliões* podem ser profundos conhecedores do universo folião e serem, eles também, foco de intensas expectativas. Entre estes, encontra-se o *palhaço* que, embora se caracterize por apresentar um comportamento que majoritariamente se opõe ao *mestre* e aos demais, é tido como grande conhecedor de *profecias*²³⁸.

O que parece, portanto, caracterizar o *palhaço* é sua forte ambivalência simbólica. As palavras de *mestre* Élcio confirmam essa natureza ambivalente quando expressam que um bom *palhaço* deve ter conhecimento sobre as *profecias*, mais do que qualquer outro *folião*, podendo até substituir o *mestre*

²³⁸ Entre as características que um *palhaço* apresenta que parecem ser valorizados entre os *foliões* e devotos estão: habilidade verbal, extensão do repertório, capacidade de improviso, caráter debochado, conhecimento que detém sobre profecias e também sua postura moral. Para alcançar reconhecimento e prestígio junto aos *foliões*, um *palhaço* necessita não só ter certo domínio técnico, mas também apresentar alguma excepcionalidade.

numa eventualidade. Diz-se que o *palhaço* tem autoridade até mesmo para afastar o *mestre da folia*, no caso de este não se encontrar em condições de assumir a função. É ainda tido como guardião da *folia* e até mesmo da *bandeira*, em alguns casos. Nas palavras de Élcio, *o palhaço é um soldado, um sentinela* a serviço da proteção da *folia* e da *bandeira*. A mesma idéia se expressa no estatuto do “Grupo Folclórico Folia Estrela D’Alva do Oriente da Penha”, onde se encontra registrado o seguinte: “Um bom Palhaço é um futuro Mestre. Um bom Palhaço ajuda o Mestre. Um ajuda o outro no enredo da Profecia,” Estas idéias me levam, portanto, a pensar que o *palhaço* pode estar mais próximo do *mestre* do que as aparências sugerem e que a relação entre essas personagens pode ser profundamente ambígua. A este respeito, Augé escreve: “Muitos observadores notaram o curioso parentesco que parece unir os símbolos da autoridade e os da desordem, o rei e o feiticeiro” (1994: 69).

Estudos de casos

Diante dessas idéias iniciais gostaria de apresentar alguns casos concretos que talvez venham iluminar as questões aqui colocadas. Um evento que merece ser apresentado envolvendo o *mestre* e o modo como seu conhecimento e, por conseguinte, sua autoridade é testada, é o relatado por Élcio com relação à ocasião em que assumiu o posto mais elevado da *folia* pela primeira vez.

Teve uma festa de arremate do Rui na Vila Valqueire, antigamente era na Abolição. O Simplício [o então mestre da folia] não tava com cabeça para ir. Aí o pessoal tava todo reunido pra ir nessa festa, e o Humberto[o sanfoneiro] falou: - Não dá pra ir, não tem mestre.

Aí eu falei: - Gente tô aprendendo, mas se quiser fazer um teste pra ir...

O Humberto não queria ir. Faço questão de frisar isso porque pra mim foi uma prova de fogo. O Humberto tava recuando porque eu era novo e nunca tinha cantado e eu cantei com uma habilidade muito grande porque ele falou que se eu errasse, ele parava a sanfona. E eu trilhei o apito e só sei que quando acabei de cantar todo mundo veio me dar parabéns. Na sede e tal. Aí fomos, e foi a primeira vez que cantei com responsabilidade.

Como reconhece *mestre* Élcio, o episódio pelo qual passou foi uma verdadeira *prova de fogo*, um difícil rito de iniciação para a conquista do direito de usar o apito na liderança do grupo.

O conhecimento do *mestre* e também do *palhaço* são freqüentemente testados em uma diversidade de situações. O *mestre* sabe que ao realizar uma visita ritual a casa de um *ex-mestre*, por exemplo, terá de cantar o que se denomina de *profecia inteira*, para atender certas expectativas. Essas relações são marcadas por um código tácito, mas ocasionalmente podem surgir situações claramente desafiadoras. Soube de situações nas quais a *bandeira* é, na expressão de *foliões*, *amarrada* no interior da casa. Metaforicamente, a expressão designa que o dono da casa mantém a *bandeira* sob sua guarda, só devolvendo-a mediante a demonstração de profundos conhecimentos por parte do *mestre*. Neste caso, o *mestre* deve, por exemplo, proferir versos narrando toda a saga dos Reis Magos, o que pode se estender por horas a fio. Se o dono da casa se der por satisfeito, então ele poderá finalmente devolver a *bandeira*.

Palhaços também podem ter seu conhecimento testado pelo dono da casa ou público. Testemunhei, certa vez, um espectador cruzar duas notas de dinheiro e colocá-las no espaço reservado à brincadeira do *palhaço* Criolo, no chão do quintal da casa de um devoto em Laranjal, MG. Ao sinal deste gesto, o *palhaço* retirou sua *máscara*, ajoelhou-se diante das notas de dinheiro e iniciou uma longa série de versos com passagens bíblicas remetendo ao episódio em que Judas teria traído Jesus por 30 moedas de ouro. Os versos foram ditos com extrema seriedade e certa eloquência e somente ao final, o dinheiro pode ser *descruzado* e retido pelo *palhaço*. Os últimos versos ditos naquela madrugada pelo *palhaço*, censurando a provocação, foram os seguintes:

*Oh meu pai todo poderoso/ Que este servo seja perdoado
Que um homem em consciência/ Não põe o dinheiro cruzado.
Lembras que a cruz/ É um símbolo abençoado
Lembras que o dinheiro/ Foi o fruto do pecado
Que o Pai lhe perdoe/ Lá do seu trono de luz.
Salve meus irmãos/ Não ponha o dinheiro em cruz
Lembras que foi por dinheiro/ Que Judas traiu Jesus
Já saudei sua cruz/ Ouça lá meus companheiros
Onde foi crucificado/ O bom Jesus verdadeiro
Foi numa cruz de carvalho/ E não numa cruz de dinheiro*

Foliões denominam estes gestos de *amarrar o dinheiro*, de modo a instigar o *palhaço* a entrar num jogo de provocações. Aqui evidencia-se mais uma vez a dimensão agonística que atravessa os rituais de reis, especialmente nos momentos de interação com o público²³⁹. O que se evidencia aqui, é que um conjunto de códigos e mesmo um *ethos*, entendido aqui como os aspectos morais e estéticos de um dado grupamento (Geertz, 1989), são compartilhados por uma parcela do público e por *performers*. Por meio desses gestos, *foliões* e *devotos* expressam também a desão a certo estilo de vida.

Em alguns casos, estas rivalidades agonísticas podem assumir formas extremamente dramáticas, envolvendo sentimentos de inveja, orgulho, como também, procedimentos mágico-religiosos. Élcio conta que havia dois *palhaços* em Mangueira, Altevero e Deca, e que o primeiro era considerado unanimemente melhor em suas apresentações, revelando excelente domínio da palavra versada. Sua superioridade se evidenciava ainda mais quando ambos se apresentavam no mesmo contexto. Numa dessas ocasiões, Altevero teria dirigido publicamente versos depreciativos direcionados a Deca, atingindo sua imagem e auto-estima. Tal fato levaria Deca a rogar uma *praga* contra seu adversário, num gesto vingativo. De acordo com o relato, Altevero teve um derrame cerebral pouco tempo depois, ficando gradualmente mudo e sem movimentos. Ainda assim, ele teria tido tempo de revidar o gesto contra seu agressor fazendo uso de *bruxaria*. Enquanto Altevero definhava pouco a pouco, Deca entregou-se à bebida e abandonou a função de *palhaço*, morrendo poucos dias depois de Altevero.

O episódio narrado deve ser compreendido à luz de uma concepção de mundo que relaciona diretamente coisas, pessoas, lugares e eventos a uma moralidade. Desse modo, *rogar uma praga*, como dizem, é um gesto que, inserido num quadro interpretativo de ruptura de reciprocidades, vem produzir efeitos percebidos de modo concreto. A rivalidade, a disputa por reconhecimento, autoridade e prestígio, dentro e fora da *folia*, o surgimento e intensificação de certas disposições e emoções subjetivas, bem como as

²³⁹ A distinção entre “públicos integrais” e “públicos acidentais” proposta por Schechner (1985) mostra-se aqui relevante. Para ele, os “integrais” seriam aqueles que mantêm alguma afinidade com o *performer* ou aqueles que pertencem à mesma rede de relacionamentos sociais. O que importa aqui é que o público mais freqüentemente familiarizado com este tipo de *performance*

atitudes morais constituem este pano de fundo para a manipulação consciente de forças, convencionalmente reconhecidas como eficazes. Os destinos desses *palhaços* são, assim, entendidos pelas pessoas que os rodeiam como um testemunho do poder de manipulação destas forças ou do resultado da ação de forças supramundanas. Em se tratando de *palhaços*, com toda a ambigüidade manifestada nas representações que lhes são atribuídas, compreende-se como estes fatos ganham uma realidade concreta dentro deste sistema de idéias, com reflexos nas interações pessoais. Vale ressaltar que os *palhaços* encontram-se, frequentemente, envolvidos em interações conflituosas, especialmente, em contextos onde numerosos grupos de *folias* se reúnem, como no caso dos festivais folclóricos, muito difundidos na região sudeste. Diante da recorrência desses fatos, tenho pensado que esses embates são largamente incentivados e esperados, constituindo uma importante faceta de um *ethos* singular. Conforme observei anteriormente, essas condutas apontam para a importância da individualidade e das subjetividades em contextos de reciprocidade social, nos quais supostamente as relações consensuais, cordiais, etc, seriam dominantes. Há, portanto, nesses contextos largo espaço para as competições e rivalidades, como já mencionei, o que se exacerba nos grandes eventos públicos como os chamados *encontros de folias de reis*. Trata-se de acontecimentos relevantes que materializam uma ampla rede de relacionamentos entre diversas *folias* de reis de distintas localidades. Nesses eventos, *foliões* costumam fazer críticas e comentários sobre seus adversários. *Palhaços* podem invocar abertamente entre si uma disputa vocal e, não raramente, *foliões* são acusados de praticar *bruxaria* quando a apresentação de um grupo ou de um *palhaço* é avaliada negativamente. Nestes cenários, particularmente os *palhaços*, podem vir a tornar-se personagens renomados e até míticos. Sua fama pode atravessar enormes distâncias e disseminar medo entre seus pares. Como se refere Trovoada com relação a um conhecido *palhaço*: *Beija-flor era um palhaço considerado. Os que não temiam, respeitavam. Quando chegava a folia do homem, tinha uns que iam colocando o rabo entre as pernas, pegando seus palhacinhos, indo embora pra não ver eles massacrados*. Evidentemente, as

compartilha códigos e é freqüentemente capaz de interagir de modo mais envolvente com o evento.

relações entre *foliões* são também marcadas por gestos de cordialidade e trocas de dons. Trocam-se gentilezas, presentes, conhecimentos, etc. Estou, portanto, assinalando os aspectos contraditórios, complementares, enfim, a ambigüidade que atravessa essas formas de sociabilidade, de modo que talvez seja possível aproximá-las dos chamados *potlatch*, como aparecem, por exemplo, em algumas sociedades do noroeste americano, descritos por Boas (1911) e analisados por Mauss (2003). Para esse autor, o *potlatch* é uma instituição que se caracteriza por trocas, prestações de toda ordem, doações aparentemente gratuitas, cujo destinatário será obrigado a retribuir pelo menos o equivalente. Sua marca distintiva, entretanto, é a dimensão agonística da oposição entre grupos, no qual os chefes dos clãs, verdadeiras “pessoas morais”, se enfrentam permanentemente, e às vezes até à morte para estabelecer hierarquias.

Outra narrativa recorrente que circula entre *foliões* é a que se refere às disputas instituídas entre *mestres* de diferentes grupos quando acidentalmente se encontram nos percursos dos ciclos de visitação. Conforme o relato de *foliões*, em tempos remotos, *folias* rivalizavam-se seriamente quando se encontravam acidentalmente nas *jornadas*. Segundo informantes, a disputa se dava na base do conhecimento de *profecias*, na forma de versos, tal qual um *desafio*. Como me relatou Élcio, *o mestre lança uma profecia e vai até um certo ponto e a outra folia retoma a profecia, onde parou...* O perdedor deve entregar seus instrumentos musicais e a *bandeira* ao *mestre* opositor. *Foliões* são também unânimes em afirmar que essas disputas já não se realizam mais e que hoje a cordialidade é o código dominante de conduta das *folias* quando se encontram numa *jornada* ou numa festa. Curioso é que todos os relatos que ouvi falam de um passado do qual os informantes não participaram, não conheceram, mas ouviram falar através de histórias contadas pelos mais antigos. O fato é que, ao que parece, *foliões de reis* continuam nutrindo-se intensamente dessas animosidades, apesar de dizerem prezar relações amigáveis. Tenho em mente aqui, as contradições largamente existentes entre normas ideais e comportamentos concretos, o que pode ser sintetizado na distinção que Raymond Firth estabeleceu entre “estrutura social” e “organização social” (1974). Para o autor a primeira diz respeito aos padrões ideais da sociedade e a segunda às atividades concretas dos indivíduos e

grupos ou ainda ao “processo social”, apontando para o caráter dinâmico e temporal da ação social.

Por fim, gostaria de apresentar um último caso envolvendo rivalidades em torno dos *palhaços*. A *Folia* Sagrada Família saiu de Mangueira em direção a Vilar dos Teles, subúrbio do Rio de Janeiro, para participar de uma festa de *arremate* como convidada. Entre seus *foliões* encontrava-se o *palhaço* Trovoada, um dos mais antigos ainda em atividade no Rio de Janeiro. Durante sua apresentação na festa, Trovoada mostrou-se visivelmente desarticulado e confuso, para a perplexidade de todos que bem conhecem sua habilidade verbal. Gaguejando muito e dando mostras de ter sido “traído pela memória”, Trovoada continuou sua apresentação mesmo sob dificuldades, até que o *mestre* de uma das *folias* presentes sugeriu que ele estivesse cansado e que deveria interrompê-la. *Mestre* Élcio, que se mantinha atento ao que estava acontecendo, sussurrou no ouvido de Trovoada que alguém teria *rezado pelas suas costas*, prejudicando-o propositadamente, conforme me relatou posteriormente. Nas suas palavras, o acontecimento foi fruto da *negatividade do ambiente*. Enquanto Trovoada insistia nas suas tentativas de versar, Élcio pegou uma vela, fez o sinal da cruz e a acendeu, segurando-a na própria mão enquanto realizava preces e pedidos direcionados aos Magos. Na seqüência dos acontecimentos, Trovoada foi aos poucos recobrando sua memória e melhorando sensivelmente sua apresentação. Em outra ocasião, Trovoada contou-me que nunca havia passado por aquela difícil situação, mas que presenciou cenas semelhantes envolvendo outros *palhaços*. Relatou-me também que certa vez, numa festa, uma pessoa à paisana ameaçou-lhe cortar a voz e a de outro *palhaço* chamado Rogerinho e que, de fato, este *palhaço* passou mal, indo parar no hospital.

Esse episódio evidencia alguns aspectos que merecem ser comentados. Trovoada é um *palhaço* prestigiado, respeitado e admirado por grande número de *foliões* e *palhaços*. Por isso mesmo, sua posição, como a de outros *palhaços*, em semelhante situação, pode ser invejada e cobiçada por uma parcela não menos expressiva de pessoas que o conhecem direta ou indiretamente. Em razão de sua “vulnerabilidade”, Trovoada, bem como outros

palhaços, realiza inúmeras precauções rituais²⁴⁰. Conforme me relatou, acende velas, faz preces e tem um cuidado muito especial com sua *farda* e demais pertences antes de sair numa *folia*. Trovoada faz uso de amuletos diversos na forma de cordões, fitas, santinhos e anéis que mantém em contato com o corpo²⁴¹. Em conversa com Élcio, soube ainda que entre as *folias* há muitas formas usuais de *bruxaria* direcionadas a prejudicar o outro: *vela acesa de cabeça para baixo*, *reza pelas costas*, ou ainda *fitas cortadas de uma máscara de um palhaço*, são algumas destas formas.

No retorno da festa, já na sede da *folia*, Élcio comentou o episódio orientando seus *foliões* e *palhaços* a tomarem cuidado e não se afastarem de seus instrumentos e especialmente de suas *máscaras*. Na ótica do *mestre*, estes objetos - extensões de seus usuários -, são uma espécie de mediador “mágico-religioso” de propriedades²⁴². Seu receio está em que sejam manipulados magicamente por pessoas estranhas ou mesmo conhecidas, com o propósito de produzirem efeitos destrutivos.

O que o conjunto destas crenças e práticas parece indicar é o fato de que a festa é pensada como uma totalidade, como uma arena onde se evidenciam, não apenas forças supramundanas manifestadas diretamente através de divindades e espíritos, benéficos ou maléficos, mas também forças investidas nos próprios homens. No primeiro caso, se não se detém o controle sobre as vontades destas potências; por outro, espera-se que atendam a certos desejos e pedidos mundanos, sejam através de preces, oferendas, festas etc. Se, por um lado, lida-se com forças superiores, incontroláveis e externas, por outro, opera-se num sistema de ação, de agências, onde certas forças são manipuladas de forma mais controlada e consciente nas interações

²⁴⁰ Com relação aos atos de magia e contramagia presentes nestes contextos, tenho em mente algumas idéias postas por Tambiah. O autor entende que magia não vem ocupar o espaço de ausência de algum conhecimento empírico ou ainda desempenhar a função de aliviar ansiedades frente às dificuldades postas pelo mundo. Trata-se mais de um sistema altamente estruturado voltado para dar sentido ao conjunto das atividades sociais inserido em uma cosmologia particular. (1985 : 51).

²⁴¹ Seu mais notável amuleto é um medalhão de metal cunhado com o emblema de Salomão que pende de seu pescoço em grossas correntes, somente visível quando se encontra sem a *farda*.

²⁴² Tambiah acrescenta que nos rituais de transferência mágica, através de objetos ou substâncias mediadoras (objetos-símbolos), verificam-se os princípios de imitação e contágio expressos por Frazer, mas não de modo exclusivo. O autor assinala que uma análise mais profunda de rituais revela que eles “exploram ativamente as propriedades da linguagem, as

face a face. Pode-se dizer ainda que esses fenômenos encontram sua causalidade nas próprias tensões e disputas existentes na rede de relações locais (Turner, 1957).

Ao longo desse texto, procurei apontar para a complexidade da natureza das interações pessoais que se dão nos processos rituais envolvendo foliões e devotos. Explorei o campo das contradições, fissuras e conflitos que constituem parte integrante das modalidades de socialização que se desenrolam nesses cenários. Meu intuito foi colocar uma lente sobre a multiplicidade de interesses que levam essas pessoas a se enredarem nesses contextos de reciprocidades morais, trazendo para o primeiro plano os processos de individuação que, muitas vezes, emergem em meio a disputas marcadamente agonísticas e por vezes dramáticas. Argumentei que no centro desse combate parece estar uma luta permanente pelo domínio do fundamento que se expressa por meio de um sistema de provocações que visa expor publicamente certos indivíduos, expondo sua vulnerabilidade e colocando em cheque sua autoridade, que ao final, pode ser fortalecida ou denegrida. Esse processo social envolve sentimentos poderosos e antagônicos que se polarizam nas situações de incremento de prestígio ou, ao contrário, de humilhação. Procuro mostrar que o *fundamento* é um instrumento de pensamento, por meio do qual, foliões justificam tanto a obtenção de bênçãos, graças e outras benesses, quanto a emergência de infortúnios e de práticas de *bruxaria*. Propus, finalmente, considerar a positividade do conflito inerente a essas situações, considerando-o como uma dimensão estrutural, através da qual se produzem múltiplos ajustamentos.

Referências bibliográficas

BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara*. A circulação de objetos rituais nas folias de reis. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

qualidades sensoriais dos objetos e as propriedades instrumentais da ação, simultaneamente e de diversos modos" (1985: 37).

- BOISSEVAIN, Jeremy. Apresentando “amigos de amigos: redes sociais, manipuladores e coalizões”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Unesp, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. Marginalia. Algumas notas adicionais sobre o dom. In: *Mana* 2(2): 7-20. Rio de Janeiro, 1996
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A folia de reis de Mossâmedes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.
- _____. *Sacerdotes de Viola*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- FELDMAN-BIANCO, Bela. Introdução. In: *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Unesp, 2010.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2003.
- PEREIRA, Luzimar Paulo. *Os andarilhos dos Santos Reis: Um estudo etnográfico sobre Folia de reis e Bairro Rural*. Dissertação de mestrado em antropologia. Rio de Janeiro: UFRRJ. 2004.
- SIMMEL, George. A natureza sociológica do conflito. In: MORAIS FILHO, Evaristo de (org.). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.
- TAMBIAH, Stanley. *Culture, thought and social action*. Harvard University Press, 1985.
- TURNER, Victor. *Dramas, Campos e Metáforas. Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.
- _____. *Floresta de símbolos*. Niterói: EdUFF, 2005.
- _____. *Schism and continuity in an African society*. Manchester University Press. 1957.
- VAN VELSEN, J. A análise situacional e método de estudo de caso detalhado. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Unesp, 2010.

RIVALIDADE E AFEIÇÃO: PERFORMANCES RITUAIS NO BUMBÁ DE PARINTINS

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (IFCS/UFRJ)

Poderíamos dizer com Mauss e Durkheim, no célebre ensaio sobre as formas primitivas de classificação: "A identificação é tamanha que o homem toma as características da coisa ou do animal do qual ele assim se aproximou" (1969: 16); e talvez nesse plano classificatório tão básico - a noção do eu - possa ser situado o extremo desconforto experimentado por pesquisadores, digamos, forasteiros como eu. Não se trata apenas da observância de inúmeros tabus e evitações rituais que regulam a relação entre, e a circulação por entre, os dois Bois de Parintins. É fortíssima a pressão sofrida por qualquer forasteiro que lá chega para a adesão a um ou ao outro Boi, e devo admitir, com razão. Parece difícil compreender o universo da brincadeira dos bois sem se deixar afetar pela pressão de adesão - ainda que inconfessa - a esse ou àquele boi. Os brincantes de Parintins e suas extensões como Santarém e Manaus, são verdadeiros especialistas em desvendar a qualquer ínfimo sinal - por exemplo, falar primeiro de um boi do que do outro, mudanças na entonação da voz e na expressão facial do locutor. O mundo do "brincar de boi" é feito de afeições intensas.

"En effet - como queriam Durkheim e Mauss - pour ceux qu'on appelle les primitifs, une espèce de choses n'est pas un simple objet de connaissance, mais correspond avant tout à une certaine attitude sentimentale. Toute sorte d'éléments affectifs concourent à la représentation qu'on s'en fait "(op. Cit. 86). O ensaio sobre as formas primitivas de classificação assinala exemplarmente a relevância de - e, ao mesmo tempo, um certo desconforto com - o tema da afetividade no esforço antropológico de compreensão do humano que não cessou de despertar interesse e novas elaborações. A esse amplo tema associo aqui outro - o da troca agonística ou da ambivalência do dom (MAUSS, 2003) que iluminou a abordagem de meu trabalho sobre o carnaval carioca (2006a). Inúmeros circuitos da cultura popular contemporânea parecem

trazer também de modo marcante o tema da rivalidade e da ambivalência do dom e este texto alinhava idéias na direção de uma abordagem mais ampla do assunto. Em todo um amplo universo de brincadeiras e folguedos da cultura popular contemporânea rivalizar, de modo explícito, assumido, mesmo em muitos casos institucionalizado na forma dos desfiles e concursos, ou em suas formas mais sutis e caladas como as coisas do demônio nos giros sagrados das folias é uma parte fundamental da graça, e mesmo do perigo, daquilo que se faz. Brincadeiras de gente grande que, com elaboradas formas artísticas e expressivas, insistem em retornar no tempo e promovem a experiência de continuidade da própria experiência de ser, de um modo muito peculiar: se sou Caprichoso, Garantido é meu contrário, meu não-ser, do qual, entretanto, dependo profundamente para poder “brincar de boi”. Essa proximidade da intimidade com a hostilidade, essa modulação da rivalidade pela necessidade da colaboração, essa repulsa que, no entanto, interpela sempre seu contrário a sua presença que ganha assim inevitavelmente a feição de um confronto me parece o que há de mais característico do ambiente festivo (e obsessivo) de Parintins e de mais intrigante nos seus Bumbás.

Este texto busca apreender essa dimensão das performances rituais do Bumbá de Parintins examinando material etnográfico pertinente à luz do problema da ambivalência da dádiva. Em Mauss, que buscou o essencial no primitivo, como bem assinalou Beidelman (1989), essa ambivalência emerge tanto no fato de que a reciprocidade é, a um só tempo, relação e confronto (trocar é incorporar-se a hierarquias sociais), como na sua natureza aparentemente espontânea e, entretanto, obrigatória (nos damos porque nos devemos). Em Simmel (1971) que buscou o universal no singular, ou a totalidade em fragmentos da interação social, como indicou o mesmo Beidelman (op. cit), a sociação (o vínculo eu-outro) é inerentemente problemática é o véu que nos constitui e esconde. (Há sempre um aquém e, por isso, “confiamos”).

Ora, esse tema está no centro das formas populares que elegeram a competição festiva como forma ritual por excelência. O Bumbá de Parintins - competição de apenas dois contendores – leva certos aspectos do problema mais amplo das competições festivas ao paroxismo e é um caso especialmente instigante que se oferece à análise, pois, como já indicou de modo feliz

Valentim (2005), celebra-se em Parintins a própria rivalidade. Brincar de Rivalizar.

Brincadeira como categoria nativa que acentua o caráter lúdico dessas expressões populares envoltas num ambiente de lazer, jogo, diversão, teatro e festa, abundância de comida e bebida, prazeres e excessos corporais (todos esses sentidos, por sinal, me parecem também bem captados pela categoria analítica com a qual os estudiosos do folclore as denominaram: folgedos, termo bem português associado ao folgar e às folganças). Brincadeira também no sentido proposto por Bateson – “Isso é brincadeira”, uma moldura metacomunicativa muito peculiar que envolve as ações comunicativas a partir do paradoxo fundamental de que, nesse contexto especial, aquilo que é denotado por um gesto ou ato – no exemplo de Bateson, uma mordida (1972, p. 182) não só não denota aquilo que denota como nos projeta num ambiente eminentemente criativo (e de certo modo arriscado), pois a “mordida-que-não-é-mordida”, ao substituir a mordida ausente à qual alude, torna-a aqui uma criação puramente ficcional. Brincadeira também no sentido de Winnicott (1975), experiência ligada aos fenômenos transicionais situados no “entre”, um lugar que não é nem o psiquismo individual nem a experiência objetiva do mundo, lugar daquilo que, embora estando fora de mim, não é exatamente o mundo externo. Um lugar de compartilhamento e superposições de atenções, lugar também da experiência cultural criativa. Lugar privilegiado, nos diria Victor Turner (2005), para a proliferação e a experiência de símbolos culturais.

I. Simbolizando

Um brincante de boi não se identifica ao animal boi, nem ao bicho mítico que morre e ressuscita, cuja noção, elaborada em múltiplas narrativas, acompanha de modo muito variado as diversas formas da brincadeira²⁴³. O Boi emblema de um grupo humano é sempre um Boi específico que tem um nome e se desdobra em um artefato bailante. Esse boi-artefato é o objeto de intensa transposição afetiva. Em Parintins, na exegese nativa, diz-se que uma pessoa sabe realmente qual é o seu Boi quando se comove intimamente com a dança de um dos bois/artefatos. Lá, de modo diverso do que ocorre no

²⁴³ Ver Cavalcanti, 2006b sobre o mito da morte e ressurreição do boi.

Maranhão, o nome do grupo humano coincide com o nome do boi-artefato. O boizinho que dança animado pelo tripa é ou o Boi Caprichoso ou o Boi Garantido, nome idêntico ao das duas agremiações rivais.

A existência de um boi chama inexoravelmente a de outro, pois sua natureza é essencialmente relacional, [+]. Para a brincadeira existir são necessários no mínimo dois grupos ligados entre si pela rivalidade. Em Parintins, essa situação essencial é elaborada ao paroxismo.

No festival de Parintins (nos três dias do último fim de semana do mês de junho) rivalizam:

- O Boi Caprichoso, associado às cores azul e preto, num binarismo em que azul é o marcado e preto o não marcado (azul + e preto) , e simbolizado em imagens e artefatos como um animal / boi cujo corpo preto traz na testa uma estrela azul.

- O Boi Garantido, associado às cores vermelha e branca, num binarismo em que vermelho é o termo marcado e branco, o não marcado, (vermelho + e branco -), simbolizado em imagens e artefatos como um animal / boi de corpo branco que traz na testa um coração vermelho.

A exegese nativa produz muitas vezes a seguinte cadeia de associações: Caprichoso = azul + preto + estrela na testa = intelecto = frio = pessoas frias (sensatas, compreensivas), ou ainda Garantido = vermelho + branco + coração na testa = passionalidade = quente = pessoas quentes (passionais e expansivas).

Uma grande parte da apaixonada adesão a um ou outro dos bois não se constrói da dedicação, talento, empenho e envolvimento com as performances – obviamente isso tudo é fundamental – isso abarcaria o que Durkheim designou no seu magnífico clássico como um “culto positivo”. Quero aqui chamar atenção para o que ele chamou de “culto negativo” (1996:318), observando que o resultado ou o efeito almejado das interdições era, fundamentalmente, a mudança no estado mental do indivíduo (op. cit.: 329) e que (falando de sagrado e profano) elas se destinavam a impedir que um dos domínios avançasse sobre o outro (op. cit.:328). Essas interdições às quais nos voltaremos agora – que obrigam à observância exterior de inúmeros tabus, i.e. evitações rituais – produzem o notável efeito de instituir um espaço público e verificável da adesão que resulta na fortíssima a pressão para a adesão a um

ou ao outro Boi, sofrida por qualquer novato que chega em Parintins e torna a posição de neutralidade bastante difícil de ser sustentada. Muito significativo a esse respeito é o lugar particularmente problemático ocupado pela posição ritual dos jurados. Assunto que retomarei em outro momento. Mas para compreender as interdições são necessárias algumas informações sobre o espaço.

I. A organização do espaço urbano

O dois Bois surgiram na cidade na segunda década do século XX. O Boi Garantido teria sido criado em 1913, por Lindolfo Monteverde, filho de açorianos, agregando uma rede de relações de moradores da parte oeste da cidade, conhecida como a "baixa do São José" porque o terreno nesse lado da ilha se afunda e se aproxima do rio. O Boi Caprichoso logo o seguiu, há quem diga no mesmo ano, há quem diga um ano depois, criado pelos irmãos Roque e Antônio Cid (naturais do Crato/Ceará) e por Furtado Belém, parintinense ilustre, agregando moradores da parte leste da cidade, mais especificamente do bairro de Palmares onde o terreno se eleva sempre suavemente com relação ao rio. A memória oral lembra episódios passados quando os Bois, depois de brincarem em terreiros, saiam nas ruas para o confronto ritual - os amos entoavam "toadas de guerra" improvisadas como desafio e provocação²⁴⁴, em seguida ao que os bois/artefatos se enfrentavam batendo uma cabeça contra a outra, até que um deles caísse no chão ou tivesse a armação danificada. Tudo descambava muito facilmente em pancadaria e violência, com histórias tristes de mortes, ferimentos e prisões. A fama do Garantido ecoa até hoje. Lindolfo Monteverde teria uma voz muito boa, e seu boi era 'seguro', 'garantido', saindo sempre inteiro do combate com outros bois, "sua cabeça nunca quebrava". Diante disso, o boi rival 'caprichava'. Outros bois existiram, porém, apenas o Garantido e o Caprichoso permaneceram.²⁴⁵

²⁴⁴ Um dos mais antigos brincantes do Caprichoso, Seu Moisés Dray, parintinense, funcionário aposentado do banco do Brasil, com 75 anos de idade em 1999, cantou para mim uma antiga "toada de guerra", rindo de seu conteúdo: "O contrário falou do meu boi Caprichoso/ que tinha o couro preto, e logo botou defeito/ olha povo contrário você tem que manter respeito/ você mora no mato, num lugar pantanoso, eu moro na cidade, caboclo imundo, invejoso..."

²⁴⁵ Os parintinenses mencionam os Bois Fita Verde e Galante.

O fato mesmo da permanência desses dois, costurada através da acentuada rivalidade mútua, deu forma a uma oposição importante na morfologia e na organização social da cidade: aquela existente entre o leste, topograficamente "alto" da cidade e o oeste, o "baixo" topográfico. Entretanto, quando a referência classificatória não é a topografia mas o curso do rio, e trata-se de caminhar de um lado para o outro na cidade²⁴⁶, quem caminha para o leste/jusante vai "para baixo", e quem vai para o oeste/montante, vai "para cima". Noto que o alto e o baixo topográficos associam-se também ao alto e baixo sociológicos. As representações nativas correntes assinalam a assimetria na origem sociológica dos dois grupos. Atribui-se aos brincantes originários do Garantido, os moradores da Baixa do São José, uma composição de extração social mais baixa - pescadores, agricultores, vaqueiros, peixeiros, estivadores, entre outros; e ao Caprichoso uma formação a partir de extratos sociais mais abastados, comerciantes, professores e fazendeiros. Essas informações devem obviamente ser relativizadas pelo fato de que o processo de expansão global de ambos ao longo de décadas incluiu todos os extratos sociais urbanos de seus bairros, centro e arredores.

Vale, entretanto, reter para a análise o fato de que essa dualidade é feita de simetrias - no eixo espacial cósmico, digamos assim: leste x oeste ; assimetrias - o alto e o baixo dos eixos classificatórios topográficos e origem sociológica; compensações - no eixo geográfico "curso do rio" em que o baixo se torna para cima e o alto para baixo, o que curiosamente corresponde ao eixo do processo de estabilização e expansão dos dois grupos em que o de origem baixa caminha para cima e o de origem elevada caminha para baixo.

Há também equivalências e neutralizações, em especial no eixo cosmológico, no qual, perante o celestial, ambos são terrenos: além de serem os Bois devotos de São João e dos santos juninos, ambos são devotos da padroeira da cidade Nossa Senhora do Carmo. O campanário da catedral em seu louvor, situada na praça central da cidade, é o ponto mais alto da cidade²⁴⁷.

²⁴⁶ O que se faz com muita frequência, pois há poucos carros em Parintins, embora o número de motos tenha crescido enormemente nas duas últimas décadas.

²⁴⁷ A devoção à Santa e suas conexões com a devoção aos bois estão a merecer estudo etnográfico próprio. A festa da santa padroeira inicia-se no dia 7 de julho, portanto uma semana depois do festival, durante o qual há sempre uma missa pré-festiva na catedral. Na arena, os

A criação do festival folclórico, em 1965, propiciou uma curiosa evolução²⁴⁸, canalizando a tradicional rivalidade dos Bois numa perspectiva inédita. O festival foi criado para agregar e valorizar as quadrilhas juninas, os Bois eram atração secundária, apresentando-se em intervalos temporais afastados, de modo a evitar o perigo de seus encontros. Logo, entretanto, os Bois encontraram no festival um novo canal de expressão: sua apresentação livre no primeiro evento tornou-se logo disputa, e a adesão das duas torcidas trouxe consigo a identificação da cidade como um todo com o seu festival. O confronto dos bois associou-se, assim, fortemente, à representação de unidade da própria cidade.

Assim é que a própria localização do atual "Bumbódromo"²⁴⁹, situado no terreno de um antigo aeroporto, veio obedecer a uma lógica espacial pré-estabelecida: uma espécie de geo-política nativa organizadora das duas metades em torno de um centro. Indo de dentro da cidade para as margens do rio Amazonas, o estádio traça, juntamente com o cemitério local, a catedral de Nossa Senhora do Carmo, a prefeitura e o porto uma linha central imaginária, que divide Parintins em uma metade leste e outra metade oeste. Poder-se-ia dizer de Parintins, como de uma aldeia bororo (2008: 165) esse conjunto central da cidade, é o palco da vida cerimonial local. Para usarmos os termos de Lévi-Strauss (op. cit.), superpõem-se em Parintins duas estruturas relacionais. Uma concêntrica e hierárquica, que organiza os moradores como um todo e os iguala diante de certas instâncias superiores - a santa padroeira, o poder público, a morte, o comércio e o contato dos ilhéus com as demais

dois Bois homenageiam a santa padroeira com toadas e quadros cênicos, pedindo sua benção e proteção. Na romaria festiva, após o festival, os Bois ornamentarão o andor da Santa. E, apenas no dia 17 de julho, após o término da festa do Carmo, os Bois realizarão seus churrascos festivos e a 'fuga' do boi encerrando seu ciclo de atividades

²⁴⁸ Para discussão da criação do festival, ver Cavalcanti 1999.

²⁴⁹ O bumbódromo foi construído em 1988, no terreno do antigo aeroporto da cidade, pelo então Governador do Estado, Amazonino Mendes, com cujo nome foi oficialmente batizado. Trata-se de uma clara alusão ao 'Sambódromo', a Passarela do Samba, construída 1984 pelo governo do Estado do Rio de Janeiro para abrigar o desfile das escolas de samba. No cotidiano, o bumbódromo é um ginásio esportivo e abriga também uma escola. Dentro da estrutura das arquibancadas, há salas de aula, que, nos dias de festa, tornam-se camarins dos artistas dos Bois. Braga (2002) informa que, de 1966 a 1974, o festival realizava-se na quadra da catedral de Nossa Senhora do Carmo; em 1975 e 1976, em terreno do IPASEA (Instituto de Previdência e Assistência do Amazonas); em 1977 na quadra da paróquia do Sagrado Coração de Jesus; em 1978 e 1979 em terreno que hoje é o Clube da Ilha Verde; em 1983, já no terreno atual com arquibancadas e tablado de madeira.

idades ribeirinhas e com a capital, o festival folclórico . Outra, diametral pois, quando o assunto é Boi, tudo nessa cidade divide-se em metades.

A arena do estádio festivo é cercada por arquibancadas que comportam cerca de 40.000 lugares. Pintadas em azul ou vermelho, dividem-se elas mesmas na metade oeste, pertencente à 'galera' vermelha, os torcedores do 'Garantido', e na metade leste, pertencente à 'galera' azul, os torcedores do Boi 'Caprichoso'²⁵⁰. Apenas quatro áreas neutras localizam-se ao norte e ao sul do estádio. Ao sul, situada entre os dois grandes portais da arena, está a "Tribuna de Honra", conjunto de assentos destinado ao governo municipal e a membros ilustres da comunidade. As outras três áreas localizam-se ao norte: um pequeno conjunto de cabines para o júri; acima dele, um conjunto de assentos para os jornalistas; e, no topo do estádio, um extenso conjunto de cabines, especialmente construído pela Coca-Cola para seus convidados (socialites, artistas, empresários, jornalistas e autoridades brasileiras)²⁵¹.

Fora do Bumbódromo, a oeste do Bumbódromo, ou para 'cima' (no baixo) fica o Boi Garantido, seu 'Curral' (a quadra de ensaios) e seus 'QGs' (Quartéis-Generais, as oficinas de confecção das alegorias e das fantasias dos grupos). No lado leste, ou para 'baixo' (no alto), fica o Boi Caprichoso, seu 'Curral' e 'QGs'. De tal modo que, caminhar para 'cima' (oeste/montante) ou para 'baixo' (leste/jusante) nas ruas de Parintins, é adentrar a rede de relações de um dos Bois Bumbás. Os termos nativos escolhidos para designar esses locais rituais são significativos: de um lado currais - a sede e quadra de ensaios de nossos Bois humanos; de outro QGs - uma logística de guerra e combate a organizar a confecção das fantasias e alegorias da festa.

Essa circulação não é totalmente livre. Ainda hoje, circular com a camisa do boi "contrário" no território urbano do outro boi é tido como provocação ou, no mínimo, falta de respeito ou de senso. Quando, entre 1999 e 2004, a

²⁵⁰ O termo 'galera' designa um tipo de organização informal da juventude nas grandes cidades brasileiras, indicando fortes sentimentos de pertencimento e de rivalidade entre galeras de um mesmo tipo (como no futebol e nos grupos funks). No Bumbá de Parintins, a juventude local e das cidades vizinhas ou está nas 'tribos', dançando na arena, ou está nas 'galeras', torcendo na arquibancada. Silva (p.53/54): a galera do boi caprichoso se denomina Força azul e branca (FAB) (antigamente era FBI, força, bravura e inteligência) e a do Garantido é Comando Vermelho e Branco (antigamente era comando vermelho e inflamável). Em Manaus, originaram-se dois grupos de apoio aos Bois é o Movimento Marujada e o Movimento Amigos do Garantido.

²⁵¹ Desde 1995, a Coca-Cola é um dos mecenas do festival, patrocinado também pelo governo estadual, ministério da Cultura e pelos próprios Bois, hoje gerentes de seus próprios negócios.

secretaria de cultura do Estado desenvolveu em Parintins um projeto de embelezamento que pintava as fachadas das casas de torcedores do Garantido de vermelho, e de torcedores do Caprichoso de azul, embora houvesse uma ou outra casa azul entre as vermelhas, ou uma ou outra casa vermelha entre as azúis, o espaço urbano dividia-se claramente em leste / jusante / para baixo / no alto / azul = Caprichoso = e à oeste/montante/ para cima / no baixo / vermelho = Garantido.

II. As interdições

Dois conjuntos de interdições instauram o ambiente festivo e seu agravamento anuncia a chegada de seu ápice – o confronto ritual dos Bumbás na arena: a interdição das cores e as interdições semânticas.

A interdição das cores

A interdição de uso das cores do boi contrário associa-se à lógica de uso e definição do espaço. O impulso cognitivo/afetivo que preside a interdição é a qualificação de um espaço teoricamente neutro como território de pertencimento - i.e. espaço ritual. Certos espaços tornar-se-ão territórios azúis ou vermelhos, não simplesmente pelo uso das cores definidoras do grupo, mas de modo talvez até mais marcante pela proibição de uso da cor do "contrário". A interdição é genérica: atinge a qualquer um que entre nesses locais, não simplesmente brincantes ou artistas do boi. Eu poderia trajar-me com algum item de vestuário verde em um ensaio do Garantido, mas jamais azul.

Essa logística guerreira torna certos locais e suas proximidades espaços "quentes" e neles tabus e evitações devem ser observados. A interdição vigora, por definição, em todos os locais e espaços rituais, dos ensaios nos currais e trabalho nos QGs às apresentações na arena, onde o regulamento não só proíbe como penaliza com perda de pontos o uso das cores de um boi pelo outro. Cada metade das arquibancadas está pintada com a respectiva cor forte de seu Boi, fato que obrigou a multinacional coca-cola a curvar-se aos valores pátrios locais, tornando azul o seu anúncio nesse setor do estádio. Em 1999, a empresa Telemar, cujas cores emblemáticas são o azul e o branco, foi

obrigada a trocar de cor os telefones instalados no território urbano sob ameaça de depredação.

Entrar em qualquer domínio do Boi vermelho requer a abstenção de uso da cor azul e vice-versa. Note-se que a proibição não recai sobre o branco e o preto, em compensação toda a gama de tonalidades e cores associadas ao azul (como o lilás, e as diversas tonalidades do azul) e toda a gama de cores associadas ao vermelho como o abóbora, e o laranja, o rosa, são também contra-indicados e podem gerar constrangimento nos anfitriões, e no meu caso, o sentimento de lidar com quem faltou a uma regra de etiqueta elementar²⁵².

Com a chegada da festa, os moradores e, em especial, as 'galeras' demarcam seus territórios, decorando as ruas com bandeirolas e pinturas na cor de seu Boi. Os parintinenses mais fanáticos abolem a cor do adversário da vida doméstica cotidiana. Não só as fachadas, mas o interior de casas - com as paredes, cortinas, sofás, toalhas, detalhes de decoração - transforma-as em alguns casos em verdadeiros santuários de culto a seu boi, a exigirem de hóspedes e convivas a observância do mesmo padrão ritualizado de comportamento. O corpo feminino em especial - batons, esmaltes e tinturas - pode ser também assim "santificado", o que é especialmente notável em algumas mulheres caprichosas que, no auge da festa, usam apenas batons e esmaltes azúis. O povo da cidade brinca comentando que, nessa época, casais torcedores de bois diferentes se separam.

As interdições semânticas

A língua e a fala são também territórios vocabulares a serem demarcados por interdições simbólicas. A principal é a de jamais nominar o boi adversário que, na fala nativa, é sempre o "contrário". A ela relaciona-se o

²⁵² Certa feita uma brincante e pesquisadora do Caprichoso me levou na garupa de sua motocicleta para passear pelos arredores da ilha para os lados do boi contrário. Era 23 de junho, dia de São João e o Boi Garantido cumpre nesse dia promessa ao santo, com ladainhas e canjica no antigo curral, de onde sai em seguida a batucada e o boi percorrendo as ruas até o bumbódromo. Quando passamos pelo curral, mencionei o desejo de ficar ali, pois ainda não tinha ainda podido assistir à devoção. O mal-estar foi sutil mas suficiente para que eu desistisse imediatamente da idéia. Sair direta e abertamente de um contato pessoal para entrar num ambiente contrário era promover um contágio repulsivo e reprovável, uma transgressão constrangedora – era preciso trocar de roupa, estabelecer um intervalo de tempo purificador entre um contato e outro.

banimento do vocabulário de cada grupo de todas as palavras compostas pelas unidades morfológicas - caprich e garant. Os substantivos, adjetivos, advérbios e verbos derivados desses radicais estão respectivamente banidos da fala nativa do contrário. A enunciação de um vocábulo assim composto operaria metonimicamente, por contato e continuidade, introduzindo no contexto da fala a presença imediata afastada pela interdição. A enunciação do nome alheio seria desse modo uma verdadeira e indesejável invasão.

Se o nome é existência plena da personalidade social, não denominar o grupo oposto é colocá-lo numa situação ontológica especial. Trazer o nome próprio do contrário para a presença discursiva é atualizar sua existência. O tabu valora a simples menção regrando esse contato mental, impossível de ser totalmente evitado, pois que fundador da identidade mútua. O outro aparece como diferença pura, existe primordialmente como meu opositor. Existência velada e razão de meu ser cujo destino é o confronto com ele. O efeito é criar a um só tempo o antagonismo e a dependência. O tabu do nome ilumina, dentre tantas qualidades e características do grupo contrário, apenas a forma vazia da sua "contrariedade". Estabelece a diferença como uma descontinuidade a ser preservada entre dois grupos na verdade em estreito contato - a cidade tem na área urbana cerca de 50.000 habitantes e os dois grupos organizam juntos o seu festival. Prepara e viabiliza o confronto ritual na arena, quando eu, no mais profundo silêncio, terei meu contrário - agora finalmente ativo, e também como eu cheio de características e qualidades - diante de mim.

Trata-se de tornar os dois bois o mais divergentes possível, preparando um confronto que é sempre indireto e altamente ritualizado, de reforçar a hostilidade favorecendo sua necessária unidade, e a incessante e anualmente repetida busca de equilíbrio na performance ritual.

O tabu do nome, rito eficaz, torna a diferença entre os dois grupos uma oposição que tende para o simétrico em sua busca infindável de equilíbrio. A categoria nativa "contrário" é, assim, altamente instrutiva, pois além de significar em nossa língua o estorvo e o obstáculo, significa também o diverso, e mais precisamente o inverso: em matemática, aquele elemento que operado a outro dá como resultado o elemento identidade para a oposição. Como um grupo é o "contrário" do outro, estabelece-se mutuamente o reconhecimento de uma equivalência e o princípio relacional de sua unidade.

O sentido expressivo pleno desses tabus traz para nossa reflexão o contexto ritual propriamente dito: a performance dos bois na arena²⁵³.

III. As performances rituais. Quando a evitação transforma-se em apresentação para o outro e diante do outro, e trata-se, então, de transformar o que foi guardado como segredo, em surpresa.

Atualmente, nas noites de 28,29 e 30 de junho, Caprichoso e Garantido, cada qual com cerca de 3.500 brincantes, revezam-se na arena do Bumbódromo em espetáculos de cerca de três horas de duração. A limitação da competição a dois contendores é contrabalançada pela elaboração interna da performance. A cada noite, mantendo um mesmo modelo de apresentação, os grupos renovam suas fantasias, carros alegóricos e lendas.

Em Parintins, o núcleo semântico associado à brincadeira do boi ampliou-se e deslocou-se, trazendo para si o ambiente amazônico e a cultura cabocla com suas lendas e criaturas sobrenaturais, as diferentes culturas indígenas regionais, muitas histórias de destruição de grupos antigos e a defesa ecológica da mata. De tal modo que as apresentações anuais acrescentaram um '*slogan*' ao tema da morte e da ressurreição do boi, que permaneceu como pano de fundo²⁵⁴. O '*slogan*' é um tema-título, derivado desse universo simbólico regional mais amplo. O resultado é uma performance fragmentada, organizada em torno de pequenas sequências dramáticas dançadas, em que se sucedem eventos que conduzem a um clímax final.

Enquanto os Bois se alternarão na arena, uma parte importante de cada um estará presente todo o tempo do espetáculo: as "galeras", instaladas em

²⁵³ Afinal já diziam os mestre confuncionistas citados por Radcliffe-Brown (1973:198) "As cerimônias são os vínculos que unem as multidões, se o vínculo for removido, as multidões entram em confusão". Radcliffe-Brown, por sinal, parece ter apreendido a importante noção teórica de sistema de significação na forma indutiva do método etnográfico. Ele diz com sua simplicidade e clareza habituais (op.cit: 183): "Acho que podemos começar com a hipótese geral de trabalho de que, quando, numa única sociedade, o mesmo símbolo é usado em diferentes contextos ou em diferentes ocasiões haverá um elemento comum de significado, e que, ao comparar os diversos empregos do símbolo estaremos em condições de descobrir o que vem a ser o elemento comum". Como a linguagem, diz ele, a cultura é sistema.

²⁵⁴ Um boi precioso, dado por um rico fazendeiro a sua filha querida, é morto por um vaqueiro de confiança para satisfazer um desejo de sua mulher grávida. O fazendeiro descobre o crime e suspenderá a punição ao vaqueiro se este ressuscitar o boi. Um médico/um padre tentam e fracassam. Finalmente, um pajé realiza o feito seguido do perdão e da reconciliação festiva. Para a análise das variantes do mito da morte e ressurreição do boi, ver Cavalcanti, 2006.

suas respectivas metades das arquibancadas e cuja participação é notável. Os assentos destinados a elas são gratuitos e correspondem a 80% do espaço disponível. Lá, a galera - um quesito de julgamento - saúda o seu boi, cantando, dançando e produzindo muitos efeitos especiais. Na hora do espetáculo do oponente, a galera permanece sentada, em silêncio profundo (ela perderia pontos importantes se prejudicasse o rival). Do ponto de vista de cada galera, alterna-se a forma de sua participação, que experimenta a cada noite uma espécie de ser e não ser, de pertencimento e afirmação plena e existência secundária como opositor silencioso: ou você canta, dança e produz efeitos visuais, ou você escuta e aprecia quieta, cuidadosa e muito criticamente enquanto o oponente preenche, de modo gradual, a totalidade da arena. Por isso, numa formulação benévola, as pessoas dizem que, em Paritins, "ama-se um boi e admira-se o outro".

Essa afirmação e pertencimento plenos ocorrem na performance de cada Boi numa dinâmica simbólica em que a arena é, ao longo de um tempo que chegará à exaustão, vivenciada como um território a ser ocupado integralmente por um só Boi - preenchimento apoteótico e esvaziamento subsequente.

Um grupo de boi preenche gradualmente a arena - com suas tribos, principais personagens, entrada dos carros alegóricos para a definição das sucessivas cenas acompanhadas pelas toadas e pela dança coletiva, denominada localmente de "bailado". Esse preenchimento gradual e sucessivo traz um sentido de acúmulo cuja tensão é sempre provisoriamente liberada em um clímax, um "acontecimento" - uma sequência especial de ação, acompanhada de toadas especiais, fogos de artifício e efeitos visuais. Tudo rumo ao clímax final que corresponde ao preenchimento apoteótico da arena e a seu esvaziamento subsequente. A boa apresentação, pontuada por apogeu, digamos, de intensidade média, desenvolve-se em direção a uma apoteose dramática alcançada no momento da ocupação plena da arena, transformada em território exclusivo de um dos dois grupos. Tudo então se esvai, para recomeçar nas noites seguintes.

Durante o rito, na temporalidade excepcional das três horas de duração da apresentação de um dos Bois, a arena - círculo no coração da cidade - é uma totalidade de espaço que pertencerá exclusivamente a apenas um dos

grupos. A galera silenciosa do Boi contrário presencia a ocupação integral de um espaço que, naquela duração excepcional, é indivisível. Porém, sua presença muda e quieta durante todo o espetáculo do contrário tem o extraordinário efeito de manter aceso, alerta ainda que no canto da cena, o sentido do desequilíbrio resultante desse uso do espaço. Como esse espaço, tornado território por sua ocupação, não pode ser definitivamente nem de um nem de outro, pois a realização desse desejo traria consigo o risco de destruição da própria identidade, e tampouco interessa a sua divisão, a solução é alternar sua ocupação. A totalidade da arena é, a cada turno, inteiramente minha ou tua. Tua necessária presença, condição da minha existência, é sempre vitória ou derrota num combate que se renova em sua busca de equilíbrio. Vitória e derrota dessa forma se anulam, e os contendores - ambos ao longo dos anos sempre vitoriosos e sempre derrotados - se igualam numa busca sem fim.

Finalmente, a celebração da vitória é humilhação do outro.

Referências bibliográficas

BATESON, Gregory. "A theory of play and phantasy". P. 177-193. *Steps to an ecology of mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Os bois-bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte; Ufam, 2002.

BEIDELMAN, Thomas. "Agonistic Exchange: Homeric Reciprocity and the Heritage of Simmel and Mauss". *Cultural Anthropology*, New York, v.4, n.3, Aug, 1989.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. 3 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006a.

_____. Tema e variante do mito: sobre a morte e ressurreição do boi. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, v. 12, n. 1, p. 69-104, abr. 2006b.

O boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. *Revista História, Ciência e Saúde: Visões da Amazônia*, Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz, v. 6, p. 1019-1046, nov. 2000.

DUKHEIM, Émile e MAUSS, Marcel. De quelques formes primitives de classifications. Contribution à l'étude des représentations collectives [1903]. Mauss, Marcel. Oeuvres 2 (Org. Karady, Victor). Paris : Les Éditions de minuit, 1969.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Ed. Martins Fontes: São Paulo, 1996. [1912].

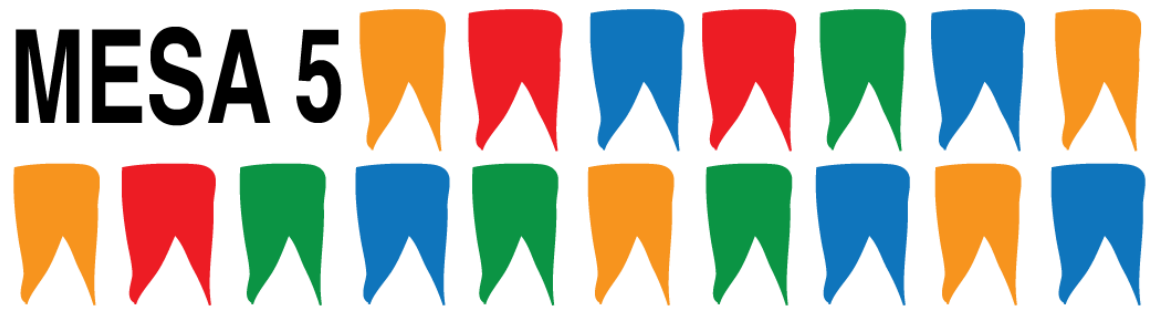
LÉVI-STRAUSS, Claude. "As organizações dualistas existem?"p. 147-178. *Antropologia estrutural*. São Paulo. Cosac&Naify, 2008.

RADCLIFFE-BROWN, A. "Tabu". P. 167-219. *Estrutura e Função na Sociedade primitiva*. Petrópolis: Vozes, 1973.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos*. Niterói: UFF, 2005 [1968].

WINNICOTT, D. W. O Brincar e a Realidade. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

VALENTIN, Andréas. *Contrários*. A celebração da rivalidade dos bois-bumbás de Parintins. Rio de Janeiro: Valer, 2002.



Circuitos, mediações e políticas culturais

Mediador
Ricardo Lima



CIRCUITOS MUSICAIS DE JANUÁRIA: FONOGRAFIA E PERFORMANCE

Edilberto José de Macedo Fonseca – CNFCP/IPHAN

Nesse artigo²⁵⁵ tomo a cidade de Januária no norte de Minas Gerais como minha unidade de análise. O objetivo será, a partir de um panorama da produção cultural local, discutir como *performance* musical e registros fonográficos do grupo de reisado Terno de Reis dos Temerosos têm se relacionado com os circuitos musicais da cidade. Assim como acontece em Januária, é comum que os circuitos de práticas musicais sejam constituídos, em grande medida, em função de concepções naturalizadas sobre “música” e sobre os “músicos” que deles participam. Se, por um lado, adjetivos como *popular*, *erudito*, *folclórico*, *infantil*, *jovem* ou *de massa* são utilizados pelo senso comum e servem para determinar espaços sociais distintos para a atuação de músicos que, na maioria dos casos, transitam por entre e através deles, por outro, os circuitos evocam igualmente a ideia de mobilidade, de trânsito, de roteiros para atuação, na medida em que são espaços culturais abertos, cujas fronteiras não podem ser tão claramente delineadas. Será particularmente o olhar sobre o entrelaçamento entre as práticas de performance e a produção de registros fonográficos sobre o Terno que orientará aqui a investigação.

Nessa trajetória, aproveito a ideia de “mundos artísticos”, proposta por Howard Becker, para quem, esses “mundos” são constituídos por formas de organização que, apesar de efêmeras, “freqüentemente se tornam mais ou menos rotineiras, produzindo padrões de atividade coletiva”²⁵⁶ (Becker, 1982: 1). No entanto, é preciso não perder a perspectiva de que os diversos mundos

255 Esse artigo discute alguns aspectos abordados em minha tese de doutorado “Temerosos Reis dos Cacetes: uma etnografia dos circuitos musicais e políticas culturais em Januária-MG” (2009). Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música-UNIRIO, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro-FAPERJ, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq e ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-CNFCP/IPHAN pelo apoio à pesquisa.

256 Todas as citações e depoimentos nesse trabalho preservam o que foi originalmente encontrado nas edições e transcrito das gravações.

enredados pelos circuitos de música da cidade, diferentemente da forma como argumenta Becker, muitas vezes se constroem mais como “espaço de luta” do que como em função da “ação coletiva” com objetivo comum. Nesse sentido, proponho a utilização de alguns conceitos cunhados por Pierre Bourdieu, como o termo *campo*, que designa os espaços sociais – de caráter cultural, religioso, científico, político ou econômico, entre outros possíveis – que, com certo grau de autonomia e conformados por forças relativamente objetivas e autônomas, abrigam conflitos estilizados a partir de modelos de autoridade e hierarquias específicas (Bourdieu, 1983). Mesmo sendo problemática, para o contexto das práticas musicais de Januária, e mesmo do Brasil, a aplicação direta do conceito de *campo* conforme formulado por Bourdieu (1983), irei utilizá-lo aqui como uma referência, já que torna-se necessário, além de mapear a trajetória dos circuitos musicais da cidade, compreender, também, que forças intervêm na constituição e configuração das instâncias objetivas e nos modelos de cooperação, dominação e conflito entre os vários agentes que neles atuam.

Partindo dos registros fonográficos como vestígios históricos, o objetivo é entender como se articulam e de que forma se inserem as práticas musicais dos grupos chamados “folclóricos”, em especial a do grupo de reisado “Terno dos Temerosos”, nos circuitos de práticas musicais da cidade. Se hoje os registros fonográficos de performances vêm servindo de modelos de representação de *cultura popular*, é preciso questionar a quem, para que servem e, funcionando como potenciais elementos de vocação identitária, qual sua relação como itens de negociação no âmbito das políticas voltadas para a produção cultural, local e nacionalmente. Nesse delineamento, se tornam particularmente representativos e historicamente importantes os registros feitos com o Terno dos Temerosos, em 1960, pelo pesquisador Joaquim Ribeiro durante o *Levantamento Folclórico de Januária* realizado para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro²⁵⁷. Para a discussão etnomusicológica sobre a relação entre performance musical e produção fonográfica, é preciso traçar um

257 A Comissão Nacional de Folclore, surgida em 1947, dentro do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura - IBECC, do Ministério das Relações Exteriores deu origem à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958, dentro do MEC. Incorporada à FUNARTE em 1980, passa a se chamar Instituto Nacional do Folclore. Em 1990, torna-se Coordenação de Folclore e Cultura Popular e depois, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Em 2004 passa à administração do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN com o nome de Centro Nacional de Cultura Popular.

mapeamento panorâmico da paisagem sonora e dos circuitos musicais da cidade, sendo as gravações realizadas por Joaquim Ribeiro ferramenta importante nesse processo.

Durante o século XX, as políticas públicas para a área de cultura no Brasil se modificaram substancialmente, consagrando tendências e conceitos, personagens e instituições (Ortiz, 1988). Especificamente em relação às culturas populares tradicionais, a trajetória denota uma progressiva formalização de um campo marcado inicialmente por iniciativas e interesses particulares e fortuitos, e que ao longo do tempo irá se articulando em torno de uma maior institucionalização, até tornarem-se, por volta da metade do século, assunto de Estado. Por lidar com registros e produção fonográfica, especialmente, de expressões de cultura popular, esse artigo remete a uma histórica tendência de gravação dessas manifestações que, por si só, têm constituído uma área significativa, e cada vez maior, da produção cultural, envolvendo negociações e disputas dentro daquilo que Theodor Adorno e Max Horkheimer denominaram de *indústria cultural*²⁵⁸ (Adorno, 1994). Seja como bem de consumo de produção capitalista ou apenas como fruto de pesquisas conduzidas junto aos grupos populares, os registros fonográficos de campo vêm suscitando debates sobre a forma como têm sido produzidos e utilizados, os modos de reprodução e difusão a que estão submetidos, além, também, das questões relativas aos direitos patrimoniais sobre essas gravações. Duas vertentes de análise se colocam: uma que diz respeito aos registros enquanto meios de formulação de representações de identidades sociais, e outra que os vê inseridos num mundo dominado pelas relações de mercado e o desenvolvimento da indústria cultural local.

Em relação à atuação da indústria fonográfica, o campo historiográfico da música tem reificado *linhas de tempo* baseadas nos processos de produção de suportes midiáticos que acabam por consolidar perspectivas que, em âmbito geral, podem ter validade como esquemas didáticos, porém falseiam a realidade quando aplicadas a contextos sociais específicos. Se há consenso

258 Para Adorno, a indústria cultural se estrutura na combinação de setores onde são fabricados de modo mais ou menos planejado, produtos talhados para o consumo de massas e este consumo é determinado em grande medida por estes próprios produtos. Setores que estão entre si analogamente estruturados ou pelo menos reciprocamente adaptados. Quase sem lacunas, constituem um sistema (Adorno, 1994).

hoje de que, enquanto campo científico, a história da etnomusicologia só pode ser contada a partir da história dos registros fonográficos (Nettl, 1983: 359), deve, por sua vez também, ser contada não somente a partir dos principais avanços tecnológicos, mas pela maneira como variados grupos culturais têm deles se apropriado como ferramenta de construção de memória e identidade sociais. A avaliação da maneira como se dão essas apropriações por meio de formas de representação, discursos e práticas sociais pressupõe um trabalho de pesquisa etnográfica que muitas vezes tem sido negligenciado. Assim, será através das categorias propostas por Thomas Turino (2008) em *Music as Social Life*, que será abordada a relação entre fonografia e performance, e como essas instâncias de significação se integram na consolidação de sentimentos comunitários e sociais segundo modalidades de práticas musicais específicas.

O intuito será entender como se dá, localmente, o entrelaçamento ideológico entre performance e fonografia, tomando os circuitos de práticas musicais de Januária como espaços sociais dominados pelos mais variados interesses. Serão especialmente utilizados aqui, os registros fonográficos realizados por Joaquim Ribeiro para o Levantamento Folclórico de Januária em 1960, enquanto retratos que revelam algumas das mudanças ocorridas nos circuitos musicais da cidade.

* * *

A cidade de Januária é hoje um dos principais polos urbanos da região do norte de Minas Gerais. Mesmo sendo Montes Claros, a cerca de 170 km de distância, bem maior e mais populosa, Januária, assim como outras cidades situadas na calha do rio São Francisco, guarda importância histórica singular, dando-lhe uma dinâmica particular de interação social com as localidades adjacentes. Historicamente o município se configurou como espaço de convergência e interação entre indivíduos e grupos sociais, bens e serviços. A vocação de polo da cidade é antiga, principalmente porque o rio talvez tenha sido a mais importante rota de interiorização do país, caminho fundamental para o processo colonizador do sertão.

Para Joaquim Ribeiro em *O Folclore de Januária*, livro que resultou de sua pesquisa em 1960, a região apresentava “uma real importância para a verificação das diversas camadas de tradicionalismo que se sedimentaram

através dos tempos” numa área, em “que, se chocaram as duas ondas, mais intensas, da conquista do interior. Uma vinda do sul, do planalto paulista, e outra, do norte, da irradiação pastoril do interior baiano” (Ribeiro, 1970: 17). Em 1960, ano de seu centenário, a cidade contava com uma população de quase 60.000 habitantes sendo que apenas 20 %, cerca de 12.000, habitava a área urbana (Azevedo, 1960: 15). Mesmo sendo um tradicional polo regional, a taxa de urbanização do município ainda hoje é considerada pequena. Segundo dados do *Perfil Demográfico do Estado de Minas Gerais*²⁵⁹, em 2000, Januária tinha uma taxa de urbanização de aproximadamente 58,1 %, uma das mais baixas do estado (2000: 44). Desse modo, majoritariamente ligada à realidade rural de comunidades espalhadas por sua imensa área territorial, Januária se vê, pelo menos desde a década de 1920, perpassada também pela corrente de informações, bens e produtos trazidos pelo que se convencionou chamar de indústria cultural. Alguns fatos são especialmente importantes para o entendimento do lugar simbólico que ocuparão as práticas musicais na região, especialmente àquelas ligadas às comunidades locais, como é o caso do Terno dos Temerosos.

No âmbito das Ciências Sociais, o conceito de *comunidade* tem sido sempre aplicado em conjunto com outros conceitos que lhe são afins. Ferdinand Tönnies foi um dos primeiros a propor uma distinção mais marcada entre os conceitos de comunidade (*Gemeinschaft*) e sociedade (*Gesellschaft*). As *Gemeinschaften* teriam um caráter mais real, concreto, exclusivo e delimitador, na medida em que são tributárias de relações mais orgânicas e tradicionalmente constituídas por grupos sociais humanos em contextos circunscritos. As *Gesellschaften*, por sua vez, seriam marcadas por relações mais virtuais, mecânicas, inclusivas e diluidoras. Uma ensejaria a imagem de um organismo vivo e a outra de um conjunto mecânico (Tönnies, 1973)²⁶⁰.

259 Ver *Perfil Demográfico do Estado de Minas Gerais – 2002*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, Centro de Estatística e Informação, 2003.

260 É possível relacionar a *Gemeinschaft* e a *Gesellschaft* com a divisão proposta por Émile Durkheim para modelos de relação que estariam presentes, segundo ele, entre grupos de naturezas distintas. As “sociedades primitivas”, dominadas pelas relações de parentesco, criariam um sistema caracterizado pela maior homogeneidade de sentimentos e valores entre seus membros, constituindo, assim, um tipo de “solidariedade mecânica”. Já as “sociedades complexas”, fundadas na divisão do trabalho, na diferenciação social e na interdependência entre sujeitos especializados, constituiriam relações marcadas pelo que chamou de “solidariedade orgânica”, de caráter plural e fragmentária, apoiada na individualidade característica do mundo moderno (Durkheim, 1999).

Seria difícil tentar entender o contexto das práticas musicais do Terno dos Temerosos sem entrelaçá-las mais amplamente aos circuitos musicais existentes na cidade e ao trânsito que eles ainda propiciam aos músicos que com eles têm atuado. Nesse caso, aplicado a pequenas regiões, o conceito de comunidade pode ser extremamente limitado, e limitante, se não for complementado pela análise do fluxo de relações que os membros de grupos sociais como os participantes do terno vem estabelecendo com a sociedade januaense de forma mais abrangente.

A novidade cinematográfica chegou à cidade já na segunda década do século XX, quando tiveram início as primeiras projeções ainda na era do cinema mudo. Rapidamente os cinemas irão se constituir espaços de entretenimento, com bailes, *shows*, peças teatrais e saraus literários (Januária, 1960: 79). Até 1958, quando a Usina Hidrelétrica de Pandeiros foi inaugurada, a iluminação noturna era feita a gás ou base de motor a diesel, que, como conta Antonio Emílio Pereira, era “ligado ao entardecer e desligado às 22 horas. Ele iluminava nossas noites, esperando o final da sessão de cinema (Pereira, 2004: 375)”. Já o sistema de abastecimento de água canalizada na cidade só foi concluído em abril de 1961, o que mostra o grau de isolamento da região nesse período. Entre 1957 e 1962, por exemplo, o Cine Januária foi palco do programa dominical “Divertimentos em Cinemascope”, que funcionava como um programa de auditório onde se apresentavam calouros, músicos, poetas e todo tipo de manifestação artística. Nessa época já era possível ouvir *jazz* e *chorinho* nos clubes e festas. O *choro* como gênero musical, por exemplo, já se anunciava em Januária desde a virada do século, visto que na edição de 28 de junho de 1903, o periódico “A Luz” diz que em eventos e festas locais “o choro era ocupado pela regimentada [banda militar] *Apollo*, cuja symphonia dava um mavioso realce às cerimônias (A Luz, 1903). Nesse período, nas pequenas cidades do país, os clubes, onde existiam, serviam de espaço de lazer comunitário além de serem vistos como o ambiente que conectava o município aos padrões de recreatividade da “moderna civilização”. Nos clubes, a população tinha acesso a jogos, bailes e filmes, sendo suas características principais: prover recreação; conectar a cidade com a modernidade e o progresso; se afirmar como lugar de ascensão e de “peneira” social, determinando status diferenciado a grupos limitados de pessoas, além

de, inversamente, servir de espaço de exclusão dos que se opunham ao processo de quebra dos tradicionais modos e padrões comunitários de entretenimento (Willems, 1947).

Desde a década de 1940 a cidade contava com um sistema de alto-falantes que era conectado ao estúdio *A Voz do São Francisco*, que transmitia “músicas, publicidade, oferecimentos musicais, cultura através de bem boladas crônicas [e] retransmissão de jogos de futebol” (Matos, 2007: 65). Fazendo às vezes do rádio, o sistema de alto-falantes cumpria a função de sintonizar a cidade aos fatos e acontecimentos da atualidade, inserindo-a numa rede global de informações que passava a se formar com o advento das possibilidades abertas com as transmissões radiofônicas.

Um circuito de práticas musicais importante da cidade é aquele representado pelas bandas militares. Pereira cita o final do século XIX como o período no qual “surgiram as duas primeiras filarmônicas, a Apolo Januareense e a Sociedade Minerva” (2004: 552). Ambas se desfizeram ainda no começo do século XX, tendo, contudo, animado as festividades locais. Ainda hoje é comum se ouvir, logo nas primeiras horas da manhã, o toque da *Alvorada* ser executado por uma das bandas atuais da cidade. As gravações de Joaquim Ribeiro são esclarecedoras quanto aos circuitos de música para a atuação dos músicos de banda, que também atuavam com os grupos de Reis. Na gravação da cavalhada, tradicional folguedo popular que rememora a luta entre cristãos e mouros na Península Ibérica, há uma entrevista que mostra a participação dos músicos de sopro nessa manifestação. É preciso retomar aqui o tema da *circularidade* entre cultura subalterna e cultura hegemônica, proposto por Mikhail Bakhtin (1987), pois mesmo que, nesse período, um membro das bandas de música fosse criado dentro dos padrões da elite local, era natural que ele participasse ativamente também de inúmeras práticas culturais populares como forma de reforçar seus laços comunitários e de afinidades.

Uma das práticas mais gravadas pela Campanha foram os cantadores locais. É importante ressaltar o papel social dos violeiros como verdadeiros “órgãos de opinião pública” (Willems, 1947: 79), sendo especial o lugar da *moda de viola* dentro das comunidades onde ocorria. É possível perceber um pouco dessa função de cronista em faixas como *Joaquim Batista* na qual é narrada a contenda entre Joaquim e os peões por conta de questões

relacionadas à uma fazenda local. A presença de cantadores e violeiros é decisiva para a condução das folias de reis na região, hoje, dominadas mais pelos sanfoneiros. Os registros de Joaquim Ribeiro parecem indicar que, na época, havia um maior equilíbrio entre violeiros e sanfoneiros na condução das folias, o que ilustra bem o trânsito entre eles pelos circuitos de música.

Mário de Andrade costumava chamar de *popularesca* a música difundida pelos meios de comunicação, como forma de diferenciá-la daquela que seria legitimamente folclórica. Oneyda Alvarenga, discípula e organizadora da obra de Mário de Andrade, traça o limite entre a música popular e música folclórica.

Música folclórica é a música que, sendo usada anônima e coletivamente pelas classes incultas das nações civilizadas, provém de criação também anônima e coletiva delas mesmas ou da adoção e acomodação de obras populares ou cultas que perderam o uso vital dos meios dos quais se originaram. Música Popular é a música que, sendo composta por autor conhecido, se difunde e é usada, com maior ou menor amplitude, por todas as camadas de uma coletividade (Alvarenga, 1969: 228).

Independente do fato de se encaixarem nessa ou naquela conceituação é possível perceber sutis e naturais influências dos meios de comunicação em algumas músicas gravadas. Em sambas como *Amélia* cantado por Juarez Caboclo, e *Vou-me embora pra o Norte* de João Baxiado, é possível perceber a inclusão de ritmos, melodias e processos harmônicos que revelam a influência dos sambas cariocas veiculados pelas rádios naquele momento; instrumentação com linhas de baixo ao violão, ao estilo dos conjuntos de choro, e solos vocais que incorporam elementos que lembram os grandes cantores e cantoras da “Era do Rádio”.

Como no samba, o mesmo poderia ser dito da chamada *música sertaneja*²⁶¹. Em algumas *duplas* registradas já é possível notar a influência da música sertaneja divulgada pelos meios de comunicação às populações urbanas: solo em terças paralelas na região aguda e a predominância de estruturas harmônicas do tipo *tônica-dominante*, por exemplo.

261 As primeiras *músicas sertanejas* gravadas no Brasil foram produzidas pelo jornalista e violeiro Cornélio Pires, em 1929 e tiveram enorme repercussão em São Paulo até 1931. Após esse período, Cornélio Pires irá produzir mais 43 discos voltados para esse gênero musical (Caldas, 1987).

Embora a pesquisa de Joaquim Ribeiro tenha gravado pouca coisa e recolhido alguns textos de *cantos de trabalho* (*aboios*, cantos de *barqueiro*, de *farinhada*, de *pedinte* e etc.) e *cantigas infantis*, é possível inferir, a partir deles, que se constituíssem práticas corriqueiras na região.

Um lugar especial do circuito sonoro-musical deve ser reservado às festas religiosas católicas que ocupavam uma parte significativa da vida comunitária local. Essas festas religiosas ocupam uma parte substancial dos registros cinematográficos realizados pela Campanha e neles é possível notar o caráter espetacular e a grande participação popular. Devido às condições sociais, históricas e ecológicas da cidade, essas festas denotam contextos religiosos singulares e evidenciam o caráter totalizante do catolicismo na região. Em localidades da região, as festas católicas constituem ainda hoje verdadeiras irmandades, estreitando laços familiares e de compadrio. Hábitos, expressões e costumes estão balizados em períodos e lugares sagrados ligados a esse universo religioso. O lugar ocupado pelos santos e pelas padroeiras é fundamental e estruturante na experiência comunitária, sendo os oratórios, as novenas, as rezas, as oferendas, as promessas, os rituais, as procissões e as próprias festas, enfim, manifestações dessa experiência. Também no caso de Januária, as festas católicas têm lugar privilegiado em virtude mesmo do papel da Igreja e sua onipresença na determinação da qualidade das relações sociais construídas já desde o processo de colonização no Brasil.

Em relação aos conjuntos orquestrais, as gravações mostram que as festas católicas apresentavam diferenças marcantes dependendo da comunidade. Enquanto as maiores festas e irmandades podiam contar ou pagar para ter a participação das bandas de música, as menores apresentavam soluções orquestrais bem mais modestas, com pequenos grupos instrumentais que contavam muitas vezes somente com sanfona ou viola e conjuntos de percussão. Naturalmente que a mobilidade dos músicos pelos circuitos criados pelo calendário anual de celebrações católicas era intensa, e os registros mostram músicos tocando tanto com o Terno dos Temerosos quanto nas cavalhadas da região. Nesses ambientes comunitários, os músicos deveriam então cumprir o duplo papel de atuar nas festas religiosas - com sua mescla de aspectos sagrados e profanos - mas

também naqueles espaços dedicados a pura diversão e lazer como eram os clubes ou mesmo o carnaval.

Os primeiros clubes carnavalescos da cidade datam de 1905, porém será nas décadas de 1940 e 1950 que o carnaval começa a tomar a festa do Rio de Janeiro como modelo de diversão comunitária, com organização de blocos e desfiles, e assim se consolida em função da expansão da radiodifusão pelo país. Os músicos que participavam das bandas militares da cidade eram contratados para tocar no bloco e à noite nos clubes que, nesse contexto, serviam de espaços de exclusão social. Na rua, nessa época, predominava o caráter comunitário do carnaval, com uma cadeia produtiva modesta, na medida em que a organização da festa apresentava ainda um alto grau de informalidade, sendo constituída principalmente por laços de amizade e compadrio.

* * *

Atualmente, a orla e a praça Getúlio Vargas são os locais de Januária que servem de centro de referência e para os quais convergem a maioria dos espetáculos, atrações e promoções de cunho cultural, promovidos ou não pelo poder público. No período das festas de Reis é palco de desfile de folias, durante o carnaval é dominada por trios elétricos, servindo também de local de apresentação de músicos que se acompanham somente ao som de um violão e em alguns momentos, como acontece em várias outras espalhadas pelo país, sua paisagem sonora chega a ser caótica; com veículos competindo qual deles aumenta mais o volume em seu equipamento de som. Além da praça e da orla, SESC-LACES/Januária, a Casa da Memória e os clubes, estão entre os locais mais significativos na promoção regular apresentações musicais.

O maior evento popular de Januária atualmente é o carnaval, tido como um dos mais animados do norte mineiro, sendo a trilha sonora dominante feita por trios elétricos ao som das bandas de axé. Além dos trios elétricos, continuam sendo montados palcos na praça, que recebem shows de bandas e músicos locais e também outros trazidos de fora da cidade, que anima os foliões com marchinhas tradicionais durante a festa. O modelo empresarial de carnaval, com a contratação de músicos e trios, permitiu uma maior articulação, porém também uma maior centralização de poder dos setores ligados à

produção cultural local, desenvolvendo toda uma cadeia produtiva de bens e serviços que no modelo anterior simplesmente não tinha como existir.

Promovida pela mesma empresa que realiza a produção do carnaval local, a *Festa Dark* é hoje uma das mais tradicionais festas populares de Januária com 22 anos de existência, e tem a praça central da cidade como principal palco. A festa surge como uma brincadeira de amigos adolescentes que desejavam apenas se divertir. No princípio, a organização era totalmente amadora e a sonorização feita com fitas cassete gravadas a partir de discos de vinil que iam sendo programadas por um “operador de som”, com repertório composto obrigatoriamente por gêneros como rock, pop e reggae brasileiros e estrangeiros. Nos termos da moderna antropologia urbana, os *Dark* se caracterizariam, ainda hoje, como uma *subcultura* (Velho, 1978: 19) originada no final da década de 1970, num cenário inglês pós movimento *punk*, cuja estética se apoia em padrões do estilo “gótico”, com uso de roupas e maquiagens pretas e marcada pela depressão como traço de personalidade.

Em seu início em 1988, ocupava a casa de amigos e, ganhando maiores proporções, passa ao longo dos anos a ser realizada nos clubes da cidade. Em 2007 acontece a última festa num clube, quando o evento contou com três bandas, dois DJ's e três diferentes ambientes (*dark*, *trance* e “decoração típica”). Em 2008, pela primeira vez, é promovida na orla do rio, centro da cidade, interrompendo o trânsito e contando para isso com todo o apoio logístico da Prefeitura. A *Festa Dark* revela a busca de emulação, por parte dos jovens januarenses, do *ethos*²⁶² dos grupos ingleses ligados ao “Movimento *Dark*”, muito difundido pelos meios de comunicação na década de 1980.

Outro circuito muito importante na região de Januária hoje é aquele sustentado pelos grupos ligados ao *forró*, tanto o tradicional estilo *pé-de-serra*, com o trio sanfona, triângulo e zabumba, como os atuais tocados em teclados eletrônicos com bases de percussão pré-gravadas. O gênero *forró* já conta com bandas especializadas, ou faz parte do repertório de algumas delas, mas não tem espaço na praça central ou na orla da cidade em nenhum show, principalmente no que se refere ao *pé-de-serra*. Marcado pelo preconceito,

262 O “*ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete” (Geertz, 1989: 143).

geralmente esse circuito cultural está ligado às camadas populares de baixa renda, além do que o gênero musical, em Januária e mesmo em algumas partes do Brasil, costuma ser visto como um potencial vetor de um certo tipo de ambiente social tido como decadente, propenso a brigas e bebedeiras, sendo por isso evitado como forma de lazer por boa parte da população. No entanto, seu repertório é obrigatório em formaturas, bailes e festas de casamento, seja na área rural ou mesmo na área urbana, já que ainda é a mais difundida dança de par enlaçado do Brasil. O forró parece só ter se tornado uma tradição a partir das décadas de 1960 e 1970, pois antes a trilha sonora predileta era composta por boleros e canções românticas. Ainda hoje, é possível assistir a muitas dessas festas nas quais o repertório é composto por músicas de Roberto Carlos, sucessos da *Jovem Guarda*, boleros internacionais, composições dos próprios músicos e temas instrumentais para dança de casais.

A praça e a orla da cidade são espaços importantes também para cantores e músicos que, sós ou acompanhados, em grupo ou somente com um violão, se apresentam em bares e hotéis com um repertório composto por sucessos executados nas rádios, pop-rock nacional e a chamada MPB. O repertório é escolhido a partir daquilo que gostam de tocar e cantar, porém buscando sintonia com canções consagradas ou que estejam sendo mais divulgadas pelos meios de comunicação. Apesar do predomínio de “sucessos” no repertório, nessas ocasiões é possível ouvir canções produzidas pelos compositores da cidade, algumas já bastante conhecidas e consagradas localmente apesar de pouca difusão nos meios de comunicação.

Apesar de recentes iniciativas, poucos são ainda os espaços de ensino escolarizado de música hoje em Januária. As bandas de música estão entre os espaços nos quais o aprendizado da leitura de partituras mais se impôs como um elemento estruturante da prática musical. Mais ligada ao ensino de música escolarizado, a música de concerto embora depositária do papel referencial de qualidade musical, praticamente não conta hoje com nenhum tipo de espaço na cidade, sendo um circuito virtualmente inexistente.

* * *

O Terno dos Temerosos é uma modalidade de reisado ligada às celebrações da epifania católica que acontece entre 2 e 6 de janeiro de cada

ano. O grupo surgiu na região da cidade conhecida como Rua de Baixo, bairro composto por segmentos de baixa-renda, formado predominantemente por negros e que abriga parte significativa da comunidade de pescadores locais. Vestidos de marinheiros os foliões evoluem percutindo cada qual seu bastão de madeira contra o do companheiro, cantando e marcando o ritmo na “ginga” dos dançadores. Ligado ao ciclo natalino, o chamado *Reis dos Cacetes* parece ser um tipo de reisado encontrado em algumas regiões do médio rio São Francisco. Norberto Gonçalves do Santos, o *Berto Preto*, primeiro *imperador* (líder) do terno, foi uma importante liderança para os moradores da Rua de Baixo, e Joaquim Ribeiro assim o descreve sucintamente ao falar do grupo em *O Folclore de Januária*:

O *principal* grupo de reisado de Januária é o “Terno dos Temerosos” dirigido pelo negro Norberto Gonçalves. Apresentam-se vestidos de marinheiro e armados de pequenos paus. Dançam e cantam, fazendo o ritmo com os referidos pauzinhos. A música e a letra foram registradas. Documentação em gravação – Foram gravadas *tôdas* as músicas dos “Temerosos”. Documentação cinematográfica – A dança e as evoluções foram filmadas (Ribeiro, 1970: 171, grifos nossos).

Tradicionalmente os foliões do terno começam a se reunir na casa do imperador no começo da noite do dia 2 de janeiro, já uniformizados e prontos para o início. O roteiro do giro de paradas é definido com antecedência, e em conjunto, entre o imperador e os membros da comunidade, sendo possível ainda que alguma casa solicite uma visita não agendada. A folia começa com agradecimentos e um pedido de proteção e graças por meio de um Pai-Nosso e uma Ave-Maria. Logo após, é liberado para os participantes - excetuando-se os menores de idade - o “esquentar”, um pequeno gole de pinga da terra²⁶³ para animar os foliões. Associado a cada etapa do ciclo ritual que todo ano os Temerosos cumprem em visita a cada uma das casas, o repertório musical pode ser dividido basicamente em *canto de Reis*, *sambas*, *retirada* e *marchas de rua*. Chegam cantando, em marcha, à casa a ser visitada, tendo sempre à frente a bandeira do terno. No início da *função*, permanecem em fila dupla, alinhada perpendicularmente em relação à porta da casa, começando então o *canto de Reis*. Imediatamente ao término do canto de Reis, tem início a sequência de sambas, sendo alterada a disposição espacial da folia, que toma

263 Januária – Importante cidade da margem esquerda do São Francisco, em Minas Gerais. Notável, sobretudo, pela famosa aguardente de cana que produz, a conhecida januária, bebida predileta do alto e médio São Francisco (Trigueiros, 1977: 107).

o formato de uma roda. Nessa disposição o repertório de sambas tradicionais vai se sucedendo durante a noite sem um ordenamento rígido, de acordo com pedidos e desejos manifestos pelos dançadores, músicos ou audiência, e cada cantiga só termina ao som marcado pelo apito do imperador. A sequência só será interrompida para ter início a *Retirada* ou *Despedida dos Temerosos*, quando o grupo se dispõe novamente em fila dupla a fim de retomar o cortejo. Terminada a *Retirada*, retomam as *marchas de rua* que têm primordialmente a função de conduzir, em fila dupla, o grupo pelas ruas da cidade, anunciando a chegada ou a partida do Reis de determinado local.

O aprendizado do repertório musical e da dança do terno é feito através da convivência cotidiana, não havendo ensaios. Durante o período das festas de Reis - e nas apresentações ao longo do ano - é possível ver crianças “brincando” de imitar os adultos que participam das celebrações, momentos que configuram processos comunitários particulares de transmissão cultural e reforçam a noção identitária dos moradores do bairro. Embora a performance não se dê mais como à época de Berto Preto, ainda é fácil encontrar pescadores e moradores mais velhos da Rua de Baixo que já tenham em algum momento dançado o Reis, mesmo não havendo um aprendizado sistematizado da dança ou dos cantos. As festas de Santos Reis já não possuem a mesma valorização simbólica que possuíam na metade do século no Brasil, pelo menos em Januária. O lugar ocupado pelo poder da Igreja Católica, mesmo em Minas Gerais, é consideravelmente menor hoje do que era então, principalmente em sua função de mediadora das relações sociais e institucionais locais.

As performances dos Temerosos, inseridas no ciclo das festas aos Santos Reis, acabam por reforçar essa dicotomia dentro de um projeto contemporâneo de modernidade, com o “folclore tradicional” sendo colocado em oposição a um quase sempre desejado mundo moderno. Nesse sentido, práticas musicais como a dos Temerosos, chamadas folclóricas, acabam sendo “empurradas” para um lugar simbólico específico frente às outras expressões musicais locais. Se, no contexto ritual do terno, cada performance do grupo congrega elementos gestuais, sonoros e visuais que produzem a percepção global de uma estreita ligação entre o passado e o presente, é preciso ver também que o papel ocupado por essas práticas musicais, se relaciona com as

transformações do meio social em que está inserida. A chamada *modernidade* sempre se apoiou enormemente em pares de oposição do tipo popular/erudito, letrado/iletrado, urbano/rural, civilização/cultura e tradicional/moderno. Conforme Nestor Garcia Canclini já identificou, “o tradicionalismo é hoje uma tendência em amplas camadas hegemônicas e pode combinar-se com o moderno, quase sem conflitos, quando a exaltação das tradições se limita à *cultura* enquanto a modernização se especializa nos setores social e econômico” (Garcia Canclini, 2006: 206, grifo nosso).

Os músicos que acompanham os Temerosos, por exemplo, exercem até hoje um papel fundamental em danças religiosas como a de São Gonçalo²⁶⁴ e nos reis de caixa²⁶⁵ de Januária, ou ainda no carnaval e nas festas juninas. O trânsito deles pelos circuitos locais da chamada música popular e de tradição oral tem conferido uma certa uniformidade a essas diferentes expressões, embora a marca pessoal dos tocadores seja impressa em cada uma delas. Em muitos casos, é possível perceber semelhanças como a regularidade rítmica, a simplicidade harmônica e a condução melódica sincopada, que revelam o estilo e a marca pessoal dos *tocadores*.

* * *

No âmbito das Ciências Sociais e Humanas, o conceito de *performance* é ainda recente e abrange formas de expressão artística, modos particulares e cotidianos de ser dos indivíduos e diversas modalidades de interação entre eles. Especialmente na moderna antropologia, o debate em torno dos chamados *estudos de performance* surge como desdobramento da linha de tradição dos estudos sobre rituais, que vai de Émile Durkheim até Victor Turner, passando por Marcel Mauss, Arnold Van Gennep e Max Gluckman, entre tantos outros. Em termos metodológicos, o conceito de performance

264 Dança de pares de origem portuguesa, em louvor a São Gonçalo do Amarante, santo violeiro, organizada geralmente em pagamento de promessa ou voto de devoção. Em frente ao altar com a imagem do santo, formam-se duas fileiras de mulheres, encabeçadas pelo mestre e contramestre, que fazem evoluções com arcos brancos enfeitados. A dança é dividida em jornadas ou *langas*, sendo realizadas em múltiplos de 12. Na parte final do ritual há ainda a *contradança* de caráter mais lúdico e sem a presença dos arcos (Tesauro, 2009).

265 Resumidamente, *reis de caixa* ou *folia de caixa* é a forma como os januarenses denominam a tradicional modalidade de folia de Reis, muito difundida na região. Difere bastante da praticada pelos Temerosos já que é realizada dentro das casas, não envolve coreografia e conta com um repertório muito diferente. Januária abriga um das mais tradicionais folias do Brasil, da família Figueiredo, que conta já com mais de 120 anos de atividades.

aponta para, pelo menos, três direções. Uma, de caráter mais sócio-cultural, diz respeito ao seu uso na análise da dimensão interativa das práticas musicais com os mais variados espaços urbanos nos quais ocorrem, e da potencial carga simbólica que inspiram e assumem no imaginário local em cada situação. Outra seria aquela que se relaciona a aspectos mais propriamente intrínsecos às manifestações enquanto “desempenho de um papel”, com suas particularidades, elementos referenciais, enredos e modos de organização. Uma terceira perspectiva ainda, seria aquela que se relaciona, no caso dos fazeres populares, à sua função como modelo de prática de iniciação por seus integrantes, funcionando assim como elemento de integração comunitária no âmbito de seus espaços sociais de atuação.

O conceito de *performance cultural* como “ato cultural comunicativo, realização *da e para* a comunidade na qual ocorre” (Singer *apud* Turner, 1987: 21), conforme formulado por Milton Singer, pode ser especialmente útil para a análise da realidade sócio-cultural de Januária. Para Singer, as performances culturais têm tempo e lugar limitados para acontecerem, um programa de atividades a serem cumpridas, um grupo de executantes que dela participam, uma ocasião para se realizarem e a presença de uma audiência (Bauman, 1992: 46). Ela se constitui numa forma pela qual determinada cultura se mostra aos outros e a si mesma, sendo assim eminentemente reflexiva.

O campo dos estudos musicais, mais especificamente, tem se utilizado de diversos modelos de análise apoiados no entendimento do conceito de *performance* como o “desempenho de um texto indicativo para determinada prática”. Partindo do princípio que o paradigma etnomusicológico aponta que a “música é um sistema de comunicação com um uso social e um contexto cultural”, a *performance* dos músicos seria “a área da interface específica do contexto com a música” (Qureshi, 1987: 57). *Contexto* é certamente um dos conceitos mais amplamente difundidos no léxico antropológico e, também, etnomusicológico. Christopher A. Waterman salienta a necessidade de nos afastarmos tanto de uma objetificação do contexto como algo dado, quanto em colocá-lo como mero pano de fundo para o fazer musical. Waterman chama a atenção para o “estudo da música não somente no contexto, mas *como* um contexto para a percepção e a ação humana” (Waterman, 1990: 214, grifo nosso). A etnomusicóloga Regula Qureshi lembra que a ação performativa

seria, dessa maneira, resultado da atuação dessas duas forças, ressaltando, porém, o papel do músico nesse quadro.

O processo da performance musical resulta do efeito recíproco de cada ação (i.e. inter-ação) de dois tipos de participantes: aqueles que 'operacionalizam' a música, e aqueles que 'operacionalizam' o contexto - i.e. performer e audiência. Assim a chave para entender o som musical em seu processo de performance é analisá-lo do estratégico ponto do performer, uma vez que é sua ação que dá forma à produção do som musical, e é através da sua percepção que as ações da audiência afetam a música. (Qureshi, 1987: 63)

Retomando a perspectiva proposta por Pierre Bourdieu que vê a produção cultural como um campo operado por disputas em torno da posse do que chamou de *capital simbólico*, que alguns teriam e que outros concorreriam para ter. O capital representaria

um poder sobre um campo (num dado momento) e, mais precisamente, sobre o produto acumulado do trabalho passado (em particular sobre o conjunto dos instrumentos de produção), logo sobre os mecanismos que contribuem pra assegurar a produção de uma categoria de bens e, deste modo, sobre um conjunto de rendimentos e de ganhos (Bourdieu, 2000: 134).

Para Bourdieu a posse do que é, “geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc, que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital” (Bourdieu, 2000: 135), irá determinar o lugar simbólico daqueles que atuam nos diversos campos, segundo, sobretudo, a distribuição do capital *econômico*, em suas diferentes modalidades, mas também em relação à sua dimensão cultural, social e simbólica. Observando o trânsito dos músicos enquanto portadores de um capital simbólico, uma competência determinada de ação dentro dos possíveis campos de atuação musical em Januária, é possível verificar que irão ocupar seus lugares em função, tanto de sua maior ou menor vinculação a “comunidades” específicas (como no caso daqueles que atuam nos grupos de Reis) como por sua capacidade de articular contextos comunitários (como no caso dos que atuam no carnaval, nos forrós ou nos bailes). Os circuitos disponíveis para práticas musicais em Januária, como em todo lugar, se constituíram até hoje segundo condições impostas pelas relações sociais não só entre classes, segmentos e categorias sociais, mas também em função de práticas culturais comunitárias determinadas. Uma lógica interna a cada grupo tradicional vem progressivamente determinando a maneira como eles se têm apropriado das

novas possibilidades abertas pela indústria cultural. Já os músicos locais, bem antes de começarem a fazer uso das gravações fonográficas como recurso que os permitisse, por exemplo, materializar suas performances como bens de consumo, já se viam inseridos no mercado fonográfico através do consumo de música gravada.

Até o século XIX, uma indústria cultural relacionada à música já se desenvolvia concentrando-se, principalmente, em torno da produção de edições de partituras e de instrumentos musicais que se coadunavam com a própria maneira como o fazer musical estava condicionado, ou seja, à prática de performance *ao vivo*. Com o advento dos registros fonográficos, outras necessidades, pontos de escuta e produtos musicais passarão a ser gerados. O etnomusicólogo Thomas Turino assinala que, ao longo do século XX, a indústria fonográfica atuou de tal forma sobre a sensibilidade dos ouvintes que produziu um “gradual deslocamento da concepção de *fazer musical* como atividade social para a música como objeto” (Turino, 2008: 24, grifos do autor). A criação dos processos de gravação em alta fidelidade (*high fidelity*), tinha a intenção justamente de gerar um “objeto sonoro” que permitisse reviver a sensação de ambiência encontrada numa sala de concerto ou numa performance ao vivo. Se ainda hoje uma fotografia é vista como uma representação do mundo real, no caso da música, um fonograma é quase sempre visto não como representação, mas como o fenômeno musical em si. Partindo dessa constatação, ele sistematiza quatro campos, no sentido colocado por Bourdieu, que definiriam o lugar das práticas musicais em relação também aos processos de gravação sonora hoje disponíveis: *performance participativa*, *apresentação de performance*, *alta fidelidade* e *áudio arte de estúdio*²⁶⁶ (Turino, 2008). Essas categorias não se referem a estilos ou gêneros musicais específicos (como “rock, samba, jazz, clássico ou tradicional”), mas se aplicariam a uma análise transversal de todos eles na medida em que enfocam mais os valores, objetivos, modelos estéticos e papel da audiência em cada uma dessas modalidades de práticas musicais.

O termo *performance participativa* sugere um tipo de interação social onde o que importa é a integração alcançada entre músicos e audiência. Turino

²⁶⁶ “participatory performance, presentational performance, high fidelity and studio audio art.”

adota “a ideia de participação no sentido restrito de contribuir ativamente para o som e o movimento de um evento musical seja dançando, cantando, batendo palmas, e tocando instrumentos musicais, quando cada uma destas atividades é considerada essencial para a performance” (Turino, 2008: 28). Nesse sentido seria o campo das práticas musicais tendo, por excelência, o objetivo de proporcionar uma alta interação social, criando aquilo que Victor Turner chamou de sentimento de *comunnitas*, onde as atenções estariam voltadas não para a realização de uma obra musical ou finalidade estritamente musical, mas na qual o próprio fazer (“*the doing*”) coletivo torna-se o objetivo em si. Esses contextos propiciariam a redução da consciência individual em favor de uma maior integração à atividade musical como fazer coletivizado, na medida em que a produção sonora se dá em conjunto, refletindo a interrelação e a busca por uma diluição da distinção entre músicos e audiência.

Em contraste com esse campo estaria o da *apresentação de performance* onde é clara a distinção entre aqueles que são responsáveis pela produção sonoro-musical e os que se colocam meramente na qualidade de *ouvintes*. Se na *performance participativa* a escuta está imbricada ao próprio fazer musical, na *apresentação de performance* uma série de dispositivos, tais como palco, luzes e aparelhagens de som marcam os limites da participação da audiência. A *apresentação de performance* pressupõe um repertório que deva ser composto, aprendido, arranjado e cumprido num tempo determinado, o que confere aos músicos um outro grau de responsabilidade frente às performances. “Contrastes dramáticos” de parâmetros musicais como textura²⁶⁷, dinâmica, afinação e timbre²⁶⁸, servem para potencializar a experiência nas *apresentações de performance*, e raramente ocorrem nas *performances participativas*, que tem justamente na repetição musical cíclica a garantia da maior participação de todos os envolvidos.

Se a *performance participativa* integra os indivíduos por meio de uma intensa interação face-a-face durante a prática musical, na *apresentação de performance* essa interação irá se situar mais nas sensações conjuntas que podem ser experimentadas através da observação do desempenho dos

267 “No jargão musical, *textura* se refere ao relacionamento entre, ou o arranjo de, vozes e instrumentos como são ouvidos simultaneamente” (Turino, 2008: 44).

268 “Timbre se refere à qualidade do som das vozes e dos instrumentos” (Turino, 2008: 45).

músicos. Nas *apresentações de performance*, o uso da tecnologia tem cada vez mais mediado a relação entre músicos e plateia, seja por meio do uso de efeitos nos instrumentos, na correção da afinação das vozes, através de bases pré-gravadas ou na sincronização digital, como nos *karaokês*. Esses mecanismos

borram as linhas entre os campos de gravação e de apresentação de performances. Em cada evento, apresentações de performance e gravações em alta fidelidade estão integralmente conectadas e, tomadas em conjunto, proporcionam o maior contraste com a música participativa, por um lado, e a áudio arte de estúdio, por outro (Turino, 2008: 65).

Turino define dois campos de atividade musical nos quais é possível ver a presença estruturante das gravações fonográficas: a *alta fidelidade* e a *áudio arte de estúdio*. Na *alta fidelidade* as gravações são utilizadas no sentido de produzir uma representação da performance, *participativa* ou direcionada à *apresentação*, com a finalidade de que possa ser ouvida posteriormente. Gravações artísticas de áudio e vídeo feitas em estúdios, concertos “ao vivo” e também registros etnográficos de campo se encaixam nessa categoria, visto que pretendem ser uma reprodução da experiência performática. Especialmente em relação às gravações etnográficas de campo, tudo deve se passar como se o pesquisador/gravador não estivesse lá, parecendo invisível, a fim de possibilitar uma “experimentação direta” do fenômeno registrado. Nas gravações de campo, a inconveniência ou impossibilidade de interferência nas condições contextuais de realização de determinada manifestação impõe limites aos registros feitos. Porém, questões de várias ordens (materiais, ideológicas, estéticas, religiosas...) afetam a forma como a prática musical será gravada e transformada em produto midiático. Conceitos de autenticidade que têm por base valores ligados à identidade reivindicada pelos grupos registrados, normalmente direcionam a maneira como serão editadas e apresentadas, buscando determinar como esses registros irão ser socialmente aceitos e utilizados quando veiculados como produto.

Já no caso da *áudio arte de estúdio*, não haveria necessariamente nenhuma compromisso entre o que é produzido e qualquer modalidade de performance, envolvendo

a manipulação de sons gravados, sons sintetizados, ou tecnologia digital para a criação de objetos sônicos de arte que existem somente

na forma eletronicamente reproduzível (gravações, arquivos de som) e em que o objetivo é a criação em si da própria peça gravada – para ser escutada depois que for concluída, tanto quanto uma pintura é para ser vista quando estiver terminada (Turino, 2008: 78).

Apesar de se diferenciar bastante da *performance participativa* pelo fato de prescindir de qualquer interação social face-a-face, e exigir o máximo planejamento e controle da obra, a *áudio arte de estúdio* se identifica contraditoriamente com ela na medida em que o que importa ao músico é o processo e não o produto final obtido, o que já ocorre na *apresentação de performance* ou na *alta fidelidade*. Na *áudio arte de estúdio*, a manipulação de sons coletados por meio de gravação e também aqueles intencionalmente manipulados ou mesmo inventados pelo compositor, ampliam as possibilidades de experiência da escuta musical quase que indefinidamente, seja em termos de novos timbres e texturas como em termos temporais.

* * *

A espetacularização das práticas performativas de grupos populares tradicionais tem sido um tema constante entre antropólogos, etnomusicólogos e para aqueles que se dedicam aos estudos dessas expressões no Brasil (Beltrão, 1980; Vianna, 1999; Trigueiros, 2005; Guillen, 2006; Carvalho, 2008). Estudos como os de Guy Debord (1967) e Jean Baudrillard (1970), hoje clássicos, se debruçaram sobre o papel do espetáculo na sociedade contemporânea. Revelando posições contrárias e a favor do processo, esses estudos não se furtaram, no entanto, a uma análise crítica das injunções que são impostas a essas expressões em contextos contemporâneos. De modo geral, as críticas incidem sobre os efeitos gerados pela descontextualização que sofrem essas expressões ao serem transformadas em mercadoria para um público consumidor que, quase sempre, nenhuma relação tem ou quer ter com elas.

Em todo o Brasil, o período das festas dedicadas aos Santos Reis inaugura momentos especiais e particulares dentro do calendário anual e da vida cotidiana das cidades. Essas festas consagram períodos marcados por manifestações públicas de religiosidade, nas quais a qualidade das relações sociais é sensivelmente alterada. Como aponta a etnomusicóloga Suzel Ana Reily,

cada jornada de folia é o resultado de intensa negociação entre os participantes, na qual juntos eles se esforçam em renovar coletivamente sua interpretação da jornada de Santos Reis. Todo esse investimento prova que vale a pena quando o resultado é a construção de um mundo estético que melhorará a qualidade da experiência social (Reily, 2002: 11).

Essa experiência vem permeada por uma série de dispositivos que intensificam a vivência e percepção desses momentos. Símbolos, objetos, sons e práticas rituais são elementos por meio dos quais o terno, adaptando-se a cada ano às novas circunstâncias e exigências, reatualiza padrões de relação social entre seus membros e também frente à sociedade januarense. Apesar da inspiração religiosa e sua explícita ligação às festas de Reis, as performances do grupo não se restringem hoje somente a esse período, acontecendo em diferentes épocas ao longo do ano nos mais variados contextos, se emancipando de contextos que historicamente determinavam funções sociais estritas para suas performances. Na época da pesquisa de Joaquim Ribeiro não havia ainda uma grande demanda por apresentações em situações fora do tradicional contexto religioso de ocorrência. Se antes, o terno saía às ruas somente nos períodos de Reis, atualmente ele se vê enredado numa teia de relações sociais e circuitos culturais que disponibilizam diversos espaços de apresentação para o grupo ao longo do ano. Em tese, a apresentação de performances dos Temerosos fora do período de Reis, seu momento mais tradicional, mexe justamente com seus referenciais de autenticidade e de identidade. Porém, como afirma Benjamim, se na era da reprodutibilidade técnica, “o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de *práxis*: a política” (Benjamim, 1990: 11); e é justamente sobre esse aspecto que é importante analisar a maneira como os Temerosos transitam hoje pelos diversos circuitos e espaços culturais onde se apresentam.

Além do período de Reis, um dos mais importantes lugares simbólicos ocupados pela folia hoje é aquele, reivindicado e reificado, de símbolo de identidade de uma comunidade eminentemente ligada à colônia de pescadores de Januária. Nascido por iniciativa de pescadores, barqueiros e todos aqueles que faziam do rio São Francisco seu principal meio de vida, o terno

rapidamente passou a ser identificado como ícone de um determinado *ethos* comunitário dos moradores da Rua de Baixo. Espaço de performance poético-musical-coreográfica, os Temerosos tiveram, desde o início, um acentuado caráter público, espetacular e teatral. Suas performances exercem um importante papel no estreitamento dos laços de alguns membros com uma ancestralidade que é dinamicamente construída, ligando-os aos parentes mais próximos, à história da colônia de pescadores e também, por extensão, à própria cidade. João Damasceno, atual imperador da folia, procura sempre reafirmar a importância dessa “identidade pescadora” dos membros da comunidade àqueles que tem participado da folia.

Entretanto, os indivíduos que participam do Terno dos Temerosos não podem mais ser vistos como portadores de uma identidade cultural única. Mesmo sendo a vocação religiosa a inspiração original e a base que sustenta a noção de autenticidade do grupo, ele vêm assumindo múltiplas identidades e, de certo, seus componentes têm intenções das mais variadas ao dele participarem. João é enfático ao afirmar que muitos dos que participam, e participaram, não o fazem somente por inspiração religiosa.

Pra negrada era muito bonito vestir a farda de marinheiro, tá dançando, e as mulheres ficarem doidas, porque é! A ginga dos negrões encanta as mulheres! Então as mulheres queriam estar com o negrão da folia, é lógico. A briga das meninas pelos marinheiros do Terno dos Temerosos, duas, três engalfinhando tem até hoje. Esses dias mesmo na folia aqui, agora, dia 6 teve uma briga de duas por causa de um marinheiro. Tinha demais. Hoje tá menos porque os meninos que estão na folia são meninos muito novos. Mas na época do meu pai, na época do meu tio, que já era casado, que era amigado, aí as nega caía mesmo... e queria, entendeu? (depoimento gravado, 2009).

O papel político que assume atualmente confere à folia um lugar importante como representante de uma identidade januarense. Ao falar sobre o tempo de Berto Preto, João conta: “A folia era utilizada pelos políticos da época para fazer uma apresentação não sei aonde e dar cachaça, mas não tinha a preocupação não é... de colocar a folia como uma manifestação forte da cidade. Inclusive para representar a cidade fora dela. Como a gente hoje já faz” (depoimento gravado, 2009).

Não há como compreender o papel identitário que exerce o terno na região sem entender o sentido político que assumem suas apresentações de performance, tanto como representante da Rua de Baixo como da própria

cidade de Januária. João tem consciência que as possíveis modificações na aura religiosa das performances do terno é o preço que sabe correr o risco de pagar ao levá-lo para se apresentar em diferentes espaços e eventos ao longo do ano.

Edilberto – O que significa para a sociedade de Januária o aparecimento da folia de repente na praça?

João – Olha, é... tem uma ansiedade pelo aparecimento do Reis, mas hoje eu vejo que Januária já percebe que o Terno dos Temerosos é de Januária.

Edilberto – Já não é só da Rua de Baixo.

João - Já não é só da Rua de Baixo. O Terno dos Temerosos hoje extrapola essa condição do bairro, da localidade da Rua de Baixo, né? Hoje a gente já tem casa que nos esperam no Alto da cidade, que é a parte nova da cidade, que nasceu depois da enchente de 79. Já tem casa que nos esperam lá no Bom Jardim, que está aí a três, quatro quilômetros da Rua de Baixo. Já tem casa que nos aguarda lá na rua de Cima, do outro lado, contrário da Rua de Baixo. Na rua de Cima... é, nos aguardando. Tem pessoas que nos aguarda vendo nós dando a volta na [praça] Getúlio Vargas ou no cais da cidade. Então hoje, a folia ela já tem um caráter maior, do que ser só da Rua de Baixo. Mas eu falo que primeiro ela tem que sair aqui. Ela tem que passar pelas ruas daqui. Cantar no Cruzeiro da [praça da] Santa Cruz. Cantar na casa de Dona Narcisa que é a viúva de Berto Preto. Cantar na casa de Maria Bonfim, que é a filha de Manuel dos Anjos, fui um dos fundador da colônia, e o primeiro grupo de marinheiros eram pescadores, que o Berto formou. Então primeiro nos temos que cultivar as nossas raízes, e nos fortalecer pra ir lá fora. Pra ir nos outros bairros, pra ir em Montes Claros, pra ir em Itacarambi, pra ir no Cônego Marinho, pra ir em Manga, pra ir em Bonito de Minas, em Pedras de Maria da Cruz, Belo Horizonte, Brasília.

Seu depoimento se refere não só ao papel exercido pela folia como performance social, frente à cidade, mas também dos conflitos gerados pelas mudança na forma como a comunidade irá tratar seus saberes e fazeres locais, agora inseridos numa teia de relações sociais globais, refletindo novas relações com o tempo e o lazer. Se de um lado parece claro que as éticas relacionadas ao lazer e às obrigações com identidades locais, com suas próprias demandas e disposições próprias, impõem lógicas que buscam unificar e homogeneizar manifestações e expressões distintas em um só tempo ritualizado, por outro, há, no caso do terno, a percepção da possibilidade de explorar o potencial político de suas performances como forma de angariar recursos simbólicos e também materiais. Como adverte Renato Ortiz, no quadro atual onde

a difusão e o consumo dos bens culturais aparecem assim como definidores da política do Estado, a eles se associa ainda a ideia de 'democracia'. O Estado seria democrático na medida em que procuraria incentivar os canais de distribuição dos bens culturais produzidos. O mercado, enquanto espaço social onde se realizam as trocas e o consumo, torna-se o local por excelência, no qual se exerceriam as aspirações democráticas (Ortiz, 1994: 116).

Contudo, dentro do atual panorama do mercado cultural, onde atuam inúmeros atores, gestores e agentes culturais, segundo diferentes interesses, as soluções entre promoção, transformação e preservação das práticas musicais tradicionais parecem ainda distante de contemplar uma relação equânime e que respeite a lógica interna a cada uma dessas expressões; como aponta Theodor Adorno, "a vida no capitalismo tardio é um rito permanente de iniciação. Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos" (Adorno. 2002: 58).

O Terno dos Temerosos tem se inserido num mercado cultural que se apresenta cada dia mais complexo, diversificado e que demanda dele múltiplas vocações identitárias. Desde que João Damasceno assumiu o comando do terno, é sempre solicitado a fazer apresentações do terno em ocasiões importantes e eventos culturais da cidade e do país. Há toda uma relação de lucro simbólico quando essas apresentações integram eventos e situações especiais do circuito cultural da região, seja para instâncias públicas ou privadas. Nessas situações, a noção de autenticidade funciona operacionalmente tanto para poderes contratantes, com a finalidade geralmente de legitimar ações de preservação cultural, quanto para o grupo que, atendendo a demanda por "espetáculos de folclore", consegue estabelecer articulações políticas importantes.

Localmente, o circuito de música tradicional tem também um alcance e representatividade consolidada, contando com um calendário anual de apresentações que, se não é fixo, é bastante regular.

João - Então a folia tem que estar no foco, e fora do mês de janeiro ela tem que estar também aparecendo. E aí 'cê dança ali na avenida, 'cê dança ali no SESC, e alguém que tá ali no SESC, que é lá de Brasília, de repente leva o contato e de repente abre um espaço lá, uma porta lá.
Edilberto – E você acha que essas idas são importantes pra folia? Essa evidência é pra que, no final das contas?

João – Essas idas, essa evidência, é porque a gente pode estar qualquer hora conseguindo capitalizar recursos, ajuda para manter a folia, e um projeto maior que a folia possa se tornar âncora que é o projeto que a gente está criando aqui agora. Que é o Centro de Educação e Cultura Berto Preto. Então a folia é o principal cartão que possibilite a gente melhorar a comunidade, e as condições que os meninos tem dentro da folia, e levante a autoestima dos meninos pra eles sentirem que são cidadãos, que não implica a cor da pele, que não implica ser filho do pescador, da lavadeira, que não implique o domicílio dele estar geograficamente na periferia da cidade. Que ele faz algo que é importante e que já tá sendo visualizado lá fora.

Edilberto – Então a folia tem essa função também, que é... que não é só comunitária, religiosa, mas tem uma função que vai além de Januária, vai além da Rua de Baixo de Januária, quer dizer....

João – Pode minar a condição da vulnerabilidade e pode melhorar na condição do apoderamento deles e isso pode fazer com que a autoestima do folião esteja, assim... “Não, eu faço algo que é importante!”, que é notado aqui na Rua de Baixo, mas que quando chega em Montes Claros pára. Nós já paramos a Afonso Pena em Belo Horizonte. Nós já paramos o Minas Centro em Belo Horizonte. Nós já paramos o espaço de TV dentro de Brasília, e todo mundo queria saber de onde era aquela folia. Da Rua de Baixo de Januária. Então isso é importante para o folião. (depoimento gravado, 2009).

Nesse processo corrente de transformações, a identidade musical da folia vem sendo questionada por membros da comunidade, que tomam o passado como a principal referência de medida de autenticidade, especialmente no que se refere ao uso de equipamentos de eletrificação sonora para amplificar o som do violeiro do grupo, Chico Preto. Além disso, em algumas ocasiões, o grupo tem feito hoje um uso muito particular dos registros fonográficos, se apresentando por meio de *playbacks*, em forma de *karaokê*, que, conforme argumenta Thomas Turino, é o mecanismo através do qual são utilizadas as gravações em *alta fidelidade* como forma de acompanhamento para as *performances participativas* no intuito de imitar as *apresentações de performance* (Turino, 2008: 88). Em ocasiões como essas, gravações feitas por pesquisadores são entregues ao grupo, editadas e utilizadas para esse fim, tornando mais nítida a conexão entre performance e registros fonográficos. Numa perspectiva tradicional, a utilização de *playbacks* proporcionaria a quebra daquilo que seria crucial na manutenção da autenticidade da identidade do grupo, sua performance musical participativa.

João - De 2004 pra cá, a gente tem utilizado o recurso do CD, gravação. A gente tem que lançar mão da tecnologia hoje, pra fazer a folia

continuar viva. Às vezes você sai daqui pra tocar na praça e a pessoa não dispõe de recurso pra pagar o Chico, viu? E aí a gente tem que encontrar os meios, e a tecnologia tá aí. A gente tem que lançar mão da tecnologia em favor da tradição, correto? Eu tenho jogado isso no computador, tenho feito uma sequência de músicas, amanhã cedo, por exemplo, a gente vai apresentar ali numa feirinha, a gente vai levar o CD, entendeu?

Edilberto – Porque não tem como pagar o Chico...

João – ...porque não tem como pagar o Chico.

Edilberto - O Chico cobra quanto?

João – Olha, eu já cheguei a pagar Chico pelo período todo de folia até R\$ 400,00. Fica pesado. A gente sai três noites esse ano a gente não arrecadou R\$ 200,00. Aí você tem tinta, aí você tem bastões, aí você tem pele. Engraçado, eu pago ele e ainda boto pele nos instrumentos deles. Tem uma corda de viola, tem a carga da bateria, tem os bastões, tem um camiseta. Então daqui há pouco o dinheiro não deu. Então a gente tem que pensar na questão da musicalidade sim. Eu já tô até pensando que vai chegar um ano que eu vou gravar a folia toda, vou colocar na bicicleta, na cargueira, com aparelhagem de som, que a música vai tocando na rua e a gente vai batendo independente do tocador.

Edilberto – Mas você não acha que perde?

João - Vai perder, mas a tradição vai ser mantida. A folia vai sair, certo? São as minhas alternativas para a folia continuar existindo. Se for preciso fazer isso, usar a tecnologia a favor da folia pra manter, tem que ser feito (depoimento gravado, 2009).

João revela os conflitos frente ao papel ocupado pelos músicos hoje na folia. Apesar do compromisso do violeiro, Chico Preto, com as saídas do terno, há também divergências com relação à melhor forma de se manter a tradição. Por basear-se em processos eminentemente orais/aurais de transmissão de conhecimento, a utilização de gravações pode se transformar em um controverso instrumento dentro do processo de afirmação de identidade e de memória do grupo. O musicólogo Roberto Philip (2004) lembra, nesse sentido, que

uma gravação antiga é uma cópia real de um pedaço do passado, embora limitada e distorcida. O que alguém ouve numa gravação é o que realmente aconteceu, mesmo que ouvida de uma estranha perspectiva, gravada em circunstâncias não usuais, e nos últimos anos nem mesmo gravada ao mesmo tempo. E ela se mantém essencialmente imutável através dos anos enquanto tudo e todos em volta mudam, evoluem, crescem, aprendem com a experiência, e morrem. Na vida real, uma memória é muito mais preciosa que uma gravação (Philip, 2004: 249).

Inseridos hoje em projetos culturais como o dos Pontos de Cultura²⁶⁹, que prevê recursos para a aquisição dos equipamentos de gravação e edição sonora, o terno passa a ter a possibilidade de dinamizar esse processo de registro fonográfico de suas próprias performances, realizando experimentações das mais variadas, configurando uma busca de modelos de representação que deixem de ser feito *para* e *com* eles e sejam construídos *por* eles. Assim, o desafio colocado aos jovens foliões e músicos januarenses ligados a grupos tradicionais como os Temerosos, é iniciar, num futuro próximo, a efetiva utilização criativa dos registros fonográficos de suas próprias manifestações por meio dos equipamentos digitais e das técnicas de gravação e edição de som que tem se tornado cada vez mais disponíveis a eles atualmente, o que certamente fará com que suas performances nunca mais sejam as mesmas.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. In: Sociologia, São Paulo: Editora Ática, 1994.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Folclórica e Música Popular*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Folclore nº 25, Instituto Nacional de Folclore, 1969.
- AZEVEDO, Silvio Brasileiro de. *O município e suas possibilidades*. In: *Januária - Comemoração do 1º Centenário*. Belo Horizonte, Sociedade de Amigos do São Francisco, 1960.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*, São Paulo: HUCITEC, Editora UnB, 1987.
- BAUMAN, Richard (ed.). *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York, Oxford, Oxford University Press. 1992.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California. 1982.
- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Lima, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. S.Paulo: Paz e Terra. 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *Trabalhos e Projetos*. In: Pierre Bourdieu: sociologia. (org. Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

269 Projeto de cunho federal, os Pontos de Cultura totalizam hoje quase quatro mil núcleos em 1122 municípios do Brasil, sob gestão da Secretaria de Cidadania Cultural do MinC (SCC/MinC) e de estados e municípios conveniados com o Programa Mais Cultura. (Fonte:

- _____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 80 p. Primeiros Passos.
- DURKHEIM, Émile. *Da Divisão do Trabalho Social*. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fontes, 1999.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2006.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- JANUÁRIA. Januária. *Comemoração do 1º Centenário*. Belo Horizonte, Sociedade de Amigos do São Francisco, 1960.
- MATOS, Vera. *Januária no Tempo e... no Espaço*. Januária, 2007.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1983.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PEREIRA, Antonio Emílio. *Memorial Januária: Terra, rios e gente*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2004.
- PHILIP, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. Yale University Press, 2004.
- QURESHI, Regula Burckhardt. *Musical Sound and Contextual Input: A Performance for Musical*. *Ethnomusicology*, 31 (1). 56-86. 1987.
- REILY, Suzel Ana. *Voices of The Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago e London: The University of Chicago Press, 2002.
- RIBEIRO, Joaquim. *Folclore de Januária*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1970.
- TESAURO. *Tesouro do Folclore e Cultura Popular*. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. 2009. Disponível em www.cnfcp.gov.br/tesouro/ (Acesso em 02/2009).
- TÖNNIES, Ferdinand, *Comunidade e sociedade como entidades típico-ideais*. In: *Comunidade e Sociedade: Leituras sobre problemas conceituais*,

<http://softwarelivre.org/porta/comunidade/pontos-de-cultura-alcancam-84-milhoes-de-pessoas>. Acessado em 08/2010)

metodológicos e de aplicação. Org: Florestan Fernandes. São Paulo: EDUSP, 97-116, 1973.

TRIGUEIROS, Edilberto. *A língua e o folclore da bacia do São Francisco*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life - The politics of participation*. Chicago: Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VELHO, Gilberto & Viveiro de Castro, Eduardo B. *O conceito de Cultura e o Estudo de Sociedades Complexas: uma perspectiva antropológica*. In: *Artefato*, Jornal de Cultura, Rio de Janeiro, Conselho Estadual de Cultura, ano I, no. 1978.

WATERMAN, Christopher Alan. *Jujú: Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

WILLEMS, Emilio. *Cunha: Tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*, São Paulo: Secretaria de Agricultura, 1947.

QUILOMBOS E POLÍTICAS DE RECONHECIMENTO: O CASO DO CAMPINHO DA INDEPENDÊNCIA

Lívia Ribeiro Lima – CNFCP/IPHAN

Este artigo é uma versão dos capítulos 1 e 3 da dissertação de mestrado de mesmo título, que apresentei ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, sob orientação de Júlio Assis Simões, em março de 2009.

Os moradores atuais de Campinho da Independência, localidade rural situada a 20 km em direção sul do centro urbano de Paraty, seriam remanescentes dos primeiros escravos que conseguiram a liberdade antes de 1888. Por volta da metade do século XIX, existiu a Fazenda da Independência, provavelmente um engenho de cana de açúcar, na região onde está localizado o Campinho, com uma significativa população escrava. A decadência econômica que acometeu a região de Paraty em finais daquele século, provocada pela alteração da rota comercial entre o porto paratyense e as Minas Gerais, e pelo crescimento do Vale do Paraíba, fez com que os antigos senhores abandonassem gradativamente suas terras agrícolas. Muitos dos núcleos negros surgidos na região teriam se formado a partir da doação dessas terras às famílias de escravos.

Um significativo esvaziamento econômico se seguiu à abolição do cativo na região de Paraty, condição que obviamente influenciou na relativa estabilidade dos grupos rurais, que se manteve até o último quartel do século XX, quando especialmente o crescimento do turismo viria questionar a posse tradicional das terras ocupadas.

A construção da estrada Rio-Santos é o marco de grandes mudanças, pois facilitou a ligação entre as comunidades rurais, e entre Paraty e outras cidades. Entretanto, também pressionou os moradores a abandonarem suas moradias diante da reivindicação de pretensos donos de terras, forçando-os, algumas vezes violentamente, a sair de zonas costeiras e praias, para viver em ocupações ao longo da rodovia, ou na crescente periferia da cidade. Como

outras comunidades, Campinho também fica sujeito a uma série de ameaças sobre sua terra, anunciadas por antigos fazendeiros e por empreendedores do turismo.

Cada uma das famílias individualmente organizou-se para reconhecer o perímetro de suas terras e interpor a ação do usucapião, para assegurar o direito contra o pretense dono. Porém, até o início dos anos 90, os moradores de Campinho assistem atônitos à dispersão dos processos impetrados desde 1975. Com a aprovação do artigo 68 pela Constituição, que outorga a propriedade definitiva aos *remanescentes das comunidades de quilombos* que estejam ocupando suas terras, as demandas e a identidade deste grupo se reorganizam enquanto “remanescentes de quilombos”. A partir de então, o Campinho reorganiza-se como comunidade, através da mediação de agentes políticos e pesquisadores, organizando uma Associação de Moradores, segundo os moldes necessários, para receber o título coletivo da terra. Em 1999, torna-se a primeira comunidade do estado a ter suas terras tituladas com respaldo jurídico no artigo 68 das Disposições Transitórias da Constituição de 88.

Desde que começou o processo de reconhecimento do Campinho como remanescente de quilombo, o grupo passou a ser assediado por uma miríade de sujeitos interessados na formação dessa “comunidade quilombola”. Chegaram turistas interessados em conhecer um pretense modo de vida tradicional; militantes do movimento negro, atentos ao seu potencial de resistência política; gestores de organizações não-governamentais, com propostas de desenvolvimento sustentável; e pesquisadores que os alertavam sobre a importância de registrar este momento histórico.

O objetivo central deste estudo é compreender o significado da enunciação deste reconhecimento político, do ponto de vista dos moradores do Campinho que se tornaram mediadores cognitivos internos. Por esse termo refiro-me aos agentes que participam da Associação; e dos outros moradores que, segundo minha hipótese, não somente se tornaram os objetos da enunciação, mas os sujeitos que exigem o “direito de significar”, que recusam a ditadura do enunciado normatizado, pronto e fechado, e reivindicam sua agência.

Através do *site* da comunidade podemos conhecer o Projeto de Desenvolvimento Sustentável do Quilombo Campinho da Independência. A Associação de Moradores do Campinho é a gestora do Projeto que tem recursos advindos da parceria entre Seppir e Petrobrás, dentro de um quadro de políticas públicas destinadas às comunidades quilombolas. Dentre outras ações, foi formulado um roteiro cultural, em que um grupo de turistas compra o “pacote” oferecido. Estes têm oportunidade de conhecer a comunidade, seguindo por uma trilha ecológica de cerca de duas horas, de conhecer a casa de farinha comunitária, a dança do jongo, de apreciar a “culinária quilombola”, e de ouvir os griôs. Impressionou-me a exibição de fotos de moradores da Comunidade, apresentados como griôs, as pessoas mais velhas do lugar, segundo o que se diz:

(...) responsáveis pela manutenção do saber, os “mais velhos”, que transmitem a memória oral às outras gerações, hoje passam também para os visitantes, parte da história vivida pela comunidade.

Trata-se da proposta do turismo étnico, em que os próprios sujeitos propõem apresentar-se aos interessados em conhecer sua cultura. A comunidade é promovida nos vários *links* pelo *site*, nos quais vai se construindo uma idéia do que seja uma cultura quilombola:

Em uma comunidade de predominância negra, não poderia faltar uma das principais características que compõem a nossa cultura. (...) As danças típicas, como o jongo e a capoeira angola, trazidas por nossos antepassados, ainda podem ser vistas em nossa comunidade. A capoeira angola é uma das mais belas artes trazidas por nosso povo da África. (...) Essas danças retratam também a resistência cultural do nosso povo. (grifo meu)

Entender de que forma os moradores do Campinho apresentavam-se num roteiro de turismo étnico, pareceu-me uma porta de entrada extremamente profícua para pensar a construção de etnicidades nas comunidades identificadas como quilombolas. Imbuída dessa questão, formulei a estratégia de hospedar-me na pousada como uma turista, e portar-me como alguém que gostaria de conhecer a comunidade, não me identificando, num primeiro

momento, como pesquisadora. O que eu vou contar para vocês é o meu primeiro dia na comunidade.

A pousada localiza-se no núcleo da família Amâncio, que a administra, onde vivem na casa principal os avós, e nas casas ao redor, seus filhos e netos. Fica próxima ao campo de futebol, que dá nome à comunidade. Logo que cheguei e hospedei-me, Helder mostrava-me a cozinha, que fica num espaço aberto fora do sobrado, de uso livre dos hóspedes. Foi quando avistamos um grupo de pessoas que caminhavam ao longe. Segundo ele, era um grupo de turistas que estava desde cedo na comunidade fazendo o roteiro cultural. Mostrando interesse em aproximar-me, Helder explicou que primeiro seria bom conhecer a comunidade, e me apresentou Fernando, que se dispôs a mostrar-me o lugar. Fomos caminhando, margeando o campo de futebol, em direção ao centro da comunidade. Deparamos-nos com uma criança, que nos dizia em tom de brincadeira: “Essa é uma casa; aquela é outra casa; essa é uma mulher fazendo artesanato”. Referia-se a Sônia, que estava sentada em uma cadeira em frente a sua casa, junto a sua sogra Margarida, que estava sentada no chão ao seu lado. Faziam artesanato com a taboa, uma planta encontrada nos brejos da comunidade, colhida e tratada pelas mulheres, que serve como material para confeccionar suas peças artesanais. Como o grupo de turistas tinha passado por ali, o modo como estavam posicionadas para trabalhar sugeriu-me que estavam de tal forma para que fossem vistas.

Logo estávamos no centro da comunidade, onde se localiza a escola primária, a igreja católica, o posto de saúde e a casa de artesanato, que os dirigentes da Associação chamam de “Ponto Cultural”, já que é ali que acontecem as oficinas do Ponto de Cultura, um projeto financiado pelo Ministério da Cultura.

Ao chegar à cachoeira, avistamos no alto uma casa de estuque, antigamente utilizada como casa de farinha comunitária. Na volta, passamos por dentro do Campinho, pelo caminho que margeia o rio Carapitanga. O núcleo do Seu Aloísio, localizado num espaço conhecido como Beco, indica um dos limites dos 287 hectares de terras que pertencem à comunidade. Ele nos mostrou um lugar dentro de seu núcleo, em que pensa construir um camping, para receber os turistas em novembro, quando durante três dias acontece o Encontro da Cultura Negra na comunidade.

Despedindo de seu Aloísio continuamos pelo caminho, até que começamos a ouvir o barulho de tambores, ao nos aproximarmos novamente do centro da comunidade. Era a roda do jongo, composta principalmente por crianças e, por adultos, que fazem parte da Associação. Os turistas sentaram-se na varanda da casa do posto de saúde e observavam a dança do jongo. Alguns tentavam acompanhar os passos do lado de fora da roda. As mulheres vestiam-se com uma saia de chita e uma blusa branca, e os homens, com calça e blusas brancas. Depois todos que observávamos fomos convidados a entrar na roda. E assim formou-se uma roda maior, uma criança puxou um ponto junto aos tambores, que depois foi repetido por todos, começando a dança. Ao final, todos, turistas e quilombolas, deram-se as mãos e agradeceram-se mutuamente. Havia no grupo pessoas de várias procedências estrangeiras, uma delas anunciou a contribuição em dinheiro que os turistas faziam à comunidade. Disse também que forças maiores fizeram com que eles se encontrassem naquele dia. Afinal, disse ela, dia 25 de maio é o Dia da África.

Diante do anúncio, todos vibraram: *“Viva a África!”*

Podemos identificar no Campinho uma comunidade etno-turística, composta por aqueles que participam diretamente do ritual turístico, como o guia; o griô que recebe os turistas para uma conversa em sua casa; aquele que trabalha na casa de artesanato; aqueles que fazem a apresentação cultural do jongo; as mulheres que preparam o almoço ou a “comida da roça”; aqueles que negociam o pacote oferecido pelo roteiro cultural ao grupo interessado. A aparente falta de expressividade desta para os outros moradores mostrou-se, no entanto, como um terreno fértil para a produção de outras discursividades. A existência de uma pousada, das mulheres que faziam artesanato em frente de suas casas, e de um morador que planejava construir um camping em seu núcleo, alertava-me para o fato de que o turismo tornou-se uma alternativa econômica para algumas pessoas.

O ritual da experiência turística mostrou-se como um locus de enunciação privilegiado para pensar a relação entre os sujeitos do enunciado, e da enunciação que, envolvidos com o problema da construção da diferença cultural, produzem novas categorizações sobre a “cultura” e a identidade social

do grupo. Esse ritual que envolve os membros da comunidade que “performatizam” para os turistas, os turistas propriamente ditos, e outros membros da comunidade que participam do ritual de um lugar diferenciado, será tomado aqui como uma metáfora da representação da mediação e da conversão de significados que atualmente se observa no Campinho, em situações micropolíticas do cotidiano.

A procura dos turistas pela comunidade intensificou-se com a titulação de suas terras, com a demanda de pessoas que começaram a chegar por curiosidade, quando, ao visitar Paraty, ficavam sabendo que ali havia um quilombo. Diante disso, a comunidade começou a se organizar. Alguns jovens fizeram um “curso de turismo étnico”, oferecido na cidade do Rio de Janeiro, e financiado pela Fundação Cultural Palmares, no qual aprenderam noções de história da África e do negro no Brasil, e se tornaram guias turísticos da comunidade.

Num roteiro cultural organizado para um grupo de franceses que estava visitando o Brasil, foi planejada uma visita ao núcleo de seu Francisco, um dos moradores mais velhos da comunidade, que participou ativamente da luta pela posse da terra que ocupam. Próximo à varanda da sua casa, as cadeiras já estavam postas em forma de círculo, de modo que os turistas pudessem escutar a narrativa de seu Francisco e de sua esposa.

A análise da narrativa do griô mostra o que seu Francisco seleciona para contar. A partir da curiosidade do turista em saber se a comunidade era mais solidária antigamente, ele constrói em sua fala a imagem de *“um tempo em que as pessoas que moravam na roça, eram rural mesmo”*. Tudo era mais difícil, não havia a estrada que liga a comunidade ao centro de Paraty, não havia a escola. No entanto, havia mais cooperação entre as pessoas que trabalhavam com a terra, os homens faziam mutirões, e tudo o que plantavam e caçavam dividiam entre si. Ele anuncia também as mudanças por que passa a comunidade, que já não pode mais dispor da mata como faziam antigamente, quando podiam derrubá-la para fazer grandes roçados.

Cabe ressaltar que em nenhum momento dessa conversa, seu Francisco afirma que é quilombola, ou que esta é a identidade atual da comunidade. Quando fala de seus bisavós, seu Francisco conta um episódio de sofrimento em razão da sua condição de escravos, que tinham de se

submeter ao trabalho dobrado e à crueldade dos senhores. Essa narrativa valoriza a sua descendência dos escravos.

Seu Francisco aciona a identidade quilombola como uma identidade política, que surgiu da necessidade de titular suas terras, e é atualizada no ato de contar aos outros a história da origem da comunidade.

Para Marcos, um dos diretores da Associação de moradores, o turismo se tornou central no Campinho. A agrofloresta fornece os alimentos que abastecem o restaurante comunitário, como o milho, o feijão, a mandioca, como também o imbé, a taquara e a taboa, matérias-primas para o artesanato das mulheres. Os turistas, quando vêm à comunidade, consomem a comida do restaurante, assim como o artesanato das mulheres, perpetuando o ciclo econômico-social propiciado pelo turismo étnico. Por isso os gestores procuram elaborar os projetos de captação de recursos, aproveitando o potencial turístico da comunidade. Segundo ele, os moradores se sentem parte do processo, ainda que não tenham essa noção do todo:

(...) quando a comunidade dança jongo, porque está dançando jongo, isso é uma manifestação cultural. Quando ela dança jongo, porque o turista vai lá pagar para ver aquilo, é um produto cultural. (...) E o problema é quando tudo vira produto, é quando você vai fazer tudo para o turista. E a gente não, a gente quer que a nossa escola seja diferenciada, porque precisa ser, a gente quer que o nosso povo plante, porque precisa plantar, precisa da soberania alimentar. A gente quer que o nosso povo dance jongo para se afirmar enquanto grupo negro, não para o turista ver. (...) Mas isso ainda hoje é um conflito para o Campinho, como é para Paraty, de não transformar tudo em produto, matando assim a manifestação, mas também não deixando de vender um produto porque é um potencial econômico, sobretudo²⁷⁰.

A percepção de Marcos sobre a dança do jongo enquanto produto ou manifestação cultural revela a amplitude de sua mediação enquanto participante do movimento social quilombola.

Os moradores do Campinho estão envolvidos em uma política cotidiana, que procura persuadi-los a respeito de um modo de vida quilombola. Refiro-me à ideologia da “vida tradicional”, que é proferida em situações micropolíticas, quando são persuadidos a adotar uma relação diferenciada com o meio ambiente e com a terra; com o corpo, quando se insinuam novas linguagens de

270 Entrevista realizada com Marcos, em 17 de agosto de 2008.

expressão da estética negra; ou mesmo quando se apresentam elementos de uma identidade étnica no ritual da experiência turística.

Os principais porta-vozes dessa intervenção ideológica são os mediadores do movimento negro, que se apropriam do signo quilombo como um ícone de resistência cultural. No Campinho, essa medição é exercida pelos agentes internos, os diretores da Associação, sendo recorrente em muitos momentos da vida social.

Esse trabalho de mediação política aponta o jongo e a capoeira como manifestações culturais que identificam os do Campinho como “grupo negro quilombola”. O sentido de “tradição” depende então de quem o enuncia, ganhando um significado político para os mediadores, pode ser identificado por outros como formas de sociabilidade que já não existem mais.

A existência real ou não do jongo na comunidade torna-se o fato menos importante nesse sistema simbólico. Sua eficácia encontra-se na opinião coletiva ou no *consensus* coletivo, que estabelece uma colaboração entre a tradição coletiva e a invenção individual (LÉVI-STRAUSS, 2003). O trabalho de mediação imprime o conteúdo político do jongo e a legitimidade da continuidade dessa prática na comunidade, através das operações simbólicas do “resgate” e da “revitalização” de uma identidade negra. Aí está presente a idéia da “resistência cultural”, que permite que a enunciação dessa tradição seja extremamente significativa.

Não é a dança da cana verde de mão, lembrança dos mais velhos como ocasiões de grande socialização, mas sim o jongo e a capoeira que atuam como ícones políticos, que dão significado ao atual imaginário popular sobre a “cultura quilombola”. Os signos postos em jogo no turismo étnico e em outras situações micropolíticas no Campinho estão relacionados a distintos repertórios de significados, que necessariamente provocam um deslocamento das fronteiras da existência insurgente e intersticial da cultura. (BHABHA, 2007: 41). Tais repertórios são enunciados pelos militantes do movimento negro e do movimento quilombola e, mais recentemente pelos profissionais do terceiro setor engajados com a causa negra; por agentes acadêmicos, os antropólogos e historiadores que têm produzido trabalhos sobre os quilombos contemporâneos; e por agentes do governo, técnicos e políticos, que

participam diretamente da discussão jurídica sobre o reconhecimento e a implementação de políticas públicas voltadas para essas comunidades.

Temos, portanto, três campos sociais distintos, o político-social, o acadêmico-científico e o político-jurídico, conforme as definições apresentadas acima, que negociam entre si, muitas vezes com atores que circulam entre os três campos, nessa disputa pela classificação social em torno do reconhecimento das comunidades quilombolas. (ARRUTI, 2006)

A partir de uma visão sócio discursiva da linguagem, Homi Bhabha chama a atenção para os conflitos inerentes ao processo de significação. Pois ao invés de sistemas e falantes abstratos e idealizados, é necessário pensar o deslocamento existente entre o enunciado e a enunciação. A enunciação se refere ao contexto sócio-histórico e ideológico dentro do qual um determinado locutor ou usuário da linguagem está localizado, enquanto que o enunciado se refere à fala ou ao texto produzidos por esse locutor nesse contexto. Ao invés de prescindir da interpretação, como se postula no conceito de signo abstrato saussuriano, onde o signo já vem pronto, normatizado e pré-interpretado, não havendo espaço para a variação, Bhabha postula algo parecido ao signo opaco e material bakhtiniano, em que se prevê que a conexão entre o significante e o significado, ou seja, entre a palavra e o conceito/significado seja feita indiretamente, mediada por intérpretes ou usuários da linguagem sempre situados socialmente em determinados contextos ideológicos, históricos e sociais. (SOUZA, 2004)

Trata-se, portanto do espaço intersticial entre a enunciação e o enunciado, da intervenção de um terceiro espaço, que torna a estrutura de significação e referência um processo ambivalente, e destrói o espelho da representação em que o conhecimento cultural é em geral revelado como um código integrado, aberto, em expansão. Apenas quando consideramos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação, compreendemos porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou “pureza” inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas que demonstrem seu hibridismo. É o terceiro espaço de enunciações a condição prévia para a articulação da diferença cultural e do hibridismo da cultura. É o

“inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura. (BHABHA, 2007: 69).

Quando o griô faz alusão à crueldade dos antigos senhores, esse enunciado é entrecortado pela ambivalência dos significados que são postos em jogo: a subjugação e a emancipação. De maneira que, ao contrário dos mais velhos, que antigamente não contavam sobre a experiência da escravidão às crianças, hoje o ato de falar sobre essa memória reveste-se de um novo valor, qual seja, a instituição da remanescência das comunidades de quilombos. Ao lembrar aos visitantes a discriminação passada contra a minoria, surge a oportunidade de corrigir o registro histórico. Por outro lado, os silêncios voluntários possuíam um significado óbvio que não pode ser negligenciado, na medida em que evidenciavam as dificuldades de construir uma identidade socialmente positiva com base na vivência da escravidão. (MATTOS, 2005: 54)

Do mesmo modo, o jongo no ritual turístico é enunciado como uma performance de resistência, usada pelos escravos para combinar estratégias de fuga, através dos versos que cantavam. Segundo os mediadores, hoje seu significado estaria na roda, que colocaria a todos em posição de igualdade, e na própria performance, que enuncia a identidade negra e quilombola do grupo. Por isso é tão significativo que os praticantes dançam o jongo para o turista ver. O passado escravo, e tudo o que se refere a ele, se era escondido ou camuflado, com a enunciação do jongo, adquire um valor positivo.

Argumento que o processo de tradução cultural na experiência turística se dá, portanto, não em um espaço de encenação, mas em um espaço político de enunciação entre os sujeitos que dela participam. Trata-se de um espaço de negociação, que se distancia das singularidades de categorias conceituais e organizacionais básicas, como raça, gênero, geração, local institucional e localidade geopolítica. É na emergência dos interstícios, na sobreposição e no deslocamento de domínios da diferença, que as experiências intersubjetivas e coletivas, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. (BHABHA, 2007)

O processo de reconhecimento político reorganiza a percepção do Campinho como grupo, e as leituras das diferentes conotações sociais acionadas pelos usos de “preto”, “crioulo”, “negro” e “quilombola”. Se antigamente eram discriminados, hoje o grupo é valorizado por ser

descendente de escravos, atraindo espontaneamente pessoas interessadas em conhecer sua história. O que era um estigma tornou-se fonte de valorização e promoção. Como dizem, não têm mais interesse em esconder que são da comunidade do Campinho, pois o seu saber e sua memória são valorizados, quando são chamados para falar da história da escravidão para os alunos das escolas de Paraty. Com a presença de turistas, e mesmo de pesquisadores interessados em conhecer o quilombo, sentem-se considerados e respeitados. No entanto, como o signo quilombo evidencia os “pretos”, essa identificação torna-se bastante problemática para alguns moradores, que se acostumaram a utilizar estratégias cotidianas para escamotear a identidade racial, na interação com os de fora.

Na polifonia dessas enunciações, os signos “negro” e “quilombola” podem ser apropriados, entre outras possibilidades, como uma referência da experiência comum da marginalização, ou, da autonomia. A construção de casas de estuque, a valorização do trabalho com a terra, ao invés do assalariamento no subemprego do turismo, a afirmação de uma estética corporal negra, como o uso do dread e da trança nagô, a reconstrução de casas de farinha comunitárias, a proposta de uma educação diferenciada para os quilombolas, ou mesmo o consumo de certos produtos associados a cultura negra, são estratégias de criação de um imaginário positivo de afirmação do sujeito negro quilombola. E assim as esferas domésticas e das relações familiares tornam-se os espaços privilegiados da mediação política do corpo negro, da estética, do consumo, do casamento, da casa, do tradicional.

Esse trabalho de mediação enunciado nos interstícios de situações cotidianas pode adquirir uma diversidade de significados, dependendo do lugar daquele que fala. São nas fissuras dos diálogos cognitivos, quando alguns moradores contestam os significados atribuídos a um modo de vida tradicional, que surgem as dissonâncias dessa mediação, podendo provocar rupturas subversivas entre o tradicional/ moderno, a subjugação/ emancipação, a negritude/ branquidade, binarismos postos em jogo a partir de um imaginário social sobre as comunidades quilombolas contemporâneas, que de longe oferecem visões consensuais ou homogêneas. (BHABHA, 2007)

Tendo em vista que o Estado tem atuado como mediador nas políticas públicas dirigidas aos quilombolas, como distribuidor de recursos, e de regras e

estruturas de acesso político, e que é uma instituição importante na regulação de etnicidades, a produção da idéia de *quilombocidade*, é uma das possibilidades de enunciação do sujeito negro quilombola. Trata-se de uma analogia à noção de *indianidade*, que decorre de um modo de ser esperado de grupos indígenas assistidos pelo órgão tutor. Entre os Atikum, a noção de “índios” passou a ser referenciada instrumentalmente em relação aos detentores da tradição do Toré, uma exigência do Serviço de Proteção ao Índio, que na década de 40, impôs que os índios que reivindicavam o reconhecimento oficial de seu território, dançassem o Toré. A tradição teve de ser atualizada na área com o auxílio dos índios Tuxá. (GRUNEWALD, 2001: 181)

Ao enunciar os vestígios de traços e atributos étnicos, anteriormente improdutivos, que passam a preencher o repertório de significados de uma política identitária, os mediadores do Campinho manipulam de certa forma, os significados do que seja “ser quilombola”. O turismo étnico pode ser visto então como um espaço de construção da diferença cultural dos grupos étnicos, que manipulam e negociam com a ideologia nacional. E, num processo de reconhecimento mais amplo, a criação de políticas públicas de valorização cultural produz a inserção e a promoção política e social dessas comunidades.

Na representação da diferença ensejada pelo ritual turístico, os sentidos da tradição e do exotismo são subvertidos no momento mesmo em que são enunciados. De maneira que a agência dos sujeitos envolvidos nesse lócus de enunciação desestabiliza os sentidos correntes do arcaico e do antigo, introduzindo as perspectivas dissonantes e híbridas em torno do processo conflitante e ambíguo da construção de identidades. Ao reencenar o passado no Campinho, “*como o jongo e a capoeira angola, trazidas por nossos antepassados*”, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Como diz Bhabha, esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição recebida, mas introduz a possibilidade de manipulação dos elementos culturais oferecidos. Assim, a memória e as vivências, se tornam, também elas, fonte de armamento retórico e negociação política.

Referências bibliográficas

ARRUTI, José Maurício. *Mocambo: antropologia e história do processo de formação quilombola*. Bauru, SP: Edusc, 2006.

_____. “Quilombos”. In: *Raça: Perspectivas Antropológicas*. Org. Osmundo Pinho. ABA, Ed. Unicamp, EDUFBA.

ARRUTI, José M. e FIGUEIREDO, André. “Processos Cruzados: configuração da questão quilombola e campo jurídico no Rio de Janeiro”. *Boletim Informativo NUER/ Núcleo de Estudos sobre Identidade e Relações Interétnicas* – v. 2, nº. 2. Florianópolis, NUER/UFSC, 2005.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CUNHA, Manuela Carneiro da. “Etnicidade: da cultura residual, mas irreduzível”. In: *Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GRUNEWALD, Rodrigo de Azevedo. *Os índios do descobrimento: tradição e turismo*. Rio de Janeiro. Museu Nacional-Departamento de Antropologia. LACED Contra Capa, 2001.

GUSMÃO, Neusa M. Mendes de. *Terras de pretos, terra de mulheres: terra, mulher e raça num bairro rural negro*. Ministério da Cultura- Fundação Cultural Palmares, Brasília, 1995.

_____. *Campinho da Independência__ um caso de proletarização caiçara*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-SP, 1979.

_____. *A dimensão política da cultura negra no campo: uma luta, muitas lutas*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da FFLCH-USP, 1990.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “A mão afro-brasileira: resenha antiga”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 25, 1997.

LEAL, Rosana Eduardo da Silva. "O turismo desenvolvido em territórios indígenas sob o ponto de vista antropológico". *Caderno Virtual de Turismo*. Vol. 7, nº 3, 2007.

MATTOS, Hebe. "Novos quilombos: ressignificações da memória do cativo entre descendentes da última geração de escravos". In *Memórias do Cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Ana Lugão Rios, Hebe Maria Mattos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

MONTES, Maria Lúcia. "Raça e identidade: entre o espelho, a invenção e a ideologia". In: Schwarcz, Lilia Moritz e Queiroz, Renato da Silva (orgs) *Raça e Diversidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência: Edusp, 1996.

O'DWYER, Eliane Cantarino (org.) *Quilombos: identidade étnica e territorialidade*. Rio de Janeiro: FGV, ABA, 2002.

PRICE, Richard. "Palmares como poderia ter sido". In: REIS, João José; GOMES, Flávio (org). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

RUFINO, Joel. "Prefácio". In ARAÚJO, Emanuel (org). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988.

STRAUSS, Claude Lévi. *Antropologia Estrutural*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Mito e significado*. Lisboa, Portugal, Edições 70, 1978.

SANTOS, Jocélio Teles do. *O poder da cultura e a cultura no poder: disputa simbólica da herança cultural-negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. "Apresentação: Imaginar é difícil (porém necessário)" In Benedict Anderson. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

_____. "Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade". *História da Vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, vol. 4.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. "Hibridismo e tradução cultural em Bhabha". In: Abdala Jr., Benjamin. *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras culturas*. Boitempo Editorial, 1996.

TAYLOR, Charles. *Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento*. Lisboa, Instituto Piaget, 1994.

A VIDA DA IMAGEM POLÍTICA E REPRESENTAÇÕES FOTOGRAFICAS EM JUAZEIRO DO NORTE

Thiago Zanotti Carminati – PPGSA/UFRJ

Um dia uma romeira bem velhinha me disse: “olha, minha filha, eu fiz a promessa para meu filho vim, e meu filho não pode vir, então eu trouxe a foto dele. Você guarde a fotinha direitinho, porque é meu filho”. Eu disse que guardaria. No dia seguinte ela veio ver se a foto estava onde ela pediu para colocar.

(Francisca Edilaine Barbosa, funcionária do Museu Vivo do Padre Cícero, localizado no Casarão do Horto)

A respeito da fotografia popular na Índia, Christopher Pinney (2000) nos fala sobre a possibilidade do encontro com imagens fotográficas radicalmente diferentes que, ao invés de se reduzirem diante do questionamento sobre sua precária capacidade narrativa, evidenciam um jogo de operações elaboradas com o tempo e o espaço, princípios que poderiam fornecer modelos e inspirações para o antropólogo trabalhar com as próprias imagens que se fazem da Índia²⁷¹. Trata-se, conforme argumenta o autor, de outro tipo de engajamento no “sistema de fabricação de imagens” (*systems of image-making*), cuja investigação seria capaz de revelar sistemas de valores, símbolos, usos das linguagens, bem como seus modos de produção, circulação, recepção e retorno dessas imagens de si e do outro. Sistema de fabricação de imagens de insegura sistematicidade, mas que garantem a representação e apresentação das formas visíveis das práticas sociais.

O presente trabalho é um primeiro exercício de apresentação de um ‘sistema de fabricação de imagens’ produzido por diferentes agente cujas criações são investidas de intenções que as ultrapassam na medida mesmo

²⁷¹ Literamente: “In India, for example, one encounters radically different forms of photographic images which play elaborate games with both time and space, and the study of whose principles might provide models and inspirations which anthropologists could work within the images which they make of India” (Pinney, 2000:38).

em que se tornam imagens que *fazem* Juazeiro do Norte. Neste sentido, Bruno Latour (2002), em sua reflexão sobre o culto moderno aos fe(i)tiches, nos fala de objetos-entidades que possuem suas próprias condições de satisfação e maneiras de ser, confundindo-se no mesmo tempo-espaço enquanto ícone e fetiche; evocando a lembrança do modelo e o sendo na mesma medida. Minha intenção é tomar imagens por fe(i)tiches (no sentido de ser, simultaneamente, um fato e uma fabricação), esperando delas duas características apontadas por Latour: a de ser um objeto que faz falar, que possui a propriedade de fazer-falar e a de agir²⁷² de acordo com suas próprias condições de satisfação independente de nossas vontades.

A cidade de Juazeiro do Norte, situada na região do Cariri cearense, é o lugar onde encontrei imagens e pessoas que me levaram crer na fotografia como algo além daquilo que comumente dela se diz. Por exemplo, em determinados contextos imagéticos-discursivos da cidade, tomar a pessoa por sua imagem fotográfica, e vice-versa, é razoavelmente aceitável e mesmo esperado, quando sua presença não se pode garantir a não ser através de sua imagem fotográfica. Por outro lado, a importância da fotografia enquanto suporte para a história de Juazeiro parece ser igualmente crucial, basta um breve percurso no interior do Museu Memorial do Padre Cícero e veremos que a história se conta através de uma narrativa fotográfica cujo protagonista é sua principal personagem. Neste momento da pesquisa, no entanto, pretendo trazer apenas um filete desta rica história social e cultural a partir de personagens que tem a fotografia como uma prática social muito bem inscrita em suas biografias.

²⁷² A idéia de ação que nos inspira é formulada para o contexto ameríndio e a apresenta enquanto uma atividade intencional, um ato responsável empreendido por um agente. Conforme Gonçalves (2001:31), “ação não se restringe à execução de valores culturais e atos padronizados entre indivíduos cuja intenção é o substrato do sistema social. Na acepção em que emprego o termo, é uma operação relacionada a um aspecto conceitual do entendimento do mundo, ou seja, a ação ultrapassa o sentido das relações sociais e da atuação no mundo, não se traduz pela vida social ativamente construída pelos atos de seus membros e nem se ocupa com algo ou alguém, definindo posições do “eu” e do “outro”. Existe como um princípio geral que assume os mais diversos desdobramentos em múltiplos contextos: agressão, reação, alteração, criação, efeito, intenção, causa, relação, exercício de força, acontecimento, vontade, resultado, manifestação, destruição ou transformação”.

Pequena história da fotografia em Juazeiro

Lindovaldo Gino trabalha “desde menino” com fotografia, mas nunca foi fotógrafo. Herdou de seu pai, Domingos Gino, a loja de artigos fotográficos Foto Gino, localizada nas imediações do Centro de Cultura Popular Mestre Noza e do Mercado Central²⁷³. A loja foi inaugurada em 1954, no antigo Mercado Central. Seu pai gostava muito de fotografia e desejava ser fotógrafo. Então, no município de Várzea Alegre, 96 Km de Juazeiro, começou a “bater foto com Lambe-lambe”. Foi para São Paulo e quando voltou se estabeleceu em Juazeiro.

No começo não era uma loja inteiramente voltada para fotografia. Vendia cereais, artigos de vidro e quando seus amigos do tempo de Lambe-lambe sugeriram: “Seu Gino, porque senhor não começa vender um materiazinho de fotografia?": ele começou. A inserção de artigos fotográficos em seu comércio ocorreu entre 1954 e 1955. Com o passar do tempo, cada vez diminuía mais as outras mercadorias e aumentava os artigos de fotografia: “químicas, filmes, câmeras, ampliadores, papel... E ele ficou no Mercado até 1968. E em 68 ele veio para esse prédio”.

Havia, na época, outra loja dedicada à venda de material fotográfico. A loja se chamava Casa Rosada. “Lá eles vendiam um papel alemão chamado Leonard, muito bom e muito procurado, mas quando papai desenvolveu mais a loja eles enceraram lá, porque o forte deles era tecido”.

A clientela era mais ou menos fixa e o volume de vendas era grande. “Vinha gente, aqui, de várias regiões. Vinha gente da Paraíba, do Piauí, de Pernambuco. Por que naquela época não existiam muitas lojas, lojas de movimento, lojas de estoque”.

Entre as décadas de 1960 e 70 a Foto Gino experimentou um período de ascensão. Era a principal referência para os artistas da imagem não apenas da região do Cariri Cearense, como também para fotógrafos de regiões vizinhas. No entanto, “surgiram lojas em Salgueiro, Iguatú, aqui na região, o que fez diminuir o movimento”.

²⁷³ Reconhecidos lugares de comercialização da produção dos artistas da região, localizados, respectivamente, na Rua São Luiz e na Rua São Paulo, no centro de Juazeiro do Norte.

Bello é um dos fotógrafos populares clientes da loja de Seu Gino. Há cerca de trinta anos trabalhando com fotografia em Juazeiro, viveu as transformações ocorridas em sua profissão. Segundo Bello, “Juazeiro sempre teve muitos fotógrafos. Em 1978 foi fundada uma associação e naquela época já existiam 400 fotógrafos associados”. Uma parte desses fotógrafos, embora residissem em Juazeiro, trabalhava viajando, “fazendo a ribeira”, vendendo imagens de porta-em-porta em cidades distantes. Outra parte significativa desses associados era formada por pessoas de classe média “que moravam nos sítios e que não ganhavam a vida com fotografia”. Até 1985 o fotógrafo pagou mensalidade à Associação, pois lhes eram garantidos alguns benefícios, como consultas médicas e dentárias. “A Associação ainda existe, mas os fotógrafos não participam mais, mas ainda tem o nome dos fotógrafos lá. Agora a Associação trabalha mais com carroceiros²⁷⁴”, que também eram associados desde a fundação²⁷⁵.

Nos anos 80 o que mais vendia na Gino Fotos eram materiais necessário para produção de monóculos²⁷⁶, materiais para a fotografia em preto e branco e para “fazer praça²⁷⁷”:

o 3x4 em preto e branco fazia vender bastante, isso até o Minilab (kit completo para revelação e ampliação de fotografias coloridas), que mudou toda a história. Agora o movimento caiu bastante, porque nosso forte era o preto e branco. Vendíamos papel, as

274 Perguntei se os carroceiros seriam ambulantes, pois associei a profissão de fotógrafo como sendo a de um ‘vendedor ambulante de imagens’, mas, para minha surpresa, tratava-se de carroceiros tal qual se sabe existir, ou seja, carroças puxadas a burro cujos serviços são os de fretes.

²⁷⁵ Bello ainda me disse: “Na festa de Nossa Senhora das Dores tem um dia para a procissão, aí tem o dia do carroceiro, aí convidam lá para frente, o padre fala do dia dos carroceiros e dos fotógrafos, e isso é antigo, mas se mantém ainda essa tradição. É o dia dos carroceiros, fica lotado de carroça, aí o pessoal sai e faz o percurso na cidade com Nossa Senhora das Dores, até chegar à Igreja para missa, que era também uma missa para os fotógrafos, só que os fotógrafos não participam mais. Não participam mais porque essa é a época de romaria e os fotógrafos estão trabalhando.

²⁷⁶ O monóculo é uma técnica de suporte de imagem cujo mecanismo básico consiste na colocação de uma imagem translúcida, formada em ½ quadro de um negativo de 35mm, no interior de uma pequena caixa em formato levemente triangular que possui uma pequena lente de aumento em sua outra extremidade. Apontando o mecanismo para uma região de incidência de luz, de maneira a formar um efeito contra-luz, será possível ver uma imagem, geralmente um retrato de uma pessoa, em tamanho ampliado.

²⁷⁷ Os materiais para fazer “praça” extrapolam os artigos comumente identificados à fotografia. Trata-se de esculturas de santos, réplicas de animais ou animais empalhados, dentre outros que servem aos fotógrafos para produção de cenários onde seus clientes posam para fotos. A “praça” é ainda uma prática bastante comum de fabricação e venda de imagens em Juazeiro.

químicas, os tanques, ampliadores e outros acessórios. Mas veio o Minilab, e o movimento diminuiu e, agora, o digital. O movimento, então, diminuiu bastante. O artigo que vende mais hoje nem é de fotografia, mas de estamperia, estampas religiosas para fazer quadros, que vem de São Paulo. A digital veio e modificou muito. Ainda vendo filmes, mas é pouco. Ainda tem gente trabalhando com monóculo, mas é muito pouco. Eu vendo um pouco para o pessoal de fora, para o pessoal que é laboratorista e que não encontra no Nordeste material. Se você quiser montar um laboratório hoje, eu ainda tenho mercadoria. Não tenho ampliador, mas não é difícil de arrumar e os filmes P&B também terão que vir de fora.

Indiferentes aos movimentos mais gerais que modificam as técnicas de captação de imagem e, conseqüentemente, alteram o mercado de artigos fotográfico, estão os fotógrafos do Horto, que se adaptam as novas conjunturas reproduzindo as mesmas imagens de seus antecessores. A eles não importa se os meios de captação são analógicos ou digitais, apenas refazem as mesmas poses típicas que caracterizam suas imagens, independentemente dos suportes a eles disponíveis: “é pegando na mão, pegando no chapéu, a mão na cabeça, pegando no cajado, a mão no queixo dele, a mão na cabeça dele, a mão no ombro, do lado do Padre Cícero, aliás, são tantas que não dá nem para lembrar-se de todas. Mas as que mais a gente faz é a mão na cabeça e pegando na mão do Padre”, dizia-me Brito, o fotógrafo mais jovem a trabalhar no Horto, onde localiza-se a estátua do Padre Cícero.

Os fotógrafos do Horto

*“O Horto e a fotografia mudaram muito”.
(Bello, fotógrafo popular de Juazeiro)*

As mudanças que afetaram o cotidiano dos fotógrafos do Horto não afetaram suas imagens em termos formais, alteraram sim o modo de fazer. As poses que o fotógrafo acima se referia são as imagens da benção que Padre Cícero executa através das imagens fotográficas. Segundo os fotógrafos do Horto, não há aquele que não deseje posar ao lado da estátua. A benção é uma imagem que se produz por meio de uma trucagem que manipula o espaço entre os sujeitos da benção: a estátua, o fiel e o fotógrafo. O tempo é a

categoria que menos importa para a construção do ato da benção. O espaço, antes, precisa ser suprimido entre os planos da imagem.

A serra do Horto é o ponto mais alto de Juazeiro. É onde se localiza a estátua²⁷⁸ e o museu do Padre Cícero. Lá encontrei a maior parte das pessoas que se fazem presente neste texto, inclusive a Irmã²⁷⁹ administradora do espaço, que é quem nos conta a história do lugar:

Essa não era a casa do Padre Cícero, como já ouvi dizer por aí. Aqui ele tinha como uma casa de campo. De fato, no tempo dele, só havia isso daqui, não havia essas casinhas, nem essas ruazinhas por aqui, não tinha nada. Não tinha estrada. Só se subia aqui ou a pé, ou a cavalo. Não havia outro modo. Ele vinha a cavalo por essa rua de pedra. Ele dizia que se pudesse moraria no Horto, mas ele não poderia morar aqui porque os romeiros vinham demais vê-lo, e para chegar até aqui era um sacrifício. Vir de Alagoas, vir não sei de onde, e depois vir até o Horto. Hoje tem duas ruas, uma que é asfaltada e outra que é de pedra. Eu nasci bem aí nessa rua, em 1929. A reforma do museu começou há dois anos [estávamos em 2007], mas essa casa não era museu. Essa casa tem cem anos. Exatamente este ano a casa completa 100 anos, em 19 de novembro. (...) Aqui virou museu, mas nem não foi idéia dos Salesianos. Eles nunca pesaram em transformar aqui num museu. Tanto é que tem padre que nem fala que aqui é museu. Quem inventou isso aqui foi a Prefeitura. Porque houve um período em que a Prefeitura tomou o Horto. Vou dizer tomou para ficar bem mais..., sabe? Não sei o que houve entre eles e os Salesianos, mas eles romperam durante um período. Esse prefeito, esse atual, eles quiseram tomar o Horto. Basta dizer que retiraram os santos todos da capela, até o Bom Jesus do Horto. Fizeram um barracão que está lá no estacionamento. Ali eles disseram que era uma capela provisória, porque eles iriam fazer uma grande igreja aqui. Mas isso chocou de mais os romeiros. Até quebraram o Bom Jesus. Não foi de propósito, mas, tirando, quebrou. Tiraram os santos todos e levaram lá para baixo. Tiraram até o sacrário, para fazer dali uma sala de reuniões para quem viesse ver o museu. Os *Salesianos* nunca pensaram em fazer daqui um museu. Os Salesianos pensavam em fazer daqui uma casa de orações. Colocar coisas próprias do Padre Cícero em cada ambiente e abrir para visitaçã, mas como uma casa de oração, não propriamente um museu.

²⁷⁸ A estátua: foi construída por Armando Lacerada em primeiro de novembro de 1969, na administração de Mauro Sampaio. O pedestal tem 8m, a estátua 17 m. A cabeça de 2,7 m, o olho tem 56 cm. O nariz 60 cm a boca 70, a orelha 80. O ombro 5,4 metros. O bastão tem 10 m. O diâmetro do pedestal tem 7 m. O peso é estimado em 357 toneladas.

²⁷⁹ Peço desculpas ao leitor, pois ficarei devendo o nome da freira que estava na administração do museu no momento da pesquisa. Justamente no momento em que ela se apresentava ao gravador um forte vento que soprava ocultou sua fala.

A administradora ainda me disse que no lugar da estátua havia uma frondosa árvore onde Padre Cícero fazia suas pregações para romeiros que chegavam ao Horto. Recentemente o local foi reestruturado para melhor receber as centenas de milhares de visitantes. Na reforma foi incluída na praça da estátua uma escada, em formato de pequena arquibancada, chamada de varanda pelos fotógrafos, onde as pessoas sobem para melhor posar para as fotos da bênção do Padre. A Irmã administradora afirmou que a inserção deste elemento no projeto foi proposta pelos próprios fotógrafos, e que os salesianos aceitaram a idéia, desde que se limitassem o número de fotógrafos, “porque se não fica uma desordem. Apenas uns dois devem ter autorização do Padre e os outros não têm permissão nenhuma. Mas estão aí, então podem bater fotos. Mas não pode virar só comércio”, dizia minha simpática interlocutora, tecendo ainda seus elogios: “os fotógrafos que trabalham ali (do lado de fora do museu) são artistas. Eu quero tirar uma foto com a mão do Padre Cícero na minha cabeça, pronto. Eu mesmo já fiz, sai direitinho”.

Com a frase usada de epígrafe logo acima, Belo refletia sobre o tempo transcorrido desde que começou a fotografar na década de 70: “era muito diferente, agora está muito mais bonito. O Horto mudou muito com a reforma. E veio mudando com o tempo. Aquelas barracas onde nós almoçamos aquilo não existia, quem vendia merenda colocava só uma mesinha e colocava um bolinho, um cafezinho”.

O fotógrafo começou trabalhar aos 17 anos, em novembro de 72. “Comecei na Matriz de Nossa Senhora das Dores. Trabalhei um ano e pouco, dois anos. E da Matriz eu fui trabalhar na estátua do Padre Cícero”. Comentando sobre seu ofício chega à conclusão de estar fazendo algo difícil de escapar quando se está em Juazeiro: “sempre fiz batizado, casamento. Mas na maioria das vezes era para romeiro mesmo. Juazeiro é um lugar de romarias, então a gente trabalha é para romeiro mesmo, na época de romaria e nesse período agora é mais para turista”.

Dois conjuntos inter-relacionados de categorias são postas em operação quando os fotógrafos são motivados a refletir sobre o que fazem. São categorias que dizem respeito ao *tempo* e sobre suas formas de realização. Por isso se distinguem o período das romarias, como o tempo da presença dos romeiros, e o período de término das romarias (também vivido como o período

de preparação para o próximo ciclo), cuja presença dos romeiros se dilui na dos turistas. Bello nos apresenta o calendário: “aqui tem três romarias durante o ano. Tem a romaria de Nossa Senhora das Dores de 12 a 15 de setembro. Temos uma em novembro, de 31 a 2 de novembro, e tem outra romaria que é a primeira do ano, 1 e 2 de fevereiro, a romaria de Nossa Senhora das Candeias”.

No quadro das mudanças sociais, o fotógrafo compara a época em que trabalhava na Matriz com monóculo, antes da existência dos postais: “trabalhava na parte da manhã, a tarde revelava e fazia as entregas no final da tarde e numa parte da noite. A gente mesmo fazia a revelação no quartinho escuro, montava o monóculo e ia entregar. Trabalhava com a Olympus Pen ½ quadro”. Em seguida, já trabalhando no Horto, vieram as fotografias coloridas 10x15, que os fotógrafos chamam de postal. “Quando o postal apareceu, trabalhava com os dois. O monóculo a gente entregava na hora, uns 15, 20 minutos depois”. O postal alterou o ritmo de trabalho, que exigia uma rotina diferente e cansativa:

trabalhava até meio dia, às vezes até as 3 horas e descia para revelar e começava entregar lá pelas 5 e ia até umas 8, 9 da noite. Ficava na porta da Igreja, ou ia ao hotel, ou na residência. O romeiro não pagava adiantado, até com uma certa razão, porque não conhecia a pessoa, e daí sobrava muita foto. A gente batia fiado, não cobrava nada deles, uns iam embora e deixavam para trás. Uma parte a gente rasgava e jogava fora porque se fosse ficar com tudo dava para encher um quarto só com fotografia.

A digital chegou ao Horto em 2006 e, em partes, devolveu aos fotógrafos a rotina dos monóculos, pois já não era mais necessário descer ao centro para revelar os filmes necessários à fabricação dos postais. A impressão das fotografias digitais é feita lá mesmo, como o eram as revelações dos monóculos. “Quem começou primeiro foi Carlos, daí os outros foram comprando e hoje todo mundo trabalha com a digital. A digital é mais rápido, e é uma fotografia com qualidade também. Você bate uma fotografia e vê se ficou boa ou se ta ruim. Você faz a foto e já mostra para pessoa, e se a pessoa gostar daquela foto ela já manda imprimir”, disse Belo.

A digital, contudo, não extinguiu as formas tradicionais de fabricação de imagem. Ao contrário, conferi-lhe novo valor. Acadêmicos, fotógrafos,

coleccionadores (quem os fotógrafos classificam como turistas) se interessam cada vez mais pelos monóculos tornados 'raros' e valiosos, objeto que passaram a ser percebidos como 'documentos históricos' e marca de autenticidade do popular na fotografia. Vejamos o comentário de Bello:

a digital facilitou muito o trabalho da gente, mas não acabou ainda com o monóculo, o monóculo sempre existe, porque sempre aparece um romeiro lá em cima, Às vezes um turista querendo fazer monóculo, então a gente pega e faz. A gente tem o revelador pronto lá por que quando eles pedem a gente já bate e revela na hora. A gente já sabe que monóculo só existe aqui em Juazeiro mesmo, porque quando as pessoas querem algum trabalho vem para cá para Juazeiro mesmo, e isso é uma prova de que isso só existe por aqui.

No tempo dos monóculos não havia tantos fotógrafos como hoje. "Hoje a concorrência é grande", afirma Braz que reivindica para si um *status* diferenciado dos que se engajaram recentemente na profissão, *status* garantido pelas habilidades de artesão que possui: "tudo de fotografia que você pensar dá para a gente fazer".

Entretanto, a amizade é o idioma social, para usar a expressão de Pitt-Rivers (1971), que regula os conflitos gerados pela disputa por fregueses que vão à romaria no Horto. "Hoje tem muita concorrência", reafirma Brito, narrando a relação dos fotógrafos com seus clientes:

mas a gente é amigo, tudo é combinado. A gente combina a vez de mostrar o álbum, e é assim. Todo dia tem gente lá no Horto, então tem trabalho para todo mundo. Tem dia que tem mais, tem dia que tem menos, mas sempre tem turista. A partir de 12 de setembro, quando é a romaria de Nossa Senhora das Dores, aí não falta mais romeiro, até fevereiro. O pessoal vem de pau-de-arara, vem de ônibus. Mas tem romeiro que vem até três vezes ao ano, aí você oferece e ele diz que já tem. Aí tem que procurar aquele que está vindo pela primeira vez, ou os que estão crescendo, aquela família onde já nasceu mais um, é assim. Vem gente de tudo enquanto é país. Uma vez veio uma turma que eu acho que era Japonês. Eu não entendi nada o que eles falaram, mas eles fizeram a foto, pagaram e foram embora.

Sobre a rotina atual dos fotógrafos, Brito comentava seu trabalho sob os olhos de aprovação dos mais antigos que nos acompanhavam em seu relato: "o trabalho é duro. Vamos dizer na romaria, vou fazer 90 retratos, mas para

fazer isso é um sofrimento, porque para arrumar 70 fregueses num dia até as 11 horas o cara tem que ser muito esperto, é no pinote, tem que saber desdobrar, mostrar como é que faz, como é o trabalho. Tem que andar com o álbum na mão para mostrar o trabalho”.

Bello completou o comentário quando perguntei sobre o valor das fotografias: “depende, se for alguém que a gente vê que pode pagar mais, a gente cobra 4, 5 reais. Mas tem aquele romeiro que é pobrezinho, então a gente cobra 1, 2 reais só para ele ter a foto”. Mantendo como queixa a questão da competição: “a concorrência é muito maior, muito mais gente tem máquina, como você viu lá no Horto. E hoje também o romeiro já chega com sua máquina, ou digital ou das outras mesmo. E em 72 até a década de 80 poucos eram os que tinham sua própria máquina. Se precisava tirar uma foto chamavam o fotógrafo, porque não possuíam uma máquina”.

As reformas na praça facilitaram o fluxo de trabalho. Seu Zé, primeiro fotógrafo com quem conversei fez a seguinte intervenção na fala de outro entrevistado: “a praça não era assim, quando comecei a trabalhar aqui ela não existia, não existia essas varandas, são recentes. Antes ali era um barranco. Tinha uma varanda apropriada para o ângulo, mas o fotógrafo tinha que pular o barranco, porque é uma questão de ângulo”.

Nos períodos de maior fluxo de trabalho, as vidas dos fotógrafos são reguladas pelo tempo sincrônico das romarias. “Nas romarias, dependendo, dá para fazer umas 80, 90 retratos num dia”, comentava Brito, no momento em que ficamos a sós, conversando sentados no pedestal da estátua, continuando: “em outros dias, aí é na sorte. Aqui a gente trabalha seis meses para comer um ano”. O calendário das romarias determina os rendimentos dos fotógrafos. Como estávamos num período sem romarias, Brito comentava seu dia de trabalho: “Hoje mesmo eu só fiz uma. Daqui para o final do dia, só Deus sabe! Se não fizer mais nada a gente se conforma e segue... E aqui todo mundo vive de fotografia, e têm muito pai de família com 5, 6 filhos. E o alimento sai todo daqui. Por isso é que tem que ter fé, você está vendo como está o movimento hoje, quase não tem ninguém!”

Chegam trabalhar no Horto entre 25 e 30 fotógrafos fora do ‘tempo das romarias’ e aproximadamente o dobro no período em que elas ocorrem. A noção de ‘tempo das romarias’ é aqui proposta em analogia à de ‘tempo da

política', formulada por Palmeira e Heredia (1997). Isto é, uma temporalidade outra no transcurso dos acontecimentos sociais, um período liminar, momento em que se explicitam ambigüidades e conflitos, quando se é possível 'ler' a cidade como 'templo de adoração religiosa', 'rota turística', 'centro comercial', ou seja, a convivência radical imagens diversas de uma mesma cidade. Marcar o 'tempo da romaria' como tempo singular, no entanto, não implica afirmar que em Juazeiro existem dois regimes temporais em oposição, muito pelo contrário, são tempos que, antes de tudo, se contém e se relacionam, tempos que se 'preparam' um para o outro. Fora do 'tempo das romarias' o grupo de fotógrafos é menos heterogêneo. É possível se perceber com mais evidência os laços de parentesco e amizade entre os fotógrafos e a tradição expressa na transmissão do ofício. No 'tempo das romarias', por outro lado, fotógrafos de outras regiões, como, por exemplo, de Canindé (outra rota de romarias no Nordeste), juntam-se ao grupo não apenas motivados pela oferta de trabalho, mas impulsionados pelo devir-migração, categoria que tem orientado nossa percepção sobre o movimento migratório dos fotógrafos populares do Nordeste.

O devir-migração na fotografia popular

A idéia de que os fotógrafos populares migram para outras cidades das regiões Norte e Nordeste impulsionados por um devir constituinte do modo de ser dos fotógrafos tem inspiração na discussão acerca do filme Jaguar (1955), do antropólogo-cineasta Jean Rouch, realizada por Marco Antonio Gonçalves (2008), no livro "O Real Imaginado", mais precisamente nos seguintes trechos:

A significação da migração para os nigerianos não é todavia uma partida sem volta, algo indeterminado. Pelo contrário, o retorno é previsto e esperado sendo o único sentido da viagem. Para além de experimentar outras culturas e viver aventuras em um mundos desconhecidos, a migração nigeriana é sazonal: na entressafra os homens viajavam e experimentavam outras formas de estar no mundo. O retorno é assegurado pelo período das chuvas que antecediam o plantio. A volta dos migrantes à Ayouru é um momento importante na concepção nigeriana de viagem, do quase tornar-se outro no estrangeiro. (...) O comentário de Rouch problematiza a migração a partir de uma perspectiva histórica atribuindo-lhe, portanto, um significado estrutural constituinte da

cultura nigeriana (...). Rouch parece querer enfatizar outro sentido para migração, um significado propriamente cultural, uma possibilidade já dada para os nigerianos desde seus antigos antepassados (Gonçalves, 2008: 184-5).

“Os fotógrafos estão sempre viajando”, dizia-me Bello quando perguntei, em sua residência na periferia de Juazeiro, sobre sua participação no filme “Câmera Viajante²⁸⁰”: “Eu viajo uma, no máximo duas vezes por ano. Eu não gosto muito de viajar não, prefiro ficar por aqui mesmo. Quando eu era mais novo eu viajava mais. Mas é muito perigoso ficar se arriscando por essas estradas”. O perigo da viagem e sua narrativa, proporcionada pelo retorno à Juazeiro, requalifica o *status* do ofício no momento mesmo em que confere ao fotógrafo algum prestígio diante de sua comunidade. A possibilidade do encontro com a diferença e com os imprevistos da viagem parecem ser mais excitante do que propriamente os ganhos com a venda de suas fotos. Bello continua sua narrativa:

Quando viajava eu ia para Paraíba, Pernambuco, aqui mesmo no Ceará e na Bahia. Na Bahia era por causa de romaria e na Paraíba e era para ‘fazer praça’, com o cavalinho para fazer foto de criança. Botava o cavalinho debaixo do braço e ia para Paraíba. Mas naquela época a gente não revelava lá não. A gente dava o prazo de 8 dias, vinha para Juazeiro revelava aqui, fazia o monóculo, naquela época não tinha postal, e voltava para entregar. Isso era 74, 75 até 78. Também já fui para Goiás, numa cidadezinha chamada Irapoema, fui para o Pará, mas nessa época a gente já andava com o revelador, porque imagina ter que voltar para Juazeiro. Passava fotografando as pessoas de manhã e a tarde já passava entregando. Mas a gente não ganhava muito não, o pessoal queria ter aquela foto, ter aquela recordação, mas não tinham muito dinheiro, a gente pegava aquele dinheirinho mesmo. E não dava para fazer para receber depois, com 15 dias, porque não dava para ficar gastando com hotel porque a viagem ficava muito cara.

Braz também é um fotógrafo viajante. Carrega consigo pequenas fotografias feitas há muitos anos atrás nas cidades em que passou, diz ele: “fui trabalhar com foto lá no Pará. Eu tenho foto da época lá ainda aqui”,

280 Câmera Viajante, de Joe Pimentel, 21 min., Brasil, 2007. O filme explora o universo da fotografia popular, o ofício de fotógrafo e as técnicas do retrato pintado. O filme conta também com a participação do fotógrafo Tiago Santana e do antropólogo Titus Riedl, em sua realização. Fotógrafos populares, das cidades de Fortaleza, Juazeiro do Norte e Canindé, falam de seu trabalho e de sua arte. O documentário registra o ofício de cinco fotógrafos

mostrando-me, então, a fotografia de uma criança andando de bicicleta. “Essa foto aqui é tirada no bairro de Benguí, vizinho ao estádio de futebol de Belém, no Mangueirão, essa foto dessa criança aqui é um bairro depois de Benguí, uma cidadezinha de beira de praia. Eu ia para lá bater foto. Naquela época nós trabalhávamos muito com monóculo e essa fotinha 9x2”. Diversas são as estratégias elaboradas pelos fotógrafos para que sua viagem se realize com sucesso, deste modo, continua o fotógrafo: “descobrimos um laboratório perto da rodoviária e começamos a bater fotos. Fui diretamente para Belém, para esse bairro Benguí, fui para outro bairro que é perto do aeroporto, e de lá eu vim voltando e fui até Bacabal, no Maranhão. Isso já era 84”. Mas m seu devir, os fotógrafos precisam voltar, por isso nos diz: “e o Horto, a minha morada é aqui. Sempre fiquei aqui, mas é que um colega meu foi para Tucuruí, na época da construção da barragem de Tucuruí. Aí ele disse que era muito bom para trabalhar e começou a me incentivar. De lá para cá, quando foi em 85 eu me casei. Aí eu fiquei por aqui de vez. Ainda faço umas brincadeiras com os amigos, mas aqui é meu ponto de apoio. Já faz um bocado de tempo”.

Na “turma do Horto”, jovem Brito narra sua iniciação no ofício, enfatizando o aprender enquanto se viaja: “comecei trabalhar aqui em 2004. Meu pai trabalhou aqui nos anos 80 e 90, e através dele eu passei a assimilar a coisa. Ele foi me ensinando como se fazia e eu fui fazendo gosto pela coisa”. Quando começou a trabalhar seu pai já não mais fotografava, “saiu para fazer outras coisas, mudou de ramo, não mais com fotografia”. Teve uma doença que o impossibilitou trabalhar no ritmo imposto pela produção de imagens no Horto, ritmo acelerado no ‘tempo das romarias’. “Aí eu assumi o papel dele. Que também fazia praça e eu também fiz praça, aprendi fazendo praça. Comecei a querer trabalhar e mostrei interesse pela fotografia e meu pai perguntou, ‘você tem coragem de fazer a ribeira?’, eu disse, tenho, ‘eu tenho uma máquina aqui!’ e é assim que eu comecei, fazendo a ribeira”.

‘Fazer a ribeira’, passar de casa em casa, perguntar se a pessoa quer uma foto, estabelecer-se em uma praça de outro município: aprender a fotografar é para muitos fotógrafos de Juazeiro uma maneira de experimentar a alteridade, de conhecer lugares e pessoas. Embora se fixem em um ponto,

populares - fotografia ambulante, lambe-lambe, retrato pintado, monóculo - que continuam registrando as manifestações religiosas dos romeiros de Juazeiro do Norte e de Canindé.

parece mesmo fazer parte da iniciação não apenas no ofício, como também na própria 'vida adulta', a experiência da 'ribeira' e da 'praça'. E a experiência se repete como se sinalizasse a reafirmação do fotógrafo no mundo, que ao retornar ao Horto torna-se outro, aquele que, como Benjamim (1985) nos diz, enriqueceu-se com experiências que desde então pode narrar.

A vida das imagens: parte I

Para os fotógrafos do Horto a autoria das imagens, ou como eles preferem chamar, de seus postais não é uma preocupação como o é para os fotógrafos "modernos". Constatei isso ao comprar, das mãos de um "barraqueiro", algumas fotos "perdidas" de pessoas sendo abençoadas com as mãos do Padre sob suas cabeças. Perguntei aos fotógrafos que se faziam presentes sobre quem seriam os possíveis autores das imagens: "hum, deve ser, deve ser... não sei não!". Segundo Brito, o que importa é se as fotos são tradicionais ou não: "pegando na mão, é mão na cabeça, são umas dez posições que se o freguês quiser a gente faz. Isso a gente sabe fazer".

Na versão transmitida por seu pai, Brito me contou que logo que se construiu a estátua o fotógrafo que veio trabalhar na serra descobriu aquelas que se tornariam suas imagens típicas: "por acaso ele fez uma foto e descobriu a mão do padre na cabeça, aí ele descobriu que poderia fazer a mão do Padre Cícero na cabeça, daí então ele foi descobrindo as outras posições. Os fotógrafos da área foram aprendendo vendo, porque viram que o pessoal só queria fazer com ele, porque ele sabia fazer pegar na mão e fazer a mão na cabeça. Pronto, virou tradição".

Braz, veterano no Horto, detalha a história: "era um rapaz que tinha o apelido de Zeca Preto. O Zé Rogaciano, o Geraldo, o Luis do Horto, o Luis que tem a lojinha aqui. Foram eles que começaram a história das fotos do Padre Cícero. Aí as pessoas começaram a perguntar, 'você faz a foto do Padre Cícero pegando na mão e com a mão na cabeça?' Aí foi a tradição. E a rapaziada toda aqui foi fazer. Tem pessoas que ficam emocionadas, tem romeiro que nem acredita que a gente faz esse tipo de foto, aqueles que não conhecem. Até turista mesmo, se emociona quando vê a foto".

Bello, com quem passei a maior parte do tempo no meu período de estada no Horto, disse-me que já no monóculo eram feitas as posições, dando-me de presente um monóculo contendo a imagem de um romeiro sendo agraciado. A fotografia no Horto resume-se bem a essas imagens. Com o decorrer do tempo, contudo, mudou-se o suporte dessas imagens, que dos monóculos, hoje objetos de colecionadores, passaram aos postais, impressos em questão minutos, logo após a tomada da imagem. Essa autoria coletiva se distribui pelas fotos devolvendo a elas seu caráter icônico e sua significação. Bello confirma as narrativas anteriores nelas se incluindo: “a gente já fotografava pegando na mão do Padre Cícero, mão na cabeça das pessoas, pegando na aba do chapéu, pegando no bastão, tudo a gente já fazia nessas posições. Quem começou a fazer essas posições foram o Zeca Preto e o Rogaciano, os dois. O Rogaciano não fotografa mais, mas ainda está vivo, mas o Zeca Preto eu não sei, porque ele não está mais aqui em Juazeiro”.

Mais que um certificado de presença, a fotografia que se faz no Horto reivindica para si a *verossimilhança*. Teóricos como Barthes, Bourdieu, Dubois, argumentaram a favor da aniquilação desse estatuto como o ato fundador da fotografia, por que nele se enxergava a fotografia enquanto prova da verdade e de autenticidade de algo ou alguém, quando mais adequado seria dizer que qualquer imagem é, antes de qualquer coisa, uma interpretação-transformação do real, inseparável de sua experiência referencial²⁸¹. Entretanto, seria um equívoco reduzir a teoria local sobre a fotografia aos cânones modernos. Também seria um erro ao avesso exotizá-la. É evidente a consciência de que as imagens feitas pelos fotógrafos do Horto são um constructo, uma habilidade do fotógrafo para realizar determinados enquadramentos, que nada têm de muito sofisticados. Contudo, para que os postais sejam impregnados de uma ‘iconicidade’ é preciso aceitar o que se vê não como puros referentes, mas como presença viva e, sobretudo, como presença intercessora de Padre Cícero nos postais onde seu ‘movimento’ é congelado no instante em que ‘repousa suas mãos’ sob a cabeça de um fiel. Trata-se, no entanto, de uma verossimilhança peculiar, pois não se pretende enquanto imagem realista.

²⁸¹ Este último autor tem a seguinte síntese: “Sua realidade primordial nada diz além da afirmação de existência. A fotografia é *em primeiro lugar índice*. Só *depois* ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (Dubois, 2006:53).

Discutindo a obra do artista Zaven Paré, Emmanuel Grimaud²⁸² considera-se diante de uma grande aventura ontológica apresentada no questionamento proposto pelo trabalho: “o que há em nós que poderia ser qualificado de ‘especificamente humano’?”. O artista parece propor uma desconstrução do humano através da fabricação de criaturas artificiais produzidas no trânsito intenso entre artes e ciências. A aproximação com a robótica, tanto por parte artista, quanto por parte antropólogo, trás uma interessante discussão sobre estranhamento, familiaridade, originalidade e artificialidade. Recorrendo a teorias da robótica, Grimaud apresenta a tese do roboticista japonês Masahiro Mori sobre o “vale da estranheza”: a antropomorfia de certas máquinas, como, por exemplo, a prótese de membros humanos, causa estranheza ao observador, uma vez que este a julgará por critérios humanos, e não com critérios próprios às máquinas. Representado em gráfico, o “vale da estranheza” seria uma curva onde estaria guardado em seu fundo os cadáveres, seguidos, como que numa escala, pela prótese da mão humana, pelas marionetes, até chegar ao humano vivo (padrão de reconhecimento). O curioso neste gráfico, no entanto, é a inserção de outro padrão de reconhecimento acima do humano, onde o roboticista localiza o rosto de uma estátua budista, atribuindo-a como expressão artística do ideal humano. O que tal discussão acrescenta ao caso de Juazeiro é o fato de que, naquele contexto, o algo mais humano que o humano é a própria estátua do Padre Cícero, que conserva em si “uma aura de dignidade”, um efeito de presença maior do que aquele provocado pelos humanos reunidos em sua volta.

Desse modo, as fotografias feitas no Horto parecem possuir uma potência que as empurram para além do simulacro. Foi a resposta por um fotógrafo popular que me chamou atenção para esta forma de perceber as imagens que lá se produzem. Apontando para estátua, perguntei para Brito se ele acreditava no Padre Cícero? Ele me respondeu: “no Padre Cícero? Eu acho que trabalho aqui porque da fé. Você eu não sei, porque você não é daqui, mas acho que se você passasse um ano trabalhando com a gente aqui você ia se apegar na mesma fé, porque você vêromeiro contando cada história. E cada

²⁸² Catálogo da exposição “Zaven Paré (1999-2009)”. Caixa Cultural, 2009.

dia que você fica aqui chega mais pessoas com histórias para contar, histórias de milagres. É impossível o mundo inteiro inventar uma mentira. A história todinha de Juazeiro é o Padre Cícero, ele chegou aqui para celebrar uma missa, aí pronto!” No Horto, portanto, não se fotografa apenas por profissão, mas pela crença que se tem em relação à Padre Cícero e aos milagres narrados por seus visitantes.

Referências bibliográficas

- DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papyrus, 2006.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O mundo inacabado: etnografia pirahã*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- GRIMAUD, Emmanuel. *O animismo tecnológico*. In: Catálogo da exposição “Zaven Paré (1999-2009)”. Caixa Cultural, 2009.
- HEREDIA, Beatriz M. A. de; PALMEIRA, Moacir. *Política Ambígua*. In: BIRMAN, P.; NOVAES, R.; CRESPO, S. *O Mal à Brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.
- PINNEY, Christopher. *The Lexical Space of Eye-Spy*. In: Crawford, P.I. and Turton (edited). *Film as Ethnography*. Manchester University Press, 2000.

REFLEXÕES SOBRE O APRENDIZADO E PROCESSO CRIATIVO ENTRE OS FIGUREIROS DE TAUBATÉ/SP

Valéria Aquino - PPGSA/ IFCS/UFRJ

Os Figureiros de Taubaté – breve contextualização

Localizada no Vale do Paraíba, a 134 km de São Paulo e às margens da Rodovia

Presidente Dutra (BR-116) Taubaté, assim como em outras cidades do Vale (Tremembé, São José dos Campos, Pindamonhangaba) possui uma representativa produção artesanal que utiliza o barro como matéria prima.

Uma das características que diferencia a produção artesanal taubateana das outras da região é o fato de produzirem figuras em barro cru, daí a denominação “figureiros de Taubaté”, e de utilizarem cores vivas, em especial a cor azul ultramar. Cor, esta, que já se tornou um símbolo diacrítico desses artesãos, pois tratam-se dos únicos no Brasil, de que se tem conhecimento, a utilizarem essa tonalidade²⁸³.

De acordo com Abreu (1980) a modelagem da argila no Vale do Paraíba está relacionada a uma herança portuguesa. E é Cecília Meireles que, em 1953, chamava a atenção para a influência cristã na produção da cerâmica popular a partir dos presépios:

O grande veículo da cerâmica popular no Brasil, como em outros países de influência cristã, parece ter sido o presépio. (...) O presépio mais simples inclui a Sagrada Família e dois animais: o burro e a vaca. Aí já temos vários exercícios de modelagem. A seguir vêm os pastores com seus carneiros e oferendas, vem o galo que deu o aviso, os Reis Magos com seus camelos, e começa a chegar gente de toda a parte, cada qual com seu modo de vida, com sua roupa e as suas prendas. (MEIRELES apud ABREU, 1980, p. 27)

²⁸³ A tonalidade de azul ultramar alcançada por esses artesãos, e que serve para caracterizá-los, é resultado da mistura de alguns ingredientes com um pigmentos em pó denominado "azul ultramar". A dificuldade em adquirir o pigmento em pó, assim como o conhecimentos necessário para se alcançar a tonalidade desejada, acaba por gerar uma rede de segredos, tanto entre os artesãos e aqueles que não compartilham do ofício, quanto entre os próprios artesãos.

Em Taubaté, essa influência cristã se fez presente a partir dos frades franciscanos que, por volta de meados do século XVII, fundaram na cidade o Convento de Santa Clara (LIMA, 2005)284.

De acordo com relatos orais dos figureiros, armar presépios é um hábito secular na cidade. Para Abreu é a partir da prática cristã de armar presépios que se instaura em Taubaté a cerâmica figurativa desenvolvida principalmente por pessoas das classes populares. “Muitas famílias, com menos posse ou mais habilidade manual e gosto artístico, *faziam suas figurinhas* de madeira ou barro, fato que também se foi tornando tradição na cidade.” (ABREU, 1980, p. 27 grifo da autora)

A cerâmica figurativa de Taubaté parece, no entanto, nunca ter se limitado somente à produção de presépios simples, que são aqueles constituídos apenas pela Sagrada Família. Ao contrário disso, além de presépios onde se encontram variada gama de representações do povo, usos e costumes, são modelados também temas diversos. Esses temas modelados em separado do presépio podem vir ou não compô-lo, como exemplos existem personagens infantis, festas folclóricas, e o cotidiano rural e urbano. Com isso quero chamar a atenção para o fato de a produção artesanal, embora motivada inicialmente por uma devoção religiosa, ter se expandido para outras temáticas a ponto de se tornar autônoma da demanda natalina ou da própria finalidade religiosa.

Não se pode, no entanto, falar do figureiros de Taubaté sem fazer referência à rua Imaculada Conceição, local de extrema importância para se compreender a história desses artesãos. A rua Imaculada é a principal rua do bairro do Alto de São Pedro, ela é tomada como lugar de referência da produção figureira taubateana, pois nela habitavam e ainda habitam muitos artesãos que se dedicam a modelar o barro.

O Alto de São Pedro era, até início do século XX, um bairro rural próximo ao centro de Taubaté, cortado pelo Rio Itaim. Era das margens desse rio que, até poucas décadas atrás, era retirada a argila para a modelagem de figuras.

284 Vale destacar que a tradição católica de montar presépios é atribuída a São Francisco de Assis e data por volta de 1220 (Pereira, 1957: 95).

No entanto não há dados precisos sobre há quanto tempo se produz figuras na rua Imaculada. Nem mesmo os artesãos sabem ao certo quando começou a modelagem do barro. A pesquisadora Noemi Flores (1987) em seu trabalho intitulado “Uma rua chamada Imaculada” faz um levantamento dos nomes e idades dos antigos figureiros. A partir dele a autora tece comparações com publicações, documentos e lembranças de família, fornecidas por alguns figureiros, o que lhe permitiu compreender os graus de parentesco entre os artesãos, chegando à conclusão de que em 1987 havia completado mais de 150 anos a existência de figureiros agrupados na rua Imaculada²⁸⁵.

Processo de ensino/aprendizagem

É corrente entre os figureiros de Taubaté a afirmação de que a transmissão dos ensinamentos da modelagem de figuras de barro é passado pela família há gerações. Por família estou entendendo os membros com relação consangüínea ou afim, residindo ou não em uma mesma residência. Essa idéia me foi exposta logo nos primeiros contatos que tive com os figureiros, e é bastante recorrente em seus discursos.

No entanto os ensinamentos da lida com o barro não se limitam à transmissão de técnicas de modelagem, mas abrangem desde o processo de extração do barro ao acabamento das peças. A partir de alguns relatos fica explícito que esses ensinamentos eram transmitidos no cotidiano dos artesãos e da vizinhança.

"Olha, o que eu lembro é que minha mãe falava assim: "Amanhã a gente vai buscar argila". A gente ficava super feliz. Por que? Porque lá era onde a gente enfrentava os matos, os espinhos, boi, vaca. Passava em lugar difícil até chegar no rio. Só que a gente nessa época reunia uma turminha que ia a mãe e os filhos, e filho homem, né. Os moleques eram mais espertos para andar no meio do mato, ajudava nós e a gente se divertia muito porque a gente tomava banho no rio, entendeu?! E chegava lá cavucava, e

285 Noemi Flores é carioca e realizou sua pesquisa de forma autônoma. Devido à dificuldade em encontrar maiores referências sobre sua obra, ou mesmo sobre outras produções da autora, não foi possível definir que tipo de relação Flores mantinha com a arte figureira, se, se tratava de uma pesquisadora acadêmica, uma admiradora, ou mesmo se mantinha relações próximas com os figureiros. Entrei em contato com seu trabalho a partir do CNFCP (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), onde sua pesquisa concorreu no Concurso Silvio Romero.

pegava um pedacinho de argila e levava lá no barranco para minha mãe, no caso, para ver se a argila estava boa. Aí minha mãe falava: “Ah, está com muita areia”. Daí, cavucava em outro lugar, “Ah, está com muito fiapo de mato”. Tinha raiz e mato embaixo, estava muito ruim. Até que achava um lugar que estava bom. Aí, ela achava o lugar, tirava a argila, ia pegando os pedaços, colocando dentro do saco de arroz, que é um saco mais grosso, né, conservava mais. Aí a gente fazia aquele monte de saco de arroz, enchia tudo de argila. Daí, ia subindo o barranco, aí subia o barranco e vinha tudo sujo, vinha molhado, né. Só que quando estava vindo: “Aí mãe, não aguento carregar”. Ela falava: “Ah, deixa um pedaço aí”. A gente escondia os pedaços no meio do mato, sabe. Uns pacotinhos verdes no meio do mato. E vinha embora. No outro dia a gente vinha buscar. Assim que a gente fazia. E quando chegava em casa, tinha trabalho, porque a gente amassava a argila na mão, pedacinho por pedacinho, procurando pedrinha. Pedrinha, mato mesmo, separando, deixando no ponto para a gente trabalhar. Era bem mais difícil.” (Arlete)

“A gente quando é criança você não pensa assim em fazer, tipo você brinca de fazer figura. Então a gente fazia assim a figurinha brincando e nem passava pela cabeça que um dia ia ser figureira, que ia vender..., que ia ganhar dinheiro, que eu ia viajar por causa, através da figura. Não passava nada na minha cabeça não. Daí a gente ia lá buscar argila com a minha mãe no rio Itaim, ficava lá brincando, ficava..., nadava, mais brincava do que qualquer coisa. Só que a minha mãe falava, que tinha que pelo menos trazer um pacotinho de argila. Não podia vir com a mão abanando não. Daí a gente pegava né, e ia brincando no caminho..., aí era tão gostoso! E aí chegava em casa deixava a argila num cantinho lá e aí ia brincar pra rua. Daí outro dia, daí que a gente sentava na mesa, aí que ia fazer, mas não tinha compromisso de nada não. Só que a minha mãe ela sempre..., ela falava pra fazer com carinho porque era muito difícil conseguir argila, era muito difícil tirar argila lá do rio. A minha mãe sempre orientava a gente para fazer as coisas direito, porque se for para fazer um patinho, tem que ser um pato caprichado, né?!” (Adriane)

Muitos figureiros destacam que o aprendizado da lida com o barro começa ainda na infância. Esse aprendizado pode ser tomado como forma e meio de socialização, pois em meio a seus parentes, geralmente do sexo feminino, eram iniciadas no barro, e era muitas vezes dele que surgiam seus primeiros brinquedos.

A figureira Arlete Sampaio, em conversa informal, contou-me que em sua infância seus primeiros e principais brinquedos eram feitos de barro. Ela, que aos sete anos de idade já modelava algumas figuras, conta que sua mãe, também figureira de nome Anita, muitas vezes dava o barro para ela e suas irmãs “brincarem”, e que de observar sua mãe fazendo figuras começou a

imitá-la, produzindo ela própria seus brinquedos. Pelo que Arlete e também Adriane no relato acima contam, o aprendizado na infância pode surgir associado a uma brincadeira, destacando o caráter lúdico que esse ofício pode ter e que é muito explícito na infância.

Mas embora o processo de ensino e aprendizagem possua muitas vezes esse caráter lúdico, ele possui também outros aspectos que se tornam explícitos nos relatos orais, um deles é o aspecto de colaboração familiar na produção artesanal, e um outro aspecto é o retorno financeiro, que mesmo na infância pode servir de estímulo ao aprendizado.

"E quando eu era criança, além de fazer minhas pecinhas, eu ajudava minha mãe a pintar. A minha mãe falava assim: "Oh, pinta isso daqui". Eu não queria, a preguiça, eu queria brincar. Aí, ela virava as costas, naquele tempo a minha mãe comprava uma lata branca, lata de tinta branca assim desse tamanho [mostra com as mãos o tamanho da lata]. Pegava o carneirinho dela e enfiava lá dentro e passava o pincel rapidinho para ela não ver, tirava o excesso (...). Então, era assim que eu pintava rapidinho para ela não ver. E ela só dava peça assim para a gente pintar, branco inteiro, azul inteiro, que era uma coisa só. Mas os detalhes ela fazia. A gente ajudava ela assim." (Arlete)

Valéria: E aqui na sua casa, os seus filhos fazem peças?

Arlete: A Michele faz, a Carol, ela fez muito pouco, não sei, não liga muito, mas ela também não está morando comigo. (...). Mas tinha um tempo que ela ficava aqui comigo, aí eu dava para ela pintar. [falava] "Então você pinta para mim?!". Aí, eu pedia para ela pintar, ela me ajudava pintando. O Rafael [filho de 10 anos] faz patinho, às vezes faz guitarra, sabe?! Ele brinca. (Arlete)*

* Michele e Carol, filhas de aproximadamente 20 e 18 anos respectivamente.

Nos relatos acima fica claro que o processo de ensino/aprendizagem na infância ou adolescência passa pelo viés da colaboração familiar na produção artesanal. Nos casos acima o processo de ensino se dá a partir da mãe para os filhos. No entanto, vale destacar um caso, ímpar entre os figureiros, que é o ensinamento de filho para mãe, que apesar de fazer o movimento inverso ao geralmente encontrado entre esses artesãos, também passa pela colaboração familiar como um dos meios de ensino/aprendizagem.

"Valéria: E a sua mãe, ela começou a fazer vendo você?

Décio: Isso. Então, era assim. Presépio, né, que é composto de várias peças. Então, eu pedia para a minha mãe fazer os carneiros (risos). Só que isso era o que acontecia até com os

figureiros antigos, né. Era o mesmo processo. Só que no caso era de filho para mãe. E minha mãe achava que eu estava querendo ajudá-la, para ter algum tipo de atividade. Não. Eu realmente precisava da mão-de-obra, principalmente gratuita, né (risos). Eu precisava de uma mão-de-obra gratuita. E ela fazia, e fez. Tomou gosto mesmo pela coisa. E foi engraçado porque eu procurava não interferir, assim, na ingenuidade do trabalho dela, que mantém até hoje, na forma. Mas ao mesmo tempo, tornar uma peça assim mais agradável, era uma certa dirigismo, mas eu usava, oferecia, mostrava a ela as cores mais adequadas e as tintas melhores. Então o branco bem adequado, bem puro. O carneiro, né. Lavar bem o pincel para que não houvesse nenhuma sujeira na pintura e o vermelho mais vivo possível. O que de certa forma eram os conselhos que eu dou nas minhas aulas. Então, eu estava interferindo, mas não de um padrão meu de artista, mas o padrão do figureiro, os padrões da dona Luísa. Eu remetia à técnica dela. Eu sabia que daria um bom resultado e foi o que aconteceu. Hoje, eu ajudo em algumas coisas, mas ela faz a produção dela praticamente independente." (Décio)

Cabe aqui um parêntese para falar brevemente sobre o aprendizado de Décio. Décio possui aproximadamente 40 anos, e seu primeiro contato com o barro foi aos seis anos de idade. Embora não seja filho de figureiros sempre habitou o bairro Imaculada, morando próximo à rua Imaculada. Aos onze anos de idade Décio iniciou seus estudos em uma escola de arte de Taubaté, de nome Fêgo Camargo, cursou dois anos do curso de arte para o público infantil. Após o curso na escola de arte ele entrou em contato com Dona Luiza, uma das mais antigas e representativa figureira do bairro, juntamente com suas irmãs Cândida e Edith, esta última já falecida. Com D. Luiza ele inicia seu aprendizado na modelagem do barro dentro do estilo artístico dos figureiros.

"Aí, eu fui na casa da Dona Luíza, e a Dona Edith e Dona Cândida. Então, eu já tinha uma informação lá da Fêgo [Camargo], trabalhava um pouco com argila lá. Mas era bem diferente do universo dos figureiros. (Décio)

Sobre a forma como Dona Luiza ensinava, Décio recorda:

Não era uma forma tão didática, dirigida. O que acontecia: eu chegava com meu produto lá e observava, lógico, o que elas estavam fazendo, e mostrava [a peça produzida por ele] e elas orientavam. Então, eu me lembro quando eu fiz uma galinha. Pinteí de azul e com pintinhas amarelas. E a galinha parecia um avião (risos). E era engraçado. Ou seja, para mim, aquilo estava certo, mas depois eu comparava com as delas e vi que estava muito estranho. E eu tentava entender porque minha galinha não

ficava tão bonita quanto as que elas faziam. Às vezes, elas me falavam: "Nossa, mas você precisava fazer mais redonda ou... ". Mas elas não eram de falar muito. Até porque eu acho que elas queriam incentivar. Então o que acontecia: eu colocava minhas peças na cristaleira delas. Quando chegava algum cliente, acabava levando muitas peças minhas. Até porque elas não faziam muitas peças. Então, o cliente sempre tinha que levar alguma coisa dos iniciantes. Foi minha primeira loja. Então, acho que foi em função do comércio, do que as pessoas levavam e como levavam eu acabava fazendo mais. E elas não falavam muito, eram muito de observação, mas falavam o suficiente. Agora, havia o hábito na época de... Nós participávamos muito de excursão. Muito, muito. Então, o convívio ali nas exposições acabava ajudando também. Então, foi uma coisa muito próxima, de muita proximidade. E elas tinham uma maneira muito sutil de cobrar caso você não fizesse, por exemplo, não arcasse com o compromisso. Por exemplo, ter marcado uma excursão e não ter ido. Elas cobravam de uma maneira muito peculiar. Elas cobravam a questão da responsabilidade. Então, havia além da técnica, uma certa postura. (Décio)

Embora Décio não tenha tido em seu processo de aprendizado, a experiência da colaboração familiar, ele chama a atenção para um outro aspecto desse mesmo processo, que é a questão do retorno financeiro. Algo que parece influenciar a produção artesanal, seja qualitativamente, ou quantitativamente, ou mesmo de ambas as formas.

Décio chama a atenção para a influência do comércio no aprendizado e na produção das peças. Ele diz que "foi em função do comércio, do que as pessoas levavam (...)" parecendo se remeter à temática das peças que eram mais vendidas, e denotando também uma influência quantitativa do comércio na produção artesanal, o que se vendia mais conseqüentemente acabava sendo produzido em maior número, e diz também "(...) e como levavam eu acabava fazendo mais", dando a idéia agora de se tratar de uma preferência, por parte dos compradores, por um estilo, ou composição de cores, como relevantes para a comercialização. Pode-se dizer, a partir desse trecho que há uma possível influência dos compradores sobre a constituição de estilos ou composições de cores. Ou seja, se uma peça, com uma determinada composição de cores possuía boa saída comercial essa composição acabava sendo mais utilizada, corroborando para a criação de um estilo.

A lembrança do comércio no processo de aprendizagem/produção durante a infância também aparece nas falas de outros artesãos.

"[Quando chegava a cliente] minha mãe (...) tirava a gente da sala e as crianças ficavam tudo na porta olhando. Eu lembro, porque ela [a cliente] pegava meus cachorrinhos e nem perguntava quanto que era. Ela falava "eu vou levar todos os cachorrinhos". E depois daí ela só pagava, ia embora e minha mãe falava: "Esse dinheiro é seu, esse é seu e dividia o dinheiro..." (...) [A cliente] pegava o meu, das minhas irmãs, de tudo, da minha mãe, pegava e comprava tudo. Aí só que eu não... Por exemplo, assim... se ela comprasse um real meu, para mim era a mesma coisa que fosse dez, entendeu? Não via essa diferença se era muito, se era pouco. Se entrasse uma moeda para mim eu ficava feliz da vida. Catava as moedinhas e corria para o bar para comprar doce, entendeu? E eu lembro sim. Nossa! Eu gostava de ganhar dinheirinho para poder comprar doce. Mas era... o pensamento era só comprar doce. Não pensava que eu tinha... que eu ia fazer muito... Eu ia ganhar muito dinheiro. Para comprar bala era o suficiente, já fazia a alegria né?!" (Adriana)

"Com sete anos de idade já fazia pecinhas, com oito anos minha fez um cadastro lá na Sutaco [Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades] e eu lembro que minha mãe participava de exposição e a gente fazia... as crianças, né. A gente fazia os bichinhos, fazia patinho, cachorrinho, carneiro, tudo bichinho pequenininho. Eu embrulhava tudo, colocava dentro de uma caixinha de sapato e achava que era bastante peça. Minha mãe levava para as exposições e voltava sem nenhuma caixa, só trazia o dinheirinho de cada um." (Arlete)

Embora tenha dito que o processo de aprendizagem pode ser estimulado por esses dois aspectos, o da colaboração familiar na produção artesanal, e o aspecto do retorno financeiro, é necessário deixar claro que a questão da convivência cotidiana com o processo produtivo é bastante importante e estimulante para o processo de aprendizado na infância, como fica claro nos relatos abaixo.

"Então, quando eu era pequena minha mãe não fazia. Quer dizer, ela fez, aí teve uma época que ela parou. Então, quando eu era pequena, ela trabalhava em loja, sabe, outras coisas, em casa. Aí, conforme eu fui crescendo, foi quando ela começou, né, que ela voltou fazer as peças e entrar para a Casa do Figureiro. Aí, eu lembro que eu via ela fazendo peça em casa, e eu adorava e via os figureiros, ficava em cima das peças e foi quando eu comecei a querer fazer as coisas. Aí, é aquilo, acho que com todo mundo foi assim: patinho, a galinha. Eu adorava fazer patinho. Eu fazia patinho e fazia, por exemplo, fazia o laguinho com os patinhos e colocava lá [na Casa do Figureiro]. Aí, vendia. Ficava feliz. Minha mãe levava meu dinheiro, era todo me bala, mas era um dinheiro meu. Eu adorava. (...) Aí, teve uma época, um tempo atrás, que a gente estava morando em frente a Casa do Figureiro. Quando minha mãe se separou a gente foi morar ali. Aí, a gente morando

ali, aí eu comecei a ter mais contato com tudo isso. Aí, foi quando eu comecei a fazer mais. (...) Então eu comecei a ter mais, assim, a ver mais trabalho, a conviver com tudo aquilo. E no começo eu não queria ir para a Casa do Figureiro [se associar à Casa do Figureiro]. Eu fazia só as minhas peças, e no começo foi assim um pouco por causa do dinheiro. Porque eu queria sair, e minha mãe... como a gente não ganha 'aquilo', então minha mãe às vezes não tinha dinheiro para dar para mim. (...) Isso foi na fase dos meus quinze anos, mas eu sempre fiz desde pequenininha, uma coisinha ou outra. (...) Só que quando eu comecei a fazer, eu comecei a gostar daquilo. Minha mãe sempre fala: "Figureiro de verdade é aquilo, tipo assim, faz a peça sem pensar". "Ah, eu vou fazer uma peça de tal tamanho, vou cobrar tanto...". A gente faz a peça, e depois a gente pensa que preço eu vou pôr. Outra coisa, tem figureiro que faz e aí, por exemplo, quebrou um negocinho. "Ah, mas vamos só colar". Sabe?! E a gente não. Você pode ver a minha tia, na minha família toda. A gente está fazendo a peça, por exemplo, a gente não gostou, a gente amassa tudo e faz de novo. Começa de novo. A gente faz todas as peças e enquanto a gente não vê que está do nosso gosto, quando a gente não gostar, a gente não põe para vender. Entendeu, é tudo assim. O detalhinho, tudo, a gente faz as peças como se fosse para a gente, entendeu. E eu aprendi isso pela convivência, sabe, por estar todo dia ali, fazendo uma peça. Porque eu nunca levei a sério. Aí, no final do ano retrasado aconteceu muita coisa, sabe, assim na minha vida. Porque parece que para mim foi tipo um estalo, tipo 'acorda para a vida', vamos para a frente. Aí, foi quando eu falei para minha mãe: "Mãe, agora eu quero entrar no Figureiro". (Michele)

Mas não basta conviver com os artesãos para aprender a modelar, é necessário observar e muitas vezes copiar.

Minha mãe falava assim: "Faz assim". Eu fazia, ela olhava. "Não está bom, melhora aqui, melhora ali". Eu ia tentar. "Mas não ficou bom ainda". Nós não tínhamos paciência, então ela pegava a peça e fazia assim: "Aqui a galinha de Angola, olha aí e faça igualzinho". Aí, ela começou a fazer assim. Aí, eu pegava: "Não está igual". Mexia, mexia, mexia. Aí, levava para ela: "Está bom mãe?". "Ah, agora melhorou". E assim eu fui aprendendo. (Arlete)

É, porque eu aprendi ali no dia a dia, né. Eu passava (...) e olhava, e minha mãe estava lá, o dia inteiro trabalhando, minha mãe ficava... Eu estudava de manhã, saía cedo, aí ela já levantava. Na hora que eu chegava, assim na hora do almoço, ela só fazia o almoço, ou às vezes minha avó fazia, a gente morava com a minha avó, e ela já estava lá fazendo peça de novo, entendeu?! E às vezes eu ia conversar com ela, eu sentava lá e ficava olhando e fazia uma coisa ou outra. Então, foi assim no dia a dia, vendo ela fazer. Aí, eu sempre ia na Casa do Figureiro, ficar lá xeretando os outros, ficava olhando, aí eu via o jeito que uma fazia. Porque com o tempo cada uma pega seu jeito para fazer, né, o jeito que

acha mais fácil fazer uma determinada peça. Aí, eu ficava e eu ia juntando um pouco. Daí, quando eu ia fazer, eu pensava: “Ah, minha tia fez assim”. Aí, eu pegava e fazia. “Ah, fulana fez assim”. E assim a gente vai indo. (...) eu via todos os dias e por isso já estava no sangue aquilo. (...) Meu primeiro São Francisco eu fiz sozinha. Eu já tinha visto minha mãe fazer. Eu via ela fazendo o tempo todo. Mas eu nunca tinha pegado na argila para fazer o São Francisco. Aí, um dia minha mãe saiu, eu falei assim: “Ah, vou fazer uma surpresa para ela”. Aí, eu catei a argila assim e fui molhando assim e fiz. E ficou igualzinho o dela. Quando ela chegou eu falei: “Fiz. O que você achou?”. “Ah, ficou lindo!”. Eu pintei, ficou uma belezinha. (Michele)

O processo criativo

Venho nesse tópico falar sobre o processo criativo de alguns figureiros. Por processo criativo estou chamando a forma de representação e comunicação de uma idéia ou sentimento através da criação artística.

A partir do contato com os figureiros pode-se notar que eles possuem maneiras diversas de produzirem suas peças, tanto no que diz respeito às técnicas quanto ao processo de criação, isto é, na forma como idealizam suas figuras antes da materialização delas e mesmo na maneira como lidam com a peça durante a criação.

No trecho abaixo, a figureira Adriane verbaliza sua opinião sobre o que é a modelagem do barro, associando sua prática a algo divino.

“Toda vez que eu vou na missa, na Igreja, eu agradeço a Deus por ser figureira. Eu agradeço porque não é só fazer figura, entendeu. Fazer figura assim é... Eu me acalmo não é, eu transmito as coisas que eu sinto. Eu posso criar. Eu posso transmitir o que está na minha cabeça para na argila. Tem a parte da coordenação motora. Eu acalmo. Ah que mais? Eu falo assim a essência do figureiro não é só fazer figura é uma coisa assim na minha opinião, é uma coisa assim espiritual, entendeu. É uma coisa que vem de Deus, realmente vem de Deus. Porque você fazer figura e fazer a pessoa que compra sentir aquilo que você sentiu na figura, eu tenho que ter a mão de Deus, senão não acontece nada. Você pode pegar um pedaço de argila e fazer qualquer figura que você quer. Só que você só fazer uma figura como se não tivesse significado entendeu. É como se você comprasse uma imagem de santo, mas ela não fosse abençoada. É como se fosse assim. Eu penso assim, quando eu faço figura... Um dia até eu falei com a Leda assim: “Ai Leda, eu acho que

estou ficando louca.” Aí ela falou assim: “Mas porque que você acha isso?”. Eu falei: “Ah quando eu faço figura eu paro, eu estou fazendo e fico olhando assim as figurinhas eu ponho a mão assim ó [coloca as duas mãos no rosto], e fico olhando as menininhas minhas dançando [a dança da fita] e eu chego até a ouvir a musiquinha.” Daí ela virou e falou assim: “Mas isso daí não tem nada... figureira é assim mesmo.” Eu falei: “Ai graças a Deus, eu estava achando que estava ficando louca já.” (Adriane)

“Aí você vai perguntar para mim: “Mas você gosta de fazer ou gosta de pintar?”. Eu gosto dos dois. Porque você pegar uma bola de argila. O que que é isso? Não é nada. Aí você transforma numa imagem. Agora ali você está vendo uma imagem. Aí, a partir do momento que pinta é que deu vida, entendeu? Então eu falo que quando eu faço eu crio e quando eu pinto eu dou vida. Então eu preciso das duas coisas. Não tem como eu gostar de fazer ou eu de pintar. O figureiro tem que gostar dos dois. Tem que gostar tanto de fazer como de pintar, não tem essa. Ah, eu gosto de fazer, mas eu não gosto de pintar? Não tem essa, não tem isso. Você vê aquelas pintinhas da galinha de angola? (...) Dá quinhentas pintinhas numa galinha de angola de tamanho normal. (...) Mas eu nem percebo que eu faço isso. Porque você gosta tanto de fazer, que você está ali fazendo, fazendo, fazendo e você não percebe. A hora voa, o tempo avoa. É como se fosse... Nossa é tipo mágico isso. É um trabalho muito gostoso” (Adriane)

A a fala da figureira Arlete chama a atenção para relação de intimidade que ela estabelece com algumas peças e também para a influência de seu estado de humor na produção delas.

“eu tenho assim uma intimidade [com a peça], sabe?! Por exemplo, agora aqui sentada, estou fazendo uma Nossa Senhora Aparecida: “Ai, minha santa, podia tanto a Michele passar naquela prova”. Entendeu? É mais ou menos isso: “Ai, minha santa, meu filho está machucado, e não sara esse machucado dele. Ai, não sei o que eu faço?”. É mais ou menos assim. Não que eu me benza, e fique Ave Maria, Pai Nosso, não. Não fico, mas eu converso. Tanto com São Francisco, qualquer santo. Eu converso. Agora, o cachorrinho, por exemplo, não, a galinha, não, mas quando eu estou assim muito eufórica, às vezes eu estou muito feliz, daí eu faço um cachorrinho e fico “Au, au, au”, fico brincando. Fazendo e ao mesmo tempo imitando eles. Brincando.” (Arlete)

“Eu estava com problema familiar em casa, lá com meu ex-marido, e eu tinha que fazer peça para vender. Então, fiz bastante peça, pinte e trouxe. Quando a Ângela [uma de suas irmãs] viu, comentou com a minha outra irmã: “Não sei não, eu acho que a Arlete ainda está com algum problema”. “Por que?”. “Olha as peças dela”. As peças ficam mais tristes, parece que a gente transmite para a peça. No caso de pessoas, olhar triste. Bichinho com olhar triste, cores tristes, entendeu? Poucas cores, cores escuras. Parece que não vem: “Ah, vou pintar de amarelo. Ah, vou

por umas pintinhas verdes". Não vem. Só amarelo, só o verde, só o marrom, só o preto, entendeu? Não sei..., transmite para a peça o sentimento da gente." (Arlete)

Nos trechos abaixo as figureiras Michele e Adriane falam sobre a produção de presépios, destacando a produção das figuras da Sagrada Família, São José, Virgem maria e o menino Jesus.

"Eu faço o casal. Para mim é certo. Eu faço o José, aí eu faço a Maria, que aquela Maria é mulher daquele José. E eu faço aquele Jesus que é filho dos dois. Quando eu faço bastante, o que eu faço? Eu até marco embaixo, por exemplo, um risquinho em cada um [que compõe um presépio]. Depois eu pego outro, o segundo que eu fiz [o segundo presépio], e marco dois risquinhos em cada um. Porque é aquela família, é aquela Maria que foi feita para aquele José. Têm pessoas que foram feitas para aquelas pessoas, entendeu? E a minha Maria foi feita para aquele José. E aquele menino Jesus é filho dos dois. Acabou, entendeu? Aí, eu já fazia assim, por exemplo, eu olhava ali estava ali a Maria, o José e o menino Jesus. Eu ficava olhando "Onde vocês querem ir?". Eu ficava pensando assim, perguntando para eles. "Ah, vocês querem ir para um lugar que tem pedra". E fazia, montava a pedra. E colocava ali e parecia que estava certo aquilo. Estava parecendo que a gente tem uma ligação. Às vezes é coisa da nossa cabeça, imaginação. Mas parece que a gente sente, sabe, que é para ser ali, que ali vai ficar mais bonito. (...) porque para mim tem que ter José, Maria e Jesus. Não tem como fazer um monte de Maria, um monte de menino Jesus. Não tem. Cada um bate para um ali. Eu acho assim: cada peça é única, não é?!" (Michele)

"Ó, só para você ter uma idéia suponhamos que eu vou fazer dez presépios. Se eu fizer dez São José, dez Nossa Senhora e dez menino Jesus eu não misturo eles. Eu ponho a Sagrada Família separada. Eu não consigo pegar essa Nossa Senhora vai com essa, e esse menino Jesus vai com esse... Eu não consigo fazer isso. Eu não consigo misturar. Aí me perguntam: "Mas porque, o que que tem misturar?". "Não! Eu fiz aquele para aquele. Aquele é desse." "Esse filhinho é dessa aqui", e sai diferente, entendeu? Sai diferente. Então eu não condigo misturar e eu não misturo as pecinhas. É tudo separado.

Valéria: Mas quando você vai fazer você faz um monte de São José, um monte de Nossa Senhora, um monte de

Adriane: Não [risos]. Eu faço um São José e uma Nossa Senhora. Um São José e uma Nossa Senhora. (...) Agora o menino Jesus eu já faço, faço as caminhas né. Depois eu faço ele perto do São José e, não sei, dá a impressão que ele está sozinho. Eu não sei o que é que é isso. Daqui a pouco eu faço ele.... Se eu fizer um monte de São José... "mas cadê as mulherzinhas dele?" Ah não, eu já tenho que por elas junto. Eu tenho a impressão que ele vai ficar muito solitário ali. Por exemplo, eu vou dormir e vou largar

minhas coisas e ele vai ficar ali sozinho? Então eu não gosto de deixar ele sozinho eu acho gozado. Eu gosto de fazer ele, fazer elas e colocar do lado dele. Então às vezes, é a hora que eu tenho vontade, por exemplo, de beber um copo d'água, e não vou. Eu tenho vontade de ir ao banheiro, e não vou. Por quê? Porque eu tenho que terminar essa pecinha e por junto lá. Enquanto eu não terminar eu não sossego. Mas é só os santinhos, os bichinhos assim não. Os bichinhos eu faço normal, os carneirinhos, as vaquinhas, já vou fazendo e vou colocando." (Adriane)

Vale destacar que a relação de intimidade ou humanização das peças se dá principalmente na criação de figuras humanas, o que não significa dizer que não se estabeleça uma relação de intimidade com as figuras de animais, mas fica claro nos trechos acima que durante a produção de figuras humanas, principalmente as figuras sagradas, se estabelece um elo pessoal de relação e também, porque não dizer, de devoção.

Um outro ponto que merece destaque é sobre como pode surgir o estímulo à criação de uma peça. Esse estímulo pode vir de um sonho ou de uma lembrança, por exemplo, na fala de Adriane ele aparece como uma voz na sua cabeça.

"E às vezes eu vou dormir, às vezes eu tô assistindo um filme e tá na minha cabeça "fazer pavão", "fazer pavão". "Faz pavão, faz pavão", entendeu? Já aconteceu de eu estar fazendo assim quer ver. Eu estou fazendo pavão tá, exemplo. De repente tô fazendo pavão. Precisa fazer cinco pavões. "Depois que eu terminar esses cinco pavões, eu vou fazer mais cinco pavões". Só que de repente do nada, vem assim...como se fosse assim ó: "Dri faz uma dança da fita". "Ah, dança da fita? Ah, eu estava acabando esse pavão." "Quer saber vou fazer uma dança da fita!" Então eu faço a dança da fita, sem mentira nenhuma. Eu chego na Casa do Figureiro, tem encomenda para mim de dança da fita. "Ué, mas a dança da fita está pronta já!" E outra coisa. Suponhamos que você Valéria fale assim para mim: "Ai Dri eu queria que você fizesse para mim uma dança da fita, ou uma trabalhadeira, ou um pavão." Vamos por um pavão tá?! "Ah faz um pavão pra mim?". "Ai eu vou e faço um pavão pra você. "Que dia que você vem buscar?" "Ah semana que vem eu pego." "Ta bom.". Só que na outra semana aparece uma outra amiga minha aqui e fala assim para mim: "Ai Dri você não vende esse pavão para mim?". "Ah esse pavão aqui é da Valéria eu fiz para ela." "Ah, mas faz outro para ela ué. Ai...esse tá tão bonito!" "Ah não dá, esse é dela, eu fiz pensando nela. E depois para eu fazer outro pensando nela, já vai mudar totalmente. Ah não, eu faço outro para você, mas esse é dela." Eu não vendo o seu. O seu vai ficar ali, entendeu? O seu vai ficar ali esperando você vir. Eu não vou vender o seu." (Adriane)

Algo que também chama a atenção é a relação entre a peça e seu futuro proprietário, como algo que pode estar preestabelecido no momento de produção da peça, mesmo quando esta não é feita por encomenda.

"(...) eu peguei encomenda com uma mulher, (...) ela chegou a pedir eu acho que, não sei se era três [presépios] que ela pediu, aí eu fiz cinco. Levei [para a Casa do Figureiro], eu falei: "Vai que ela quer mais, se ela não quiser também perdido nunca é". E eu estava com vontade de fazer, então eu fiz a mais. Nisso, chegou uma lojista lá [na Casa do Figureiro], na hora que ela olhou, ela ficou olhando. Ela falou: "Quero esse". Daí, eu falei: "Espera aí, faltam tantos dias para eu entregar a outra encomenda"... dessa mulher. "Ah, mas eu quero esse, não sei o quê. Não dá tempo de você fazer outro?". "Dá tempo". Ela falando para mim. (...). Aí, eu peguei e falei assim: "Ah...". Ainda fiquei pensando. Porque sabe assim, a gente sempre faz a peça... Por exemplo, se me encomendam uma peça, eu quando eu faço para você, eu fico pensando essa peça é para essa pessoa. Mas quando eu fiz a peça para a mulher que tinha encomendado, eu não estava sentindo que era para ela aquela pessoa. Eu não sei. Parecia que não ia ser para ela. Aí, na hora eu pensei nisso, na hora veio isso na cabeça. Aí, eu falei: "Quer saber, pode levar". Aí, na outra que eu fiz, eu peguei e fiz pensando na mulher. "Ah, esse aqui vai ser para ela, para ela dar de presente". Ela já tinha falado. Eu falei: "Não, essa peça é dela". E eu fiz ela já chegou, já levou, adorou. Sabe, parece que é assim, as peças têm as pessoas certas. Não sei explicar, mas parece, sabe. Várias vezes, a minha peça está lá [na Casa do Figureiro], ela ficava assim: "Ah, hoje não vendeu nada meu". Aí, eu ia lá e não tinha vendido mesmo. "Ah, hoje eu acho que o dono do São Francisco vai lá buscar ele". E eu ia lá e tinham comprado. Sabe, porque parece que as peças têm dono. (...). É claro que a gente pensa no dinheiro também, né, porque a gente precisa. (...) Porque a gente precisa, mas não sei, as nossas peças é com tanto carinho. A gente faz São Francisco grande, a gente fica beijando, fica alisando, sabe, já teve um São Francisco meu que eu coloquei lá, eu ia lá e "Tomara que não tenha vendido, tomara que não tenha vendido". E eu olhava: "Ainda bem que não vendeu". "Mas você não fez para vender? Põe lá que está reservado, né. Assim ninguém leva". "Não, mãe, mas é que eu quero que fique ali um tempo". Mas parecia que eu estava esperando o dono dele vir buscar. Tanto que, quando, nesse caso, quando o dono foi... Todo dia eu ia lá, ficava alisando ele. Quando o dono foi buscar, eu estava lá. Foi em um dia que eu estava. E você tinha que ver, foi uma mulher que comprou. A mulher ficava assim, sabe: "Nossa, mas olha esse. Nossa, mas olha esse aqui, olha esse detalhe". Ficava desse jeito, boba. Ficava assim, sabe? Nossa, ai que orgulho! Embrulhar... mas eu embrulhei com tanto carinho. Nossa, mas eu tenho certeza que ele nunca vai quebrar, sabe. De tanto papel, tanta folha que eu coloquei. Ele foi embora, mas ele foi com a dona." (Michele)

O processo de criação também pode ser influenciado pelo comprador, no caso das encomendas, já quando não se trata de encomenda parece que as são as peças que causam estímulos em seus compradores, ou como dizem as figureiras, em seus donos.

A relação entre o processo criativo e a aprendizagem

O processo de aprendizagem e o processo criativo parecem de alguma forma se relacionarem. Como foi dito anteriormente, grande parte dos figureiros de Taubaté aprenderam a trabalhar com o barro a partir da experiência familiar cotidiana, ou, no caso do artesão Décio, apenas com a experiência cotidiana.

Acreditando na existência dessa relação, argumento que o aprendizado cotidiano, a longo prazo e envolvimento de aspectos lúdicos, principalmente no período da infância, seja capaz de estimular o desenvolvimento da criatividade desses artesãos, no que diz respeito à criação de novas peças, composição de cores, experimentação e invenção de novas técnicas ou equipamentos, e estimular também uma relação mais intimista com as peças produzidas, mesmo na idade adulta.

Nas falas de alguns artesãos como a Adriane, ao falar das peças que ela mais gosta de modelar, nota-se uma mistura entre os temas retratados em suas peças com sua vivência na infância.

"Eu adoro fazer os palhaços. Adoro fazer palhaço, né. Quando eu era criança era mais cachorro, mas agora eu gosto mais de fazer palhaço, e eu confesso. Mas eu gosto muito de fazer as trabalhadeiras. Porque as trabalhadeiras retratam o cotidiano antigo e eu tenho uma lembrança boa do passado, entendeu. E é o que eu vivi. Eram essas coisas... Tudo o que você vê lá, foi o que eu vivi lá na minha infância. Tinha tudo, tinham todas essas cenas lá na minha casa. E eu já fiz muita cena de lá da minha casa. Eu já retratei muito. Porque assim lado do poço tinha umas latas azuis que tinha que encher de água não é. Então e tinha o tanque. Então sempre tinha cachorro perto então daí eu aproveito e já coloco cachorrinho. As minhas trabalhadeiras tudo tem cachorro, eu adoro por cachorrinho nela. Se eu não por cachorro ela não é minha, entendeu?" (Adriane)

A figureira Arlete, ao falar das diferenciações entre a produção artesanal dos figureiros da Casa, chama a atenção para as peças produzidas pela artesã

Tina, que ingressou na Casa do Figureiro já na idade adulta e não possui vínculo de parentesco com os antigos figureiros do Bairro Imaculada.

"A Tina, o estilo dela é totalmente diferente do nosso. Mas tem cliente que vai lá e fala que gostou só do da Tina. Tem gente que vai lá e fala que não gosta das peças da Tina. É aquilo que a gente fala: tem gosto para tudo. Ué, a pessoa pode não gostar, o outro pode adorar, né. Pode achar lindo. Então o estilo é diferente. (...) Agora a Tina, eu não sei, mas eu acho que a Tina já fazia [antes de se associar à Casa do Figureiro]. Não sei, então ela já veio com um estilo diferente, né. Ela usa paninho, ela usa bastante bambuzinho, pauzinho, assim, nas casinhas que ela faz. Os hominhos, ela põe perninha de pau. Você já viu lá, entendeu. O jeito de pintar. Ela faz as peças mais rústicas, diferente da nossa. (...) Eu acho que, assim, tem gente que quer ser figureiro, mas não consegue. Aí, fica tentando, tentando. Sai, mas sai diferente." (Arlete)

Michele, ao buscar dar uma explicação para a relação entre o aprendizado na infância, ou melhor, entre a descendência familiar, e a produção artesanal, deixa implícito alguma forma de conflito existente entre aqueles artesãos que são de família de figureiros e aqueles que aprenderam a modelar a partir de cursos. Seu relato foi dado em uma entrevista onde também estava presente a figureira Arlete, que acaba participando da conversa.

"Valéria: Quando eu cheguei à Taubaté, e comecei a conhecer o pessoal ali da Casa do Figureiro, eu tive a impressão que tinha uma diferença entre aqueles que eram de família e os que não eram de família.

Michele: (Risos). Não, eu acho assim que...

Arlete: Como assim, de família?

Michele: De família, que tem pedigree. Eu acho que não, eu acho que não tem essa, sabe. Mas é mais ou menos assim, aqueles que têm família que tem tradição que nem a gente, como eu estava falando para você, parece que a gente já nasce com aquele negócio. A gente não teve aula que alguém ficou ensinando a gente a fazer, entendeu. A gente já nasceu com aquilo.

Arlete: É que nem o Rafael falou ontem em um programa da Record: "Eu via minha mãe fazendo, daí fui aprendendo".

Michele: Entendeu, parece que a gente já nasce com aquilo. Agora quando a pessoa, simplesmente, do nada, "Ah, eu quero ter aula disso", sabe, e vai e pega uma aulinha e está fazendo. É aquilo, parece que a pessoa não tem vocação, entendeu? Mas quer fazer. E é o caso tem gente lá que são assim. Você vê que a pessoa não tem vocação para aquilo. Não é porque eu tenho

família que eu estou falando isso, você pode ver na qualidade da peça, entendeu? Você vê isso. E como na nossa família, são nove pessoas lá. É como eu estava falando para você (...) de avó, de bisavó, entendeu, uma coisa que já vem de longe. Então, a gente já faz com mais carinho, com mais detalhinho, é uma coisa mais delicada, entendeu? É uma peça que a gente capricha mais. Claro, que tem gente que não... Que é aquilo, tem gente que não tem tradição nenhuma, mas que fez as aulas e faz peça bem, entendeu. Faz ali o pavãozinho bem. Mas não tem aquela coisa que a gente tem. Não é que tem diferença. Eu acho, pelo menos, que não tem. Eu não trato ninguém diferente porque "Ah, a minha família é das mais antigas. Ah, minha família...". Eu acho que não. Até hoje eu não vi ninguém. É aquilo, brincadeira tem, entendeu. (...) Se você olhar, você vai ver o que estou te falando. Você cata lá uma família que tem tradição, que faz há mais tempo, e você olha o tipo das peças. Aí, você pega uma pessoa que um dia fez aula e decidiu fazer e compara para você ver. Você vai ver a diferença, a pessoa não tem aquele amor, sabe. Não tem aquela vocação para estar fazendo aquilo. (Michele e Arlete)

Décio, por sua vez, busca fazer uma "análise artística do trabalho dos figureiros" em seus próprios termos, e acaba por denotar algumas formas de diferenciações a partir do tipo de aprendizado.

"Eu acho que uma das coisas mais difíceis de se aprender como figureiro é a pintura. Porque normalmente você quer uma pintura alegre, então, corre o risco de colocar amarelo e vermelho por ser alegre. Só que não é esse alegre, é um alegre que na verdade vem de um azul claro e um amarelo e uma pitada de vermelho. É um outro... Tem muito mais cores para atingir esse colorido do figureiro que é agradável, que não é chocante e isso é difícil. É muito complicado. (...) Mas é bastante complicado porque tem que soar isento. Às vezes, você quer decorar demais. Hoje eu sinto que os figureiros decoram, assim, demais assim, alguns figureiros. Acho que não conseguem essa... Não que tenha que fazer dessa maneira, mas eu acho peculiar isso, esse dado. Eu acho que poucos figureiros têm esse toque. Normalmente são os figureiros mais antigos, no caso, por exemplo, a Ismênia, Alice. Eu vejo mesmo nos figureiros que são de outra geração, como os da família Sampaio, eu acho que eles não conseguiram absorver ou até no começo tinham isso como estilo, mas acabaram perdendo um pouco. E os que vieram de fora acho que não tiveram acesso a esse tipo de aprendizado. Viu!... Não estou julgando o que está certo ou errado, estou apenas fazendo uma análise crítica, artística do trabalho do figureiro, né. (Décio)

No entanto, acredito que esse "processo criativo" possui também alguns limites.

Ele parece estar pautado pelo conjunto de elementos que conferem identidade ao grupo. Entre esses elementos quero destacar o repertório de peças produzidos pelos figureiros.

Atualmente o repertório de peças produzidas pelos figureiros de Taubaté é bastante vasto. Além dos presépios pode-se encontrar:

- Pavão, também conhecido como galinho do céu, que é modelado com a cauda levantada, ou com a cauda abaixada, neste caso é denominado “pavoa”, em alto relevo ou lisa;
- Galinha d'angola. Tanto a galinha d'angola quanto o pavão aparecem sob a forma de “chuva”²⁸⁶;
- Santos e figuras religiosas: Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora das flores, Sagrada Família, São Francisco com pássaros, Santo Antônio, Divino Espírito Santo, Anjos; Arca de Noé;
- Tipos regionais: lavadeiras, jardineiros, lenhadores, passadeiras, vendedor de galinha, mulher socando pilão, mulher alimentando galinhas com milho, pescador, violeiro, preta velha, pedreiro, sanfoneiro, carro de boi. No caso das figuras femininas executando trabalhos domésticos, também são denominadas “trabalhadeiras”;
- Animais: bois, raposas, carneiros, galos, galinhas, burrinhos, joaninhas, onças, pássaros diversos, etc.;
- Danças e festas: bumba meu boi, quadrilha, dança da fita, roda de jongo, congada, grupos de moçambique, folia do divino e folia de reis;
- Personagens do Sítio do Picapau Amarelo: Emília, Narizinho, Dona Benta, Pedrinho, Visconde de Sabugosa, Tia Anastácia, Saci, Cuca, etc., e também o personagem Jeca Tatu²⁸⁷.

Esse repertório de peças é denominado pelos figureiros como “peças tradicionais”, ou seja, são as peças produzidas por todo o grupo há vários anos, e pelas quais se tornaram conhecidos.

²⁸⁶ A “chuva” é uma peça constituída por uma base de barro onde são fincados vários arames com ponta em forma de gancho, nestes ganchos são encaixadas as outras peças (pavão ou galinha d'angola) que também possuem pequenos arames em forma de arco. Antes da peça ser produzida desta forma no lugar de arames eram utilizadas pequenas varas de bambu onde se fincavam as figuras do pavão ou da galinha d'angola, esse tipo de peça produzida com bambu recebia o nome de “revoada”. A mudança de material utilizado e da forma de confecção proporcionou movimento às figuras, que antes eras estáticas.

²⁸⁷ O escritor Monteiro Lobato era taubateano.

Nesse sentido, o processo criativo dos artesãos, no que diz respeito aos temas abordados nas peças, deverá respeitar o já conhecido repertório de temas dos figureiros. Na Casa do Figureiro, por exemplo, é consenso entre os artesãos que peças que fujam das temáticas acima não podem ser expostas para venda. Embora não haja nenhuma restrição quanto à produção de peças que não encaixem nessas temáticas, elas geralmente só são produzidas por encomenda, e nunca ficam expostas na sala de venda.

Por outro lado, os temas abordados nas peças se encaixam dentro de um universo de vivência experimentado pelos artesãos, se não de todos, ao menos dos mais velhos e daqueles que nasceram no bairro. Pois trata-se de um universo de relações cotidianas vividas no espaço do Bairro Imaculada. Como disse a figureira Adriane "as trabalhadeiras retratam o cotidiano antigo e eu tenho uma lembrança boa do passado, entendeu. E é o que eu vivi. Eram essas coisas... Tudo o que você vê li, foi o que eu vivi lá na minha infância. Tinha tudo, tinham todas essa cenas lá na minha casa." Assim como a retratação das trabalhadeiras, a retratação dos tipos regionais, das danças, festas e animais, também expressam uma vivência específica.

Dessa forma, o processo criativo parece estar limitado, entre outras coisas, a esse repertório. Durante meu contato com os artesãos, nas visitas à Casa do Figureiro, alguns dos artesãos "de família" ao falar sobre o repertório variado de temas que cada um produzia, comentavam as peças produzidas por outros artesãos (geralmente se referiam àqueles artesãos que não eram "de família"), criticando a homogeneidade de temas modelados e a característica imitativa de muitas peças. Era clara a reprovação de alguns artesãos quando encontravam peças idênticas às suas, tanto no formato quanto no tamanho, mas principalmente nos detalhes da pintura feita nas peças (mesmas cores e ordens dos detalhes)²⁸⁸.

A crítica sobre a homogeneidade e imitação das peças foi claramente exposta por Arlete ao dizer que muitos artesãos não tinham criatividade para inventar novas peças, e por isso produziam apenas alguns tipos de peças ou no máximo imitavam algumas peças de outros artesãos.

²⁸⁸ É necessário esclarecer que essa reprovação varia de acordo com o grau de afinidade entre artesãos, chegando a ponto de a reprodução idêntica de uma peça se tornar algo

Quando Adriane, em conversa informal, fala que o “valor simbólico” de uma peça produzida por um artesão “de família” está relacionado à sua “experiência vivida” e a seus valores que, em sua concepção, diferem daqueles dos artesãos que não são “de família”, ela está também se referindo a capacidade criativa de cada artesão para criar ou mesmo inovar as peças.

Dessa forma, parece haver uma íntima relação entre a vivência no Bairro Imaculada e o aprendizado na infância, com a criação artística desse grupo de artesãos.

Referências bibliográficas

ABREU, Maria Morgado de. *Aspectos do Folclore em Taubaté*. Taubaté: Taubateana nº 7, série II, 1980.

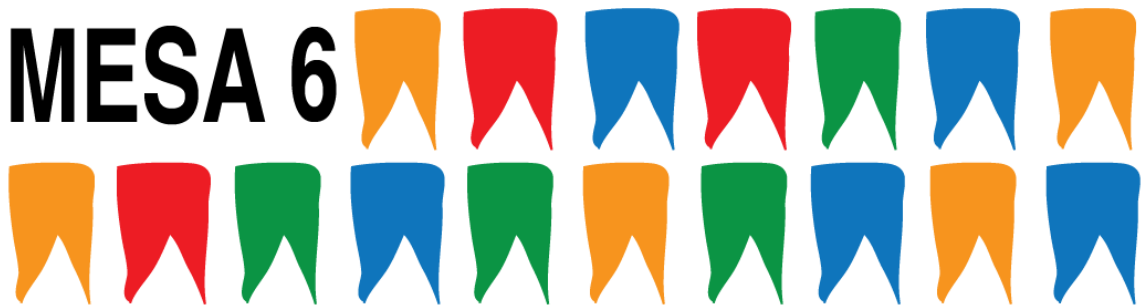
FLORES, Noemi. Uma rua chamada Imaculada. Taubaté: Mistau (Museu da Imagem e do Som de Taubaté), 1987.

LIMA, Ricardo Gomes. Artesanato de tradição: cinco pontos em discussão. In: *Olhares itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição*. São Paulo: Central Arte Sol, 2005.

PEREIRA, Carlos José da Costa. *A cerâmica popular da Bahia*. Bahia: Publicações da Universidade da Bahia, 1957.

consentido e aprovado. Alguns inclusive avisam antecipadamente que irão modelar uma peça idêntica à de outro com o intuito de evitar futuros desentendimentos ou reprovações.

MESA 6



Cosmologias, artes e festas em trânsito

Mediador

Marco Antônio Gonçalves



EXPERIÊNCIA E TRADIÇÃO NA UMBANDA

Gustavo Ruiz Chiesa (PPGSA/UFRJ)

Pai Valdo, autodenominado sacerdote dirigente do Templo Espiritualista Cruzeiro da Luz, se considera “um médium a serviço da causa de Jesus e da Umbanda”. Iniciou sua vida religiosa na Igreja Católica, tendo sido ordenado padre com a idade de 23 anos. Foi vigário de São Felix/BA e da Paróquia dos Mares, em Salvador/BA. Na sua “busca espiritual” deixou o sacerdócio católico e caminhou pelas “estradas do espiritualismo” chegando ao Candomblé, nas palavras dele, “empolgado pelos artigos de Pierre Verger e Mãe Stela, do Axé Opô Afonjá”. Foi “raspado” e fez todas as obrigações inerentes às iniciações do Candomblé, chegando a “ebome”. Sendo transferido para o Rio de Janeiro²⁸⁹ em meados dos anos 70, logo que chegou começou a ser “pressionado pelos fenômenos mediúnicos” que o levaram a buscar e conhecer o espiritismo e o espiritualismo. Na Tenda Espírita Vovô Congo da Bahia, que funcionava no bairro de Maria da Graça, no Rio de Janeiro, iniciou seu “caminho de aprendizado” sendo realizadas as iniciações (feituas e coroação) na Umbanda. No movimento espírita kardecista esteve junto à conhecida médium integrante da Federação Espírita Brasileira, Dolores Bacelar, e ao médium fundador da Sociedade Espírita Ramatis, Antonio Alvim. Por fim, ajudado e, segundo ele, por decisão clara do Caboclo Ventania de Aruanda, seu guia e “orientador espiritual”, Pai Valdo fez sua opção definitiva pelo movimento religioso umbandista. Ele afirma que os pontos básicos de orientação em sua vida religiosa são o Evangelho de Jesus, os ensinamentos de Allan Kardec e Ramatis e a doutrina de Umbanda, “seguindo os ensinamentos e a orientação do Caboclo Ventania de Aruanda”, naquilo que ele define como a Umbanda Espírita Cristã, isto é, uma forma de prática umbandista que tem “como ar que respira, Jesus e o Evangelho Cristão, como chão em que apóia sua doutrina, a codificação feita por Allan Kardec, e como elementos doutrinários, litúrgicos e iniciáticos, a influência afro, ameríndia e oriental”.

O longo e intenso percurso realizado por Pai Valdo possibilitou a sua inserção afetiva e intelectual em diferentes sistemas religiosos que serão refletidos, ressignificados e incorporados constituindo elementos centrais do pensamento cosmológico e da prática ritual do terreiro que criou e dirige há mais de vinte anos. O movimento realizado por ele no decorrer de sua experiência religiosa em direção à umbanda é bastante significativo para compreendermos algo que parece ser definidor desta religião, a saber, o seu caráter fluido e heterogêneo (CAVALCANTI, 1985).

Alguns autores chamam a atenção para esse hibridismo constitutivo da umbanda na medida em que ela articula uma série de elementos simbólicos e interpretações cosmológicas derivadas de outras religiões e que passam a fazer parte de seu quadro filosófico e religioso. A umbanda, “religião híbrida brasileira” (ENGLER, 2009), pode ser entendida como um complexo e plural universo constituído de diferentes correntes de pensamento que corresponde a um “ecossistema de ideias religiosas” (LIGIERO, 1998). Pode-se dizer que o pensamento cosmológico da umbanda realiza um movimento constante de “fora” para “dentro”, ou dos “outros” para “si mesmo”, incorporando e utilizando estes elementos externos na definição de sua própria identidade ao mesmo tempo em que são demarcadas as fronteiras da alteridade. Trata-se de uma lógica de criação identitária presente em seu discurso religioso que separa o “nós” dos “outros”, os quais, por serem distintos de “nós”, contribuem para entender o que de fato “nós não somos”.

O tema das diferenças e semelhanças entre as religiões, sobretudo a umbanda, o candomblé e o espiritismo kardecista, aparece como algo recorrente nas conversas dos médiuns do Cruzeiro da Luz. Em primeiro lugar, eles insistem em dizer que a umbanda é a única religião genuinamente brasileira, nas palavras de Pai Valdo, dirigente do terreiro em questão, “a umbanda não é afro; a umbanda é uma religião brasileira e universalista”. Ele afirma que a diferença entre a umbanda e o kardecismo é que a primeira realiza um trabalho de resgate das religiões e tradições naturais, assentada na mediunidade de incorporação, culto aos “sagrados orixás” que aparecem de

²⁸⁹ Pai Valdo nasceu em 12 de dezembro de 1947, na cidade de Salvador/BA, é advogado, com pós-graduação em Direito Comercial, e atualmente exerce o cargo de Procurador Federal,

forma renovada como “espíritos divinizados” presentes, de acordo com esta cosmologia, em tudo e todos os lugares como “prepostos diretos de Deus”, sendo vistos por esse motivo como “forças de Deus na natureza”. Segundo Pai Valdo, ao contrário do kardecismo, a umbanda tem muitas faces que englobam muitos aspectos como, por exemplo, a atuação no campo da “magia” com a finalidade de “combater o mal que aflige a todos”. A umbanda²⁹⁰, assim como o espiritismo kardecista, tem em suas práticas o trabalho caritativo e isento de cobranças de ordem material. Quanto à diferença entre a umbanda e candomblé,

mais simples é começarmos dizendo o que há em comum entre ambas, que é a incorporação mediúnicamente e o culto aos orixás, este, contudo, já renovado, purificado e explicado racionalmente pela umbanda. Já as práticas e os rituais são diferentes. Enquanto na umbanda as consultas são feitas através dos espíritos mediunicamente incorporados com a roupagem fluídica de caboclos, preto-velhos, crianças e exus, no candomblé as consultas são feitas através do jogo de búzios ou ifá, não aceitando a comunicação de espíritos, sendo, portanto, vetada sua incorporação. No candomblé, os trabalhos mediúnicos de incorporação contam apenas com a presença de orixás, também presentes na umbanda, mas renovados e vistos sob outro ponto de vista, através de seus espíritos mensageiros.

Pai Valdo diz em vários momentos que a umbanda e o candomblé são dois movimentos religiosos completamente diferentes, sem nenhuma integração entre eles.

Na umbanda não existe sacrifícios de animais ou rituais de feitura de cabeça, saídas de ‘santo’ e outros rituais próprios desta forma de religião [o candomblé]. Na umbanda, todo o trabalho é feito através da magia das forças da natureza, sob a direção dos espíritos de luz que muito bem o sabem manusear.

Nota-se, por meio das explicações elaboradas por Pai Valdo, que a constituição ou consolidação da umbanda enquanto uma religião ou um grupo específico que assume uma identidade coletiva passa necessariamente pela

no Estado do Rio de Janeiro.

²⁹⁰ Trata-se evidentemente da umbanda conforme pensada e praticada no terreiro dirigido e criado por Pai Valdo há mais de vinte anos.

relação que este grupo ou esta religião estabelece com as demais religiões ou coletividades. Um processo social de construção da identidade a partir da alteridade, um verdadeiro jogo ou espelho de imagens, onde a “identidade umbandista” se constrói exatamente na encruzilhada da imagem que o grupo tem do(s) outro(s) e da sua própria imagem espelhada nesse(s) outro(s), proporcionando o desenvolvimento do processo de consciência de si (enquanto grupo ou coletividade) e o florescimento de uma identidade coletiva.

Outro dado importante é que a umbanda, ao contrário de outras religiões, não possui um órgão centralizador, a nível estadual ou nacional, que dite normas e conceitos sobre a religião. Desse modo, cada terreiro segue um ritual próprio, ditado e organizado pelo guia-chefe, o que resulta na diferenciação de ritual entre uma casa e outra. O fato da umbanda não possuir um organismo central que define as regras da conduta moral ou mesmo da prática religiosa potencializa uma lógica interna da incorporação, segmentação e variação constante dos elementos simbólicos e materiais trazidos de fora bem como dos próprios mitos de origem da umbanda. Ou melhor, talvez pudéssemos pensar que é justamente essa característica de “segmentaridade” que impede ou dificulta o surgimento de um poder central na umbanda.

Nesse sentido, a umbanda parece ser um caso exemplar para perceber o lugar que a experiência individual ocupa na formação de uma religião justamente porque fornece ao dirigente de cada terreiro um enorme “espaço” de autonomia e individualidade para a composição de narrativas mitológicas, de pensamentos cosmológicos e de conjuntos de práticas rituais consonantes ao percurso de vida “experimentado” pelo guia-chefe. No momento em que o devoto ou médium de determinada casa é “coroadado” pelo guia-chefe, ele estará completamente apto para, assim que desejar ou discordar das orientações do guia-chefe, criar um novo terreiro baseado, sobretudo, na sua percepção e experiência pessoal.

O conteúdo simbólico, cultural e religioso que orienta a prática ritual de um terreiro de umbanda está, desse modo, demarcado pela experiência do dirigente desse mesmo terreiro. Essa substância ou conteúdo simbólico se associa de maneira direta à forma como o ritual será praticado e compreendido no âmbito da experiência religiosa. Se o dirigente do terreiro recebe influências,

por exemplo, das religiões orientais, o modo como ritual se desenvolverá será diferente de um terreiro que apresenta traços marcantes do catolicismo ou do candomblé. Certas casas valorizam o atabaque, colocando-o como um elemento essencial da “gira” (sessão). Outras retiram o atabaque e realizam apenas os cantos batendo palmas. Há ainda terreiros, como o Cruzeiro da Luz, que antes de iniciar a sessão fazem a “climatização” do ambiente com músicas clássicas ou um estilo musical próximo ao “new age”. Essas diferenças também são visíveis no “congré” (altar) onde a maior ou menor presença de imagens de santos reflete o variado grau de sincretismo com o catolicismo adotado pelos dirigentes dos terreiros. Pai Valdo, por exemplo, permite apenas a existência de duas imagens de santos católicos: Nossa Senhora e Santo Antonio, ambos protetores da casa. Para ele, a imagem em si não quer dizer nada. “Ela é apenas um pedaço de gesso”. A imagem só passa a ter algum valor se for “imantada”, preparada corretamente através da prece e da concentração necessárias para tornar aquela imagem sagrada, servindo de fonte de inspiração e mediação entre os homens e a divindade.

Não só na prática ritual essas diferenças de forma e conteúdo se fazem presentes, mas também no pensamento cosmológico podemos perceber a influência de matrizes religiosas originárias de diferentes partes do mundo. Por exemplo, o Cruzeiro da Luz recebe grande influência de religiões orientais, logo, se para os hinduístas, de acordo com a mitologia védica, Brahma, Vishnu e Shiva correspondem respectivamente aos poderes de criar, manter e transformar todas as coisas e seres do universo, na interpretação umbandista, Deus também se manifesta de modo ternário no universo através do seu poder de criação, da sua sabedoria para manter o que foi criado e finalmente por meio da sua vontade de transformação que conduz à evolução do planeta e de seus habitantes. No plano material essa manifestação divina se realiza energética e harmonicamente através de quatro elementos primordiais (ar, água, fogo e terra) responsáveis pela constituição dos corpos físicos e dar origem a tudo o que está contido na natureza. Esses quatro elementos ou “forças sutis” são comandados por espíritos superiores que fornecem e atuam por meio do “fluido cósmico universal”, realizando o trabalho constante de criar, manter e transformar a dinâmica evolutiva do planeta Terra. Esses espíritos

superiores, na umbanda, são chamados de “orixás” e se dividem em “sete raios sagrados”, cada um deles ocupando uma “vibratória” ou “linha” específica e atuando em determinada área ou função da vida e do planeta²⁹¹.

Percebe-se, nesse sentido, a incorporação e ressignificação de elementos trazidos de outras filosofias e religiões precisamente porque Pai Valdo, no contexto da sua experiência pessoal, teve grande contato com diferentes tradições religiosas, seja através de seguidores destas religiões, seja por meio de leituras e viagens realizadas por ele ao longo da vida. Na influência e releitura dessas diferentes tradições orientais a própria palavra “umbanda” será compreendida como uma derivação da expressão, de origem sânscrita, “aum ban dā” que significa “o conjunto das leis divinas”.

Pai Valdo é um intelectual da umbanda, detentor de uma produção sistematizada sobre essa religião. Escreve artigos, organiza apostilas e cursos teóricos, é convidado para dar palestras em outros centros e cidades. Trata-se de uma relação racionalizada com a experiência religiosa que procura refletir e dar explicações aos rituais praticados e aos sistemas cosmológicos que ancoram a (e são atuados na) prática religiosa. Uma marca característica de seus escritos teóricos sobre a umbanda e a religiosidade em geral é a presença de recursos lingüísticos notadamente encontrados na oralidade. A segurança com que expõe seus argumentos e convicções, sua doutrina e sua fé derivam de um suposto grau de “realidade” ou veracidade que confere às suas palavras, baseadas em sua própria experiência religiosa, que visam essencialmente convencer ou converter o leitor ao ponto de vista do escritor. Um processo oral de pensamento – baseado na utilização de termos aditivos e agregativos, na redundância e no exagero, no apelo à tradição e aos sentidos, carregado por uma tonalidade agonística que, assim como as demais características, favorece a memorização – norteia em alguma medida os textos elaborados por Pai Valdo que procuram defender a *sua* religião e esclarecer aqueles que *ignoram* o funcionamento dessa prática religiosa. Abaixo reproduzimos alguns trechos de um artigo de Pai Valdo denominado “E a

²⁹¹ Essa cosmologia visa integrar “tudo o que existe e pode existir no universo: grupos sociais, animais, plantas, flores, comida, pedras, lugares, dias, anos, cores, sabores, odores... Todos os seres pertencem a determinados orixás e, ao mesmo tempo, alguns devem ou podem ser consagrados, preparados ou feitos para eles” (GOLDMAN, 2009)

Umbanda, o que é mesmo?" que podem servir como exemplos desse traço de oralidade que parece ser constitutivo dos textos elaborados por intelectuais umbandistas.

Religião é religião com Deus, e não posso compreender agrupamentos, ditos religiosos, onde imperam apenas a vaidade, o egoísmo, a exterioridade e a invencionice, fantasias sem respaldo científico e religioso, que só prendem seus adeptos à ignorância e ao vazio. (...) Ora, em vez dessas discussões vazias busquemos limpar a Umbanda de fantasias, de exotismos inventados pelas mentes fantasiosas de pessoas e grupos.

Mediunidade não é teatro. Essa coisa horrível do trabalho mediúnico sem estudo, sem respaldo doutrinário, onde a ânima do médium se sobressai à comunicação espiritual, leva a médiuns (principalmente na Umbanda) a se obrigarem a dizer que são inconscientes para valorizarem mais as suas fantasias, e impressionar ao público assistente. A ciência mediúnica e a comunicação dos Espíritos afirmam que a inconsciência mediúnica, neste tempo, é quase nula. Noventa por cento dos médiuns são semi-conscientes, até pela necessidade atual do trabalho em conjunto, onde o médium se beneficia com as mensagens dos Guias. Portanto, o resto é pura ignorância e falta de fé verdadeira.

A Umbanda é Umbanda, não Candomblé. Infelizmente, nessa necessidade de fantasias, muitos dirigentes, que se dizem umbandistas, praticam rituais e atos que são do Candomblé. Aham que 'ficam mais fortes'. Quando se vai acordar para a realidade de que a força é interior e não do exterior, a força é de Deus e não de aparatos externos, a força vem do esclarecimento e não da teatralização?

Esta Umbanda eu amo. Esta é a minha religião. Esta é a Umbanda vivenciada no Cruzeiro da Luz. Por ela entrego meu tempo, ofereço meus parcos conhecimentos e meus valores, não para enfeitar palco teatral para ninguém. A única estrela da minha vida é Jesus e, acredito, assim deveria ser para todos aqueles que buscam uma religião, e não querem amanhã se decepcionar, como já aconteceu a tantos, inclusive amigos meus, que foram buscar em outras religiões aquilo que acreditam a Umbanda não tem para oferecer. (...) Esta é a Umbanda do Cruzeiro da Luz, que está aberto a todos aqueles que, como diz Pai Ventania, já estão cansados de brincar de carrinho e boneca, nas ilusões e fantasias supersticiosas de uma pretensa vivência

religiosa, que não consegue dar a paz e a alegria de ser e viver a quem a pratica.

Nos trechos acima fica visível o tom fortemente agonístico dirigido a determinadas “pessoas e grupos” que praticam “fantasias”, “exotismos” e “brincadeiras”, e o seu contraponto através de uma religião respaldada, segundo ele, em critérios científicos. A redundância, o exagero, o uso de conjunções aditivas e termos agregativos carregados de expressões exortativas ou depreciativas também estão presentes nos textos apresentados. A palavra escrita fruto da reflexão sistematizada e a oralidade derivada da experiência e prática religiosa aparecem, desse modo, coligadas de maneira criativa no momento em que Pai Valdo procura traduzir o que pensa e faz em palavras.

Em seus escritos e discursos Pai Valdo postula que a umbanda é uma religião brasileira (“e não afro-brasileira”) sendo, portanto, capaz de produzir um sentido e uma imagem do que é o Brasil – notadamente marcado pelo mito das “três raças” – incorporando um “jeito brasileiro” de ser (e fazer religião) responsável por produzir uma reflexão específica sobre o mundo, criando um mundo que quer ser “genuinamente” brasileiro. Um Brasil “misturado” que respeita, acolhe e valoriza todas as diferenças culturais é a imagem transmitida também pelos demais intelectuais e praticantes da umbanda e que estaria na base do processo de formação dessa religião.

Em diálogo constante com os saberes locais a umbanda incorpora elementos simbólicos dos diferentes ambientes em que se faz presente, recriando-os por meio das performances rituais ao mesmo tempo em que atualiza a sua própria cosmologia e prática religiosa. Se, por exemplo, na Amazônia, os terreiros de umbanda incorporam a ayahuasca e a pajelança em suas práticas rituais, no Sudeste, o espiritismo kardecista, o budismo e hinduísmo, “emprestam” algumas de suas formulações cosmológicas na composição do quadro religioso da umbanda conforme praticada nesta região do país. No Nordeste, o catolicismo, por um lado, e o candomblé, por outro, também fornecem elementos simbólicos que constituem a chamada “umbanda nordestina”. No Sul temos a batucada gaúcha que se “mistura” às práticas umbandistas daquela região. Essa heterogeneidade constitutiva da umbanda

também pode ser percebida no interior de uma mesma cidade, por exemplo, no momento em que um pai-de-santo muda de bairro. Ligiero (1998: 18) cita o caso “de um terreiro gerenciado por uma brasileira mestiça, moradora de uma modesta casa em Miguel Couto”, certamente válido para esclarecer esse caráter híbrido e fluido presente na dinâmica interna da prática umbandista. Segue abaixo a transcrição de um longo e elucidativo trecho.

Num quintal arborizado da Baixada Fluminense, o culto à força sagrada das árvores e ervas pode expressar-se de uma maneira mais direta, por meio dos cantos e danças no sereno, oferendas deitadas ao pé da Jurema ou do Tempo, e de toques energizadores no tronco lenhoso das gigantescas árvores e plantas sagradas. O público é majoritariamente composto de vizinhos e admiradores que conhecem de longa data os muitos elementos afro-ameríndios de que se compõe a cerimônia. Os tambores soam como nas festas de infância, os caboclos e pretos-velhos por vezes relembram avós já falecidos, os cocares e cachimbos já foram vistos em outros rituais. Mas se numa reviravolta do destino esta senhora repentinamente ‘sobe de vida’ e vai morar num sala-dois-quartos em pleno ‘sertão’ de Ipanema, sua prática religiosa irá também adaptar-se ao novo ambiente. E não será surpresa se, pouco a pouco, os atabaques dos rituais ao ar livre forem substituídos por cantos e rezas suavemente entoados ao som de discretas palmas, em respeito à lei do silêncio. A mãe-de-santo, desde que começou a estudar filosofias orientais como a ioga e o budismo, com as quais entrou em contato na nova vizinhança, passou a colaborar com seguidores de ambas as correntes, iniciando um trabalho em direção a uma umbanda mais orientalista. Esta já não parece tão boa aos olhos dos que freqüentavam seu primeiro centro, mas se mostra extremamente atraente para seu novo público e seu renovado corpo de médiuns que, agora majoritariamente composto por habitantes da zona sul (de favelados a profissionais liberais), costuma reunir-se em círculos para receber mensagens psicografadas de mestres que viveram na China dos mandarins.

Birman (1985) define a umbanda como “um agregado de pequenas unidades que não formam um conjunto unitário”. Os terreiros são autônomos e seguem as múltiplas diretrizes apontadas pelos dirigentes. Apesar da heterogeneidade de práticas, cosmologias e mitos de origem, existe “um esforço permanente por parte dos líderes umbandistas no sentido de promover uma unidade tanto doutrinária quanto na organização” (BIRMAN, 1985: 26). Um esforço que visa criar uma “tradição” a partir da articulação de diferentes “correntes de tradição”. Pai Valdo advoga a existência de cinco matrizes filo-religiosas responsáveis por compor a prática ritual e a cosmologia umbandista. O *cristianismo*, herança do catolicismo, apresentou Jesus Cristo como expoente máximo da religiosidade na umbanda: “Jesus é o Tutor e Governador do Planeta Terra, responsável por sua evolução na eternidade”. O *espiritismo*

kardecista que tem nas mensagens trazidas pelos Espíritos Superiores e codificadas por Allan Kardec a chave para compreensão da mediunidade (e seu exercício) e das leis básicas da evolução e da reencarnação. A *tradição afro* guardou consigo a sabedoria do culto aos orixás sagrados e à Natureza criada por Deus. Dos *povos ameríndios* a umbanda “herdou” o conhecimento terapêutico das ervas e o uso do atabaque no contexto ritual. Finalmente, o defumador e os pontos riscados são, segundo Pai Valdo, *heranças orientais* sobre as quais estão fundamentados os conhecimentos e rituais umbandistas.

Essas são as fontes ou vertentes religiosas que formam a doutrina umbandista conforme pensada e praticada por Pai Valdo e demais médiuns do Cruzeiro da Luz, bem como uma série de tantos outros intelectuais praticantes da umbanda. São cinco saberes que articulados constituem o assim chamado “Sagrado Pentagrama Doutrinário Umbandista” e que estariam presentes desde a origem ou “fundação da umbanda”, insisto em dizer, de acordo com Pai Valdo (mas também segundo outros umbandistas), na cidade de Niterói/RJ, precisamente no dia 15 de novembro de 1908, através do médium Zélio de Moraes e o seu guia espiritual Caboclo das Sete Encruzilhadas²⁹².

A experiência religiosa de Pai Valdo aparece, nesse sentido, como fundamental para compreender o que ele entende como a tradição da umbanda. Seu trânsito por diferentes religiões praticadas no Brasil permitiu que ele fosse capaz de articular diferentes tradições no momento em que criou o seu próprio terreiro. Sua escolha final pela umbanda se justifica, segundo ele, na medida em que esta é a única prática religiosa que consegue incorporar elementos simbólicos e cosmológicos de qualquer sistema religioso e dar uma nova forma ou “roupagem” a esses mesmos elementos. Logo, se a tradição inventada e praticada por ele incorpora essas cinco fontes de conhecimento religioso, outras tradições ou narrativas que dão conta de outros aspectos dessa religião também estarão presentes na disputa do posto de “umbanda verdadeira” (ou pura, original, primeira, autêntica etc.).

²⁹² Para uma análise detalhada do papel desempenhado pelo “personagem” Zélio de Moraes no processo de invenção de uma tradição da umbanda especialmente no Rio de Janeiro, ver Giumbelli (2002).

No interior da própria umbanda existiria, segundo Pai Valdo, três grandes segmentações desta prática religiosa. A umbanda conforme praticada no Cruzeiro da Luz faria parte da ramificação denominada iniciática ou esotérica. Além desta, também existiriam, segundo ele, outras ramificações, como a umbanda popular e a umbanda transitória, que abarcariam todos ou pelo menos a maior parte dos “tipos” de umbanda praticados no Brasil. O que as diferencia basicamente é a presença ou não de um estudo aprofundado de determinado conjunto de ensinamentos espiritualistas. O conhecimento, a reflexão, o estudo, a disciplina, o trabalho, a “fé raciocinada” são tidos como os meios para alcançar a evolução espiritual, a “reforma íntima”, o amadurecimento religioso e afastar, conseqüentemente, todas as crendices e superstições, “a ignorância e o vazio”. O estudo, “sério” e sistemático, “racionaliza e purifica a sabedoria primitiva guardada e trazida pelos povos africanos; limpa a umbanda de fantasias, de exotismos inventados pelas mentes fantasiosas de pessoas e grupos”.

Pai Valdo explica que apesar de todas serem consideradas verdadeiras, pois correspondem ao momento evolutivo específico em que cada ser humano se encontra (e isto é válido, inclusive, para pensar qualquer religião), é possível notar na própria denominação utilizada certo grau de hierarquia que aponta para uma evolução natural da umbanda popular à iniciática, passando pela transitória, escala que certamente opera no sentido de estabelecer qual é a “mais verdadeira”, se assim posso dizer.

A prática religiosa aparece aqui não apenas como a expressão obrigatória de determinados sentimentos, ou seja, não se localiza somente no âmbito da experiência sensível, mas também e de maneira fundamental como um espaço de reflexão e conhecimento de si e do mundo o qual pertence. Na umbanda, conforme praticada no Cruzeiro da Luz, o sensível e o inteligível se misturam. Por isso, no início da “gira” (sessão mediúnica), realizada aos sábados, ou do tratamento espiritual, realizado às quintas-feiras, Pai Valdo ou algum médium da casa profere uma palestra com duração de uma hora percorrendo alguns temas ligados à “saúde espiritual”, à importância da religiosidade e do contato com Deus, ao desenvolvimento de uma mediunidade sadia e equilibrada, ao trabalho da caridade e do amor ao próximo, que visam

assegurar o exercício de uma religiosidade sadia, racional e consciente, livre de credices, exotismos e superstições. Além disso, cursos teóricos sobre a umbanda, abertos ao público, são organizados semestralmente no intuito de transmitir os ensinamentos da “verdadeira umbanda”, palestras mensais sobre temas variados (mediunidade, obsessão, reencarnação, saúde, felicidade, personalidades religiosas históricas etc.) são realizadas por convidados de outros centros umbandistas, eventos estes que incentivam a reflexão, o conhecimento (e o autoconhecimento) e a leitura de obras espiritualistas (disponíveis na biblioteca ou à venda na livraria do Cruzeiro da Luz) e procuram desenvolver, sobretudo nos médiuns, uma nova percepção do mundo, dos seres, das coisas e da própria religiosidade. O centro é percebido, nesse sentido, como um momento estratégico de “pausa” para refletir sobre os acontecimentos ligados à vida cotidiana.

No contexto da experiência religiosa de Pai Valdo, difundida no centro que criou e dirige, pode-se perceber o “embaralhamento” ou a mistura de alguns pares dicotômicos muitas vezes apresentados de maneira separada e polarizada. Vimos como nos textos elaborados por ele o oral e o escrito (o que não deixa de ser uma analogia para pensar o popular e o erudito) se misturam para produzir um conhecimento que se pretende ser racional e inteligível ao mesmo tempo em que apela para a experiência e os sentidos. Os saberes locais, particulares às diferentes regiões e apreendidos na experiência pessoal, são articulados e pensados em um nível global, universal, que visam criar uma cosmologia específica, uma tradição. O estudo sistematizado e aprofundado da espiritualidade possibilita abordar a relação com o mundo dos espíritos em termos científicos exatamente como propôs Allan Kardec ao basear e sustentar a doutrina espírita no tripé “Ciência, Filosofia e Religião”. Nessa junção entre Ciência e Religião pensada, sobretudo no espiritismo kardecista, mas aceita e incorporada na umbanda praticada por Pai Valdo, a mediunidade surge como elemento central não só no entendimento dessa relação entre campos de conhecimento, mas também da própria compreensão de pares como natureza e cultura, matéria e espírito, corpo e mente.

* * *

No pensamento cosmológico da umbanda, o corpo exerce o papel de mediador entre o plano físico e o espiritual porque possui características ou “dons” naturais que favorecem esse intercâmbio. Trata-se da mediunidade, entendida pelos espíritas (e incorporada pelo pensamento umbandista) como um “*dom orgânico*, derivado da estrutura do *corpo físico*” (CAVALCANTI, 1983, p. 84). O que está em jogo nesse sentido é uma concepção específica da natureza do homem e do ambiente que o cerca, uma forma original e criativa de sentir, perceber e explicar o mundo.

Segundo essa cosmologia, conforme pensada e praticada no Cruzeiro da Luz, ser médium é ser instrumento nas mãos da espiritualidade superior para intermediar a presença e as mensagens dos espíritos (guias e protetores) na distribuição da caridade, pelo esclarecimento e tratamento espiritual. Nesse sentido, a mediunidade, tal como explicada por Pai Valdo e os demais médiuns da casa, se processa pelo acoplamento das energias do guia espiritual aos *chacras* ou pontos de energia do médium receptor e, a partir daí, em função da maior ou menor “capacidade mediúnica” do receptor, processa-se a chamada incorporação ou psicofonia. São, portanto, duas energias que se juntam e, de acordo com o maior ou menor equilíbrio do médium, o processo mediúnico será mais ou menos equilibrado. Sendo assim, é imprescindível a participação do médium no processo de incorporação. Sem a mente do médium/receptor para decodificar as mensagens ou ideias do guia/emissor não pode haver incorporação ou qualquer outra forma de atividade mediúnica como, por exemplo, a psicografia ou a psicopictografia (escrita e pintura mediúnica, respectivamente). Trata-se de um trabalho compartilhado entre espíritos encarnados (médiuns) e desencarnados (guias ou mentores), onde os primeiros *traduzem* para o plano material as ideias originárias do plano imaterial.

A mediunidade – qualidade natural de todo ser vivo²⁹³ – se processa no cérebro do médium, mas também depende de seu desenvolvimento intelectual para ter eficácia plena. O desenvolvimento ou amadurecimento do médium se

²⁹³ Nas palavras de Pai Valdo, “Todos são médiuns! Nem todos são médiuns de incorporação ou psicografia, mas todos sentem de alguma forma o que é do mundo astral; alguns em sonho, outros por uma percepção ou ainda aquela ‘intuição’; sentir uma presença indesejada ou uma energia ruim, por exemplo, é mediúnico”.

dá basicamente a partir de três ações eminentemente culturais: *estudo*, *disciplina* e *trabalho*. Esses três movimentos são fundamentais porque asseguram justamente que a tradução realizada pelo médium seja a mais condizente possível com a mensagem recebida pelo guia espiritual. O estudo sistemático da doutrina espírita e dos fundamentos filosóficos da umbanda, somado à disciplina e ao trabalho, oferecem ao médium um conjunto de códigos que facilitam a comunicação entre os dois mundos, no intuito de “*transmitir a mensagem da forma mais verdadeira de acordo com o que foi dito pelo guia*” (Pai Valdo). Certamente próximos da discussão proposta por Roy Wagner (1981) em *The invention of culture*, o que parece estar também em questão aqui é um processo de construções narrativas que se estabelece na *relação* entre o médium e o guia a partir da tradução, decifração e compartilhamento de códigos que são inteligíveis a ambos. Os espíritos agem através da comunicação com o médium, também chamado de “aparelho mediúnico” (atentando para o caráter instrumental do corpo humano), cuja base é o cérebro, principal responsável por decodificar e realizar a transmissão da mensagem. Trata-se, nesse sentido, de um diálogo entre dois mundos que depende da natureza para existir e da cultura para funcionar corretamente.

Como sugere Geertz (2001, p. 181), natureza e cultura aparecem nesse sistema não como pólos distintos, mas sim como aspectos complementares; no pensamento cosmológico umbandista o físico e o moral constituem uma única realidade na medida em que a mediunidade corresponde não só ao “estatuto de uma prova irrefutável da existência dos espíritos, [mas] é também inextricavelmente um *serviço do bem*” (Cavalcanti, 1983, p. 89). A natureza humana é entendida aqui em seu duplo caráter, ou seja, enquanto corpo e espírito.

Insistindo nessa aproximação com Wagner (1981), podemos dizer que o médium utiliza os recursos simbólicos, os códigos lingüísticos disponíveis na sua cultura ou, mais exatamente, na sua *experiência* para decodificar, traduzir a mensagem recebida pelo guia espiritual. Essa comunicação se faz possível porque se reconhece uma *unicidade* constitutiva de médiuns e guias tendo em vista que todos são seres de uma mesma matéria, de origem divina, todos são espíritos – alguns encarnados, outros desencarnados – variando apenas a

densidade dessa matéria presente em todos os seres, o que nos permite pensar numa certa *equivalência* entre médium e guia análoga à existente entre antropólogo e nativo.

No caso da incorporação, o local de encontro desses dois mundos é o cérebro do médium, cérebro este que deve ser preenchido por uma mente estudada, disciplinada e trabalhada de acordo com os valores culturais ou morais que perpassam aqueles que têm a umbanda como religião. Trata-se, portanto, de uma *relação intelectual* onde, segundo Pai Valdo, as ideias do guia se misturam com as ideias do médium e a mensagem emitida por ele será resultante dos códigos compartilhados por ambos. Logo, quanto mais o médium estudar, mais códigos serão “incorporados” por ele e conseqüentemente compartilhados com o guia melhorando, desse modo, a comunicação que se estabelece entre o plano físico e o espiritual e a transmissão da mensagem para o mundo dos seres encarnados. Nesse local de encontro que é o cérebro humano, o médium apresenta, ao menos de forma aparente, a capacidade de dissociação do *self*, dando lugar a um *eu objetivado* que durante o processo de incorporação cede espaço a um *outro* que lhe é estranho porque vem de “fora” e ao mesmo tempo conhecido pois é derivado da sua capacidade intelectual de formular códigos aparentemente inteligíveis.

Nota-se um complexo e criativo jogo de imagens mentais e devires outros que resulta na própria (re)invenção do *self* no âmbito da experiência religiosa. Não obstante, esse devir nunca é completo ou se concretiza (ao menos nesta encarnação), ou seja, o médium nunca será um guia espiritual assim como não existe a possibilidade, segundo Wagner (1981), de o antropólogo tornar-se nativo, pois o conhecimento adquirido por ambos (antropólogo e médium) está estruturado precisamente na relação ou troca que se estabelece *entre* os mundos e não na passagem de um para o outro. A mediunidade é exercida pelo médium de um modo *como se* houvesse espírito (ou plano espiritual). Se existe, assim como a “cultura”, é apenas em função do fato de ter sido inconscientemente inventado e, mais do que isso, da própria eficácia que essa invenção proporcionou no sentido de exercer um controle sobre a experiência (Wagner, 1981, pp. 18-19).

Numa possível conversa com Geertz (2001, p. 181), quando este afirma que o “nosso cérebro não se encontra num tonel, mas em nosso corpo; nossa mente não se encontra em nosso corpo, mas no mundo”, e Descola (1996), que afirma não haver uma natureza antes da cultura, pois não se tratam de duas ontologias distintas, Ingold (2000), ao dizer que a mente estaria menos *dentro da cabeça* e mais *no mundo*, propõe que pensemos o processo de variação cultural nos termos de uma variação de habilidade (*skill*), ou seja, um sistema de práticas “encorporadas” (*embodiment*), compartilhadas, relativas a um contexto prático de aprendizado e execução.

Esse processo de conhecimento “encorporado”, de “educação pela atenção” certamente está presente no chamado amadurecimento espiritual ou desenvolvimento intelectual adquirido pelo médium a partir da experiência, em contato com os demais médiuns, com o ambiente e as coisas que o cercam, onde o que está em jogo são fundamentalmente a sua integração e a sua permanência na casa enquanto membro pertencente a um grupo. Para isso, suas ações, gestos, posturas, palavras e pensamentos devem fazer sentido, ou seja, devem estar condizentes com as expectativas do grupo em questão, o que não quer dizer que não haja espaço para a criatividade. Ao contrário, ser criativo parece ser uma exigência mesma da umbanda na medida em que ela incorpora, mistura, atualiza, ressignifica uma série de elementos externos configurando um modo de pensar que não corresponde necessariamente à explicação de uma ordem social, mais do que isso, produz uma nova reflexão sobre o mundo, criando o próprio mundo.

Nesse sentido, a eficácia religiosa é assegurada justamente através da adequação do corpo e da mente do médium. Corpos e mentes educados na experiência, preparados adequadamente segundo as prescrições indicadas pelo guia-chefe do terreiro, e em sintonia com o plano espiritual, garantem o sucesso não só do sistema ritual, mas, sobretudo da própria cosmologia religiosa. Trata-se, portanto, de um processo de aprendizagem estruturado nas ações e interações cotidianas que produz uma “teoria mental” diretamente relacionada ao universo da prática, da sensação e da experiência, que resulta num procedimento de classificação das coisas derivado da própria interação com o ambiente. Sendo assim, experiência e classificação do mundo aparecem

nesta formulação teórica como dois processos conjuntos e mutuamente combinados.

Para fazer parte do mundo, o homem precisa ser capaz de construir sentidos sobre esse mundo dentro do contexto da experiência social, na interação com seres e coisas do ambiente que o envolve, ele deve, portanto, ser capaz de expressar e compartilhar um conjunto de “símbolos significantes” responsáveis por refletir e organizar a experiência. Desse modo, a religião parece ser um lugar privilegiado para a elaboração de um processo de reflexão e organização do mundo no qual a experiência assume um papel fundamental.

Referências bibliográficas

BIRMAN, Patrícia. *O que é umbanda*. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. *O mundo invisível: cosmologia, sistema ritual e noção de pessoa no espiritismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1983.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. “Origens, para que as quero? Questões para uma investigação sobre umbanda”. *Encontro anual da ANPOCS*. Friburgo: ANPOCS, 1985.

DESCOLA, Philippe. “Constructing natures: symbolic ecology and social practice”. In: DESCOLA & PALSSON (org.). *Nature and Society: anthropological perspectives*. London: Routledge, 1996, pp. 82-102.

GEERTZ, Clifford. “Cultura, mente e cérebro / cérebro, mente, cultura”. In: *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GIUMBELLI, Emerson. “Zélio de Moraes e as origens da umbanda no Rio de Janeiro”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (Org.). *Caminhos da alma: memória afro-brasileira*. São Paulo: Summus, 2002.

GOLDMAN, Marcio. “Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras”. *Análise Social*, vol. XLIV (190). 2009, pp. 105-137.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.

LIGIERO, Zeca. *Umbanda: paz, liberdade e cura*. Rio de Janeiro: Record/Nova Era, 1998.

WAGNER, Roy. *The invention of culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

AS VISITAS RITUAIS DE UMA FOLIA URUCUIANA

Luzimar Pereira – PPGSA/IFCS

Como em outros lugares do país, o vocábulo *folia* também evoca no município de Urucuia, Minas Gerais, a realização de longas jornadas festivas, quando grupos de cantadores e instrumentistas visitam, durante um período de tempo determinado pelo calendário religioso, as casas, as fazendas, os cemitérios e as igrejas de um território previamente estabelecido. As jornadas são conhecidas como os *giros das folias*. Nelas, os grupos se deslocam para coletar, em nome de cada um dos santos aos quais os festejos são organizados e de seus principais patrocinadores (os *imperadores*), as oferendas necessárias e obrigatórias ao custeio de uma reza a ser realizada no dia dedicado à divindade homenageada. Em troca do que é recolhido - dinheiro, velas, fogos de artifício, sacas de arroz, feijão, animais de criação, etc.-, eles distribuem bênçãos aos doadores, além de auxiliá-los no cumprimento de suas promessas e contribuir para que almoços, jantares e bailes sejam oferecidos em suas passagens.

Os grupos de cantadores e instrumentistas são conhecidos como *ternos* ou *companhias* e seus integrantes são denominados *foliões*. As jornadas que eles comandam, entretanto, não se esgotam apenas com sua participação. Também encontramos durante suas realizações os *imperadores* (os patrocinadores dos festejos, para quem os foliões estão a “trabalho”), os *moradores* (a quem os foliões visitam em suas casas), os *acompanhantes* (devotos que cumprem a jornada ao lado dos foliões: os *come-queijos*, os *ajudantes* e os *promesseiros*) e toda uma série de outros agentes igualmente importantes que participam ativamente das rezas, dos cantos, dos almoços, dos jantares e dos momentos de sua preparação (os *serventes*, as *cozinheiras*, os *convidados*, etc.). Todos eles compartilham com os cantadores e tocadores os códigos e saberes cerimoniais necessários à produção das folias. Não se exclui entre os personagens dos festejos nem mesmo os mortos e os santos, com quem os foliões e demais participantes acreditam interagir ao longo de um único *giro*. Mais do que apenas grupo precatório, do que apenas o *terno* ou a

companhia, as folias são, como um todo, extensos rituais de trocas sociais e simbólicas²⁹⁴. Nelas, homens e divindades, personagens cerimoniais e pessoas comuns, vivos e mortos, famílias e indivíduos, todos, enfim, se vêm presos a uma extensa rede por onde bens e serviços morais, religiosos, econômicos, estéticos, etc., são trocados, dados, recebidos e retribuídos (Mauss, 2004).

Neste artigo, apresento breve descrição de uma visita ritual de uma folia a uma casa urucuiana, seguido de alguns comentários sobre seus principais significados para todo o empreendimento festivo. Começo por apresentar os detalhes que antecedem a visita ritual, quando imperadores, capitães e alferes programam o circuito da peregrinação. As visitas, além de estarem determinadas pelos aspectos cosmológicos que estruturam a jornada dos cantadores (a partir das categorias da “noite” e “dia” e da oposição entre “esquerda” e “direita”), também estão articuladas a noções de pertencimento religioso, de parentesco, de vizinhança, de compadrio e de amizade. Em seguida, apresento uma pequena análise de seus significados em suas relações com o agrupamento doméstico e com os sistemas de reciprocidades acionados nestes momentos. Por último, tendo demonstrado que as residências urucuianas são inseridas no circuito das peregrinações de acordo com certos procedimentos mais ou menos padronizados. Acredito que as visitas, em conjunto, produzem uma extensa cartografia ritual, por meio da qual os moradores, as fazendas e os bairros rurais, nas *roças* e nas *ruas*, são agregados ao mesmo tempo em que distinguidos e hierarquizados uns em relação aos outros. O processo de mapeamento, neste sentido, também é dinâmico, de modo que as configurações possam ser alteradas de *giro* a *giro*, de folia à folia, de acordo com experiências rituais distintas.

As visitas

As visitas dos foliões pelas casas urucuianas não são feitas ao acaso. Elas são, na verdade, exaustivamente planejadas; às vezes, bem antes do início

²⁹⁴ A noção de folia como *grupo precatório* nos é dada por Cascudo (1999) e Maynard (1952). Nesta definição, a folia se confunde com o grupo de cantadores e tocadores. Aqui, seguindo os conselhos de Brandão (1981), a folia é entendida como um ritual que inclui os foliões e aqueles com os quais o grupo de cantadores se relaciona durante sua realização.

oficial dos festejos²⁹⁵. A constituição do trajeto dos cantadores obedece, primeiramente, a intensos e complicados processos de negociação, ao mesmo tempo em que está sujeita a certas obrigações recíprocas, baseadas em alianças entre indivíduos e famílias de uma dada região. Quando o *giro* é realizado numa única noite e envolve a visitação de poucas casas, seu trajeto é parcialmente determinado por noções de família, vizinhança, amizade e compadrio. O imperador costuma ter sempre a palavra final, incitando seus foliões a visitarem as moradias das pessoas pelas quais ele nutre alguma *consideração*. Há, neste sentido, um número preciso de moradores que precisam ser visitados, sob pena de sanções públicas consideráveis, conflitos e o surgimento de certos desentendimentos entre os organizadores da jornada e os devotos preteridos pela folia. Em certas ocasiões, alguns moradores podem intervir para pedir aos imperadores e foliões que o grupo de cantadores passe, com o santo, por sua residência. Eles argumentam promessas a pagar, podem adiantar suas ofertas ou assinalar o oferecimento de *agrados*, tais como boa comida e cachaça para os visitantes²⁹⁶. Todo o cuidado, nestes momentos, no entanto, parece ser pouco. A estratégia pode ser mal-interpretada. Os cantadores e tocadores podem pensar que o morador esteja avaliando seu grupo em termos dos interesses mundanos que eles porventura têm pelos *giros*.

Nos *giros* mais longos, que ultrapassam o limite de uma única noite, seus organizadores precisam definir com alguma antecedência os locais dos *pousos* dos foliões: as moradias especialmente preparadas para receber e amparar os cantadores e instrumentistas durante parte de sua jornada,

²⁹⁵ Embora o itinerário dos cantadores tocadores possa, por razões diversas, ser alterado durante a realização de uma jornada, ele precisa obedecer a certas regulamentações bem elaboradas. A rigor, são os imperadores, os capitães de folia e os alferes ou, como é mais comum, todos os três conjuntamente, que decidem o trajeto das peregrinações. O folião comum - o cantor e o instrumentista - muitas vezes sequer sabe do roteiro de sua viagem. Numa ocasião, eu perguntava a um tocador de pandeiro os destinos do grupo que eu estava acompanhando. Assim como outros de seus companheiros, ele dizia nada saber e me remetia ao líder dos foliões: "fala com o capitão, que ele sabe". *Saber* dos destinos de uma folia e, principalmente, decidir o roteiro das viagens são questões de hierarquia dentro dos grupos. Forjar e controlar a circulação dos cantadores implica autoridade compatível com o papel de cada um dos integrantes dos ternos.

²⁹⁶ Em certos festejos do catolicismo popular brasileiro, a noção de *agrado* tem o papel de controlar forças superiores (às vezes sobrenaturais), estranhas e possivelmente adversas (Prado, 1977: 65). No contexto da folia, o conceito, materializado nos alimentos que são oferecidas aos foliões, implica, em certo sentido, uma tentativa do morador de regular, "de fora", as decisões "internas" sobre o roteiro das peregrinações.

oferecendo *comida e dormida* para sua alimentação e descanso ao longo de um único dia. Para que eles ocorram, os interessados combinam a data em que a folia chegará a uma residência, de modo que seus proprietários possam se preparar para este evento. Os trabalhos que eles executam para sua consecução são como os realizados nas casas dos imperadores, só que em menor escala; mobilizando um círculo menor de pessoas e uma quantidade de recursos bem inferior aos encontrados na moradia dos principais organizadores e promotores dos festejos.

No geral, oferecer *comida e dormida* aos foliões pode ser fonte de grande prestígio a um morador. Além do que, o gesto pode ser também uma forma de se pagar uma promessa ao santo para o qual a folia é dedicada. Em algumas ocasiões, os acordos para o estabelecimento dos *pousos* podem até estimular rivalidades entre moradores devotos de uma mesma localidade. Os organizadores das jornadas (foliões e imperadores) parecem mesmo evitar tomar algum partido nessas discussões. Nestes momentos, assumir um lado é, de alguma maneira, se opor ao outro. Para minimizar as tensões, os devotos podem estabelecer acordos permanentes entre si, de modo que eles acabem se alternando, de *giro* em *giro*, na realização dos *pousos*. Ainda assim, a competição nunca desaparece totalmente. Os moradores podem rivalizar seus *pousos* em *giros* alternados, sendo o *pouso* de um usado como comparação para o do outro. A noção de *potlach*, aqui, parece clara: o importante nestes momentos é atender bem e melhor do que o concorrente os grupos de foliões (Mauss, 2004)²⁹⁷.

Os grupos estão comprometidos a visitar todas as casas de católicos encontradas ao longo deste caminho. *Saltar uma casa*, na linguagem dos devotos, pode implicar sanções religiosas ou sociais. O grupo também não pode (ou poderia) fazer distinção entre as casas de *ricos* e de *pobres*. Apenas os *crentes* (evangélicos) não precisam ser visitados. Deixar de passar com a bandeira do santo por uma residência católica que esteja inelutavelmente

²⁹⁷ É interessante notar que o *potlach* foi descrito por Boas e interpretado por Mauss a luz da sua teoria sobre a dádiva. Festa perpétua dos índios do noroeste americano, o *potlach* seria a forma agonística do sistema de prestações totais. Os chefes competem entre si oferecendo e recebendo entre si quantidades cada vez maiores de bens, especialmente brasões de cobre esculpidos e peles de animais. O interessante é observar que os chefes não eram indivíduos, mas representavam “linhagens”. Lévi-Strauss, ao seu lado, propõe que as linhagens sejam entendidas como “casas”. São as sociedades das casas (*sociétés à maisons*) (1976).

dentro do território delimitado pela jornada é gesto que pode estar sujeito a certas sanções sociais e religiosas. As festas organizadas podem *fracassar* ou seus organizadores podem sofrer com castigos divinos, tais como doenças ou perda da sua lavoura ou criação. A falta também pode soar como uma declaração de desprezo, desconsideração e inimizade, o que acarreta conflitos públicos ou velados entre os imperadores, os capitães e os moradores (num sentido inverso, mas lógico, saltar uma residência pode ser uma forma dos personagens expressarem conscientemente e publicamente sua inimizade com dado morador). No fundo, as sanções religiosas e sociais destacam o fato de que a obrigação em visitar corresponde ao reconhecimento de que a festa é sempre voltada para os devotos, e que por isto, sem eles, não haveria qualquer possibilidade de sua realização.

Só depois de definidos os lugares de descanso e alimentação, os imperadores e os foliões estabelecem o roteiro do *giro* propriamente dito. Todo o percurso da folia por um território se divide, então, entre as passagens pelas *casas de pouso* (ou “do dia”) e as visitas às *casas do giro*, onde se realizam o grosso dos trabalhos rituais. É entre estes espaços “privados” (isto é, que possuem um “dono”) que ocorrem os deslocamentos. A cada dia da jornada, os foliões “saem” de um *pouso*; “caminham” pelas estradas; “visitam” casas, igrejas e cemitérios; e “chegam” a outro *pouso* onde permanecem durante todo um novo dia. No intervalo temporal e espacial que separa a casa do imperador, na *retirada*, e a casa deste mesmo imperador, na *entrega*, os foliões repetem a mesma rotina de visitas e pousos por até 12 dias.

Nas casas, os cantadores e tocadores se empenham na realização de duas atividades centrais: eles realizam o *cantorio* – uma forma musical e poética responsável por pedir as esmolas, agradecê-las e distribuir as bênçãos aos moradores – e os *quatros* – uma espécie de dança coletiva cujos principais objetivos são aglutinar os moradores e acompanhantes da folia e “pagar”, na linguagem dos devotos, o café, a comida ou bebida oferecida pelos moradores aos cantadores. Não há visita de folia em Urucuia que não conte com ambas as atividades. Em conjunto, elas articulam o sistema ritual em todos os seus significados sociais, políticos, econômicos, estéticos e religiosos.

O grupo doméstico

Van Gennep gostava de pensar a casa como uma metáfora da própria sociedade, onde cada uma de suas soleiras, portas de entrada e saída, seus pórticos e janelas, representariam limites e passagens, de fundamental importância para toda a dinâmica da vida social (1978: 41). No caso folias urucuianas isso é realmente uma verdade. Os festejos nunca estão totalmente circunscritos a uma única casa. Isso é importante. A própria idéia de “visitação” pressupõe o trânsito constante por ruas e estradas; que são, por assim dizer, espaços de transição entre uma residência e outra. Como apresentamos num trabalho anterior (Pereira, 2009), a folia “fora das casas” é cercada de perigos e cuidados, estando sujeita a certas contaminações que exigem comportamentos específicos dos foliões, quando na estrada, e, principalmente, nos momentos que chegam à residência de um morador. Realizada durante um, três, seis, nove ou doze dias, a jornada dos cantadores e tocadores se estrutura através da alternância constante entre “casas” e “ruas” (ou estradas, pastos, matas ou trilhas, no caso das zonas rurais) de um dado território; podendo ser entendida, assim, como uma sucessão interminável de rituais de passagem que regulam a circulação dos foliões e seus acompanhantes por entre cercas, porteiras, cancelas, terreiros, currais, varandas, soleiras e cômodos. Mais do que simples espaços físicos, estes lugares são verdadeiros *limens*; atravessá-los constituem operações de risco que os rituais devem minimamente controlar.

O termo *visita* - quando aplicado ao caso de uma folia - evoca uma espécie de invasão consentida ao mundo privado e cotidiano da moradia. Atraindo para residência pessoas estranhas, conhecidas distantes, personagens rituais e o próprio santo homenageado, a noção se opõe à simples “ida a casa” de um morador, realizada por parentes e familiares íntimos e sem quaisquer interditos rituais²⁹⁸. Noutro sentido, as visitas dos foliões também são mais do que a própria visitação ritualizada do mundo cotidiano. Ainda que tenham, em relação a estas, certas semelhanças, responsáveis por fortalecer as distinções e hierarquias internas do espaço doméstico, as *visitas* de uma folia são sempre realizadas à noite. Há, pois, uma nítida inversão. Além

²⁹⁸ John Comerford discute os sentidos da categoria *visita* entre agricultores da Zona da Mata mineira. O termo *visita* define-se pelo aspecto altamente ritualizado que caracteriza sua

disso, elas, igualmente, estabelecem uma passagem temporal onde as hierarquias reforçadas nos momentos iniciais do ritual são momentaneamente desfeitas ao longo de seu desdobramento, em prol de repastos coletivos e de danças, cujos papéis são os de constituir um ambiente de extrema informalidade. No limite, as regras toda a visitação conformam uma espécie de intimidade coletiva, uma agregação, onde as distâncias e ordenações iniciais são paulatinamente transformadas numa espécie “*communitas festiva*” (Turner, 1974; 2008). Mulheres se misturam aos homens, as cozinhas adentram ao espaço da sala e, em muitas ocasiões, são os convidados que se deslocam para perto do fogão para comerem daquilo que é oferecido aos visitantes.

A visitação mantém, assim, uma estrutura trifásica bem observável. Logo na entrada, os foliões destacam os limites da propriedade - a *porteira*, caso a moradia seja “da roça”, ou o *portão*, caso seja “da rua” -, a partir da qual seguem lentamente em direção ao centro do *terreiro*, diante da porta (aberta ou fechada) da moradia. O “cortejo”, sempre precedido pelo alferes e pela bandeira, ritualiza a imersão, na medida em que os limites são demarcados pela presença concreta do santo que chega à residência²⁹⁹. O *terreiro* – onde os foliões esperam - é o espaço de transição entre os lados “de fora” e “de dentro” da propriedade; local onde os cantadores, tocadores e meros acompanhantes passam e param para fazer o *cantorio da chegada*, quando se apresentam e pedem autorização para entrar. Ali, também é o espaço no qual se estabelece ritualmente o acordo mútuo que sustenta todas as regras de visitação e recebimento no interior da casa e do sítio: o dono da residência autoriza a entrada dos foliões.

A entrada na sala propõe uma continuidade da visitação e dá início aos seus gestos mais importantes. Num primeiro momento, vemos a extrema formalização dos movimentos e das falas. Toda a comunicação se dá através dos cantos e da manipulação cuidadosa de certos objetos sagrados. A

realização. Em certo sentido, ele se opõe a uma simples “ida à casa”, rotineira e feita em ocasiões não especiais (2001).

²⁹⁹ A noção de “cortejo” aproxima-se da idéia de “procissão”, na medida em que é também organizada de acordo com um grupo de fiéis que acompanham a imagem sagrada. Segundo Da Matta, na sua passagem, “que é física e social, as ruas se transformam e ficam diluídas as fronteiras entre elas, como espaço público, e as casas, como espaço de intimidade. Nas procissões, portanto, não se nega água para os participantes e todo o espaço fica ocupado porque está relacionado com o santo. A atmosfera criada é de transferência de lealdades e de abertura para o campo sagrado” (1979: 81).

proximidade com o sagrado radicaliza a ordenação e a “estrutura”, que estabelece as distinções entre as coisas e pessoas do interior da moradia (as velas, as bíblias, o dono da casa). As salas, nestes momentos, se tornam locais eminentemente masculinos. As mulheres olham de longe - quando olham -, da cozinha, onde permanecem afastadas do espaço público da residência. Formam-se, então, dois grupos distintos. De um lado, representando a parte de dentro da residência, da família, temos o pai, situado na área de transição entre a sala e a cozinha. De outro, vemos os foliões, posicionados mais próximos da saída da sala para o mundo exterior. O *chefe da família* é o mediador por excelência “do que está”, enquanto os tocadores e cantadores daqueles “que chegam” ao lugar. A passagem entre os espaços é, assim, mediada pela presença do capitão (que canta) e do alferes (que manipula a bandeira sob o comando do capitão), de um lado, e do morador dono da casa, de outro. Os primeiros se postam no centro da sala, cantam e apontam o artefato religioso para o interior da residência. O segundo se coloca na porta que separa o cômodo dos *fundos* da residência (notadamente, a cozinha). A transição entre estes ambientes não ocorre sem a atuação cerimonial dos três personagens. Por um lado, é o morador quem define quem e quando será homenageado pelo canto – o que implica, então, a entrada dos demais membros de sua família à sala onde ocorre o *cantorio*. Por outro lado, é o capitão e seu alferes que oferecem a bandeira para que o morador e os demais membros da casa possam adorar após os cantos de agradecimento.

A configuração dos espaços rituais durante os cantos de uma visitação é articulada à realização dos *cantorios de folia*. Os cantos, são antes de mais nada, complexos organizados em torno do proferimento vocal e musical de comandos rituais, associados à realização de certos movimentos e à manipulação de artefatos. Numa visita, os *cantorios* anunciam quem está chegando, porque e como, além de estabelecerem os pedidos para a entrada dos foliões. Tudo acontece segundo certas determinações e hierarquias, a partir das quais, os participantes do ritual precisam ouvir o que é dito, sem contestar suas execuções (“O que o capitão canta lá na frente, eu tenho que fazê igualzinho. Tem que prestá atenção no que ele ta falando”). Os *cantorios* contribuem, nesse momento, para o estabelecimento de outras duas séries paralelas, associadas, desta vez, aos foliões (comandados pelo capitão), de

um lado, e ao morador, dono da casa, de outro. Todo o trabalho cerimonial será, pois, estabelecer o trânsito de certos bens simbólicos entre as séries. Mais próximo dos foliões, o alferes permanece, junto à sua bandeira, numa área de mediação, entre as colunas.

Série 1			Série 2
Capitão	Alferes	Bandeira	Morador
Foliões			Grupo doméstico

Quadro 1. Séries do capitão e do dono da casa

A rigor, no que interessa aqui, podemos observar que o ritual da visitação parece, em primeiro lugar, reforçar e legitimar a autoridade do morador sob o teto da sua casa e sobre a terra do seu sítio (ou seja, sua proeminência em sua série). Legitimá-la, é bom dizer, para os seus próprios familiares e para todo o público que acompanha e ouve os versos que são entoados. Tudo, na série do morador, vem acompanhado de um forte sentido de hierarquia, complementaridade e dependência. A condição de ser *dono da casa* está baseada na articulação de diversos papéis rituais correlatos: o dono da casa é sempre um “esposo de uma mulher” e o “pai de seus filhos”. No centro de todo o *cantorio* (nos momentos em que os foliões efetivamente “cantam para o morador”), é o dono da casa quem indica o nome daquele que deve ser chamado. É ele, pois, quem estabelece o número e a sequência das pessoas para quem os *cantorios* são realizados.

Diferentemente do que ocorre em certas folias do sul de Minas Gerais e São Paulo, os versos urucuianos dedicados aos moradores nunca transcendem o próprio espaço doméstico (Brandão, 1981; Reily, 2001; Pereira, 2004; entre outros). Os cantos se referem, quase sempre, às pessoas que vivem numa única casa, às voltas de um único *fogão*. Há, nesse sentido, uma sequência que parece ser seguida à risca por foliões, mas principalmente pelos moradores.

1. O dono da casa
2. Sua esposa.
3. Filhos solteiros, começando com os mais velhos;

Numa folia, o que parece “contar” é a casa e os seus habitantes³⁰⁰. A sequência dos cantos imprime ordem de precedência dentro do ajuntamento doméstico. Os hóspedes temporários podem, em certas ocasiões, ser incluídos nos cantos. Filhos que vivem em outras casas, casados, podem também sê-lo, desde que estejam, naquele momento, na residência; mas estes são casos mais raros. Em algumas circunstâncias, domicílios germinados de parentes podem ser unificados numa única visita. Mas daí, seus donos, além de estabelecerem acordos anteriores, também são hierarquizados num único *cantorio*, com a proeminência do dono da casa onde ele ocorre (geralmente o pai ou o irmão mais velho). A família, numa visita, é sempre o agrupamento doméstico, entendido como grupo corporado chefiado pelo “dono da casa” (só ele faz a mediação entre os visitantes e os demais membros do domicílio). A estrutura corporada aparece também na hora de se beijar a bandeira e receber as bênçãos. A ordem seguida sempre repete, com incrível redundância, a sequência apresentada nos cantos.

O dono da casa é, nos versos, tratado como o “conhecido no quarteirão”, um “homem de fé”, um “servo de Deus” ou um “cidadão brasileiro”. Sua esposa é a “boa esposa”, a “santa da sua casa”, a “zeladora da lapa de Belém”. Os filhos, quando jovens, “estão no bom caminho”, seguindo uma “profissão”; mas quando ainda crianças, “são varões em crescimento”, “já são homens e não meninos”. Os versos e suas diversas combinações não são, efetivamente, aleatórios. À princípio, eles são construções pré-fabricadas e compõem o conhecimento acumulado de inúmeras *tabelas de morador* compartilhadas pelos capitães. A rigor, o *cantorio* exige do líder dos foliões que ele seja capaz de improvisar, naquele momento, um verso que possa *ornar* (rimar) com o nome daquele para o qual tudo é realizado. Segundo os capitães me disseram, o que se fazia necessário era selecionar, dentre os diversos versos possíveis, aquele que se melhor encaixava ao andamento poético do *cantorio*. Nada é arbitrário nesse processo. O nome de uma mulher exige versos rimados especialmente voltados para o mundo feminino, verdadeiras metáforas da

³⁰⁰ É preciso lembrar, desde já, que o conceito de grupo doméstico não se confunde com a família nuclear. Enquanto o primeiro tem como base a casa onde vivem os moradores, o segundo está articulado aos laços de casamento entre um homem e uma mulher e os entes consangüíneos nascidos desta união. Na folia, é o primeiro que importa, mais do que o segundo.

condição de mulher (elas são “como flores”, como “Nossa Senhora”, “zeladoras das lapinhas de Belém”; fala-se também da “água de cheiro que escorre pelos cabelos”, etc.). Da mesma forma, acontecem com os homens, os adultos e as crianças. O nome citado também é sempre o de batismo. Nunca se fala em apelidos. Durante boa parte dos meus trabalhos de campo, as visitas rituais das folias urucuianas eram um dos únicos lugares sociais urucuianos onde era possível descobrir os nomes próprios de alguns de seus habitantes.

Em certo sentido, todos os recursos poéticos dos versos do *cantorio* qualificam os sujeitos de acordo com certos valores morais e religiosos que ordenam os comportamentos e os papéis dos homens, mulheres e filhos de um grupo doméstico. Obviamente, estes qualitativos não correspondem necessariamente a pessoas “reais”. A esposa para a qual se canta pode não ser, de fato, uma “boa esposa”, segundo os padrões locais. A questão central talvez seja considerar os *cantorios* como se estivessem mais preocupados em confirmar ou re-atualizar uma espécie de modelo moral de conduta. São as relações que são dotadas duma aura sagrada, na medida em que são elas as responsáveis pela mediação necessária com os santos. Se o canto ritual tem uma orientação prospectiva (transmitir bênçãos que protejam os moradores), que visa o futuro, na medida em que cumprem um papel de envolver o devoto com a capa protetora dos santos, são tais relações que se pretendem ser preservadas, mantidas e solidificadas pelos cantos e pela passagem da bandeira sagrada.

O ritual do *cantorio* se completa com a entrada da bandeira pelo interior da residência, quando o grupo doméstico é então novamente apartado dos foliões para que ele se condense, solitário, diante do artefato sagrado. A rigor, somente o *retrato do santo* tem acesso aos espaços mais recônditos do domicílio. Geralmente, a circulação termina com o artefato sendo entronado sobre a cama do casal, de modo a envolver o espaço, lugar do sexo e do sono, e por extensão, dos corpos dos seus donos, com a capa protetora e restauradora da bandeira dos santos. Quando há oratórios nos cômodos, seus moradores também posicionam o artefato ao seu lado para que, junto dos demais santos de devoção familiar, ele seja alvo de rezas propiciatórias. Dizia um alferes urucuiano:

Agora, leva pra lá pra dentro. Lá, acende vela, fica de joeio, vão rezá, né? Lá dentro. Só eles mesmo, lá da casa, né? Por isso que gente entrega pra eles fazê as suas orações deles, lá dentro, né? Muitos deles faz, assim. Eu mesmo, lá em casa, faço. Sô Imperadô, sô alferes, qué dizê. Mas, na hora que termina tudo, eu entro pra dentro do quarto, mais minha mulhé. Nós acende uma vela, vamo rezá um Pai Nosso, né? Naquela fé naquele santo vai dá algumas coisa de saúde, de outras coisa mais pra frente, né? (Firmino. Urucuia. *Famaliá*)

A circulação da bandeira parece ter, então, dois sentidos bastante evidentes. De um lado, ela propõe um pequeno ritual de agregação, quando os membros do grupo doméstico confirmam, através de seus atos, compartilharem da mesma devoção religiosa dos visitantes. O *sacra*, em suma, unifica os participantes, como se todos eles, agora, se vissem cobertos pelo mesmo véu protetor afixado na bandeira. De outro lado, o artefato também estabelece uma distinção entre o mundo íntimo da casa e seus lugares mais públicos. Apenas ele tem acesso ao mundo interior da moradia, ao quarto dos seus proprietários, que se torna, assim, um espaço focal dos contatos do grupo doméstico com o sobrenatural. Além disso, sua passagem pelos lugares íntimos da residência tem reconhecidas funções purificadoras, capazes de proteger os moradores de pesadelos noturnos, além de prevenir ataques de espíritos malignos ou de almas perdidas³⁰¹. Elas traçam um círculo de giz em torno da moradia, reforçando seus limites externos e internos em relação aos perigos que vêm de fora³⁰².

As formas de reciprocidade: a esmola e os pagamentos

A *visita* de uma folia também é entendida como o ritual do recolhimento das *esmolas* necessárias à complementar os gastos com a festa do santo. Dependendo mais ou menos das ofertas dos moradores pode ser um dado de prestígio e *status* de um imperador. Mas, de toda forma, é rigorosamente obrigatório que as *esmolas* sejam pedidas, mesmo que o organizador e patrocinador dos festejos não use o que foi recolhido para financiar sua reza.

³⁰¹ O aspecto purificador da bandeira em espaços domésticos foi bem descrita por Bitter (2008).

³⁰² Há cantos específicos para viúvas e solteiros, nos contextos das visitas rituais. Não vou tratar desse tema aqui (ver Pereira, 2009). Também vale anotar que diferentemente do que ocorre em folias do sul de Minas Gerais (Pereira, 2004) e no estado de Rio de Janeiro (Bitter, 2008), não há cantos para parentes “falecidos” dos moradores das casas urucuianas. Todos os cantos dedicados aos mortos se realizam nos cemitérios (Pereira, 2009).

Um capitão de folia de Urucuia me contava uma história interessante de um imperador que, por ser “rico”, queria abrir mão das ofertas durante uma folia.

Aqui tem o senhor rico aqui, ele até já morreu. Ele tinha uma promessa de Reis pra pagá e arreuniu os folião, até o finado Manelzim, pra fazê a promessa pra ele. Mas ele era bem rico, ele não precisa de esmola. Aí ele falou pro seo Manoel: “olha, o senhor não precisa de saí pedindo esmola, porque num precisa, porque tem umas coisa aí, e coisa e tal”. Ele nem falou aquilo por maldade. Mas, o seu Manoel falou pro seo Luis: “ô, seu Luis (chamava Luis Caetano), ó seo Luis, não é porque o senhor precisa não. Isso é de obrigação. Os Mago fizeram assim e eles são santo. Pra o senhor pagá sua promessa, o senhor precisa pedir esmola”. E aí falou: “então, ta bem”. Aí, saiu pediu esmola, ganhou e quando chegou a folia ele falou: “o seu Manoel (o seu Manoel era o capitão, o chefe da folia), essas esmola, cê pode parti com os folião”. “Ta certo”. Partiu, dividiu com os folião, um tantinho pra cada um. (Zé Wilson, folião de guia, Urucuia)

O pedido de *esmolas* parece ser simbolicamente mais importante para a folia do que, efetivamente, para seu financiamento econômico. Em muitos casos, os recursos obtidos através da circulação dos foliões pelas moradias de um território é mínimo, não correspondendo sequer a 10 % dos gastos festivos³⁰³. Os *giros* dos cantadores e tocadores pelas residências urucuianas transcendem em muito o caráter puramente utilitário de sua realização. As peregrinações e as visitas parecem confirmar a idéia de que o *império* constituído para a festa precisa ser o próprio reino das complementaridades; de que ele precisa ser, desde a *promessa* de seu organizador até sua efetiva realização, uma forma de produzir todo um sistema de trocas sociais e cosmológicas. O *império*, noutros termos, condensa os valores da reciprocidade, os rigores de uma ética que organiza a ordem moral e religiosa do mundo, como uma forma de se perceber as relações dos homens entre si, com suas divindades e com suas coisas (Sahlins, 1972).

A noção de *esmola*, no mundo das folias, tem, em primeiro lugar, um sentido religioso premente. A oferta que se dá aos homens incita uma contradívina divina, expressa nos versos do agradecimento (“Deus lhe pague a boa esmola”) e no próprio gesto de *bênção* que é subsequente ao canto dos moradores (quando a bandeira é oferecida aos moradores para que eles

³⁰³ Num *giro* de Santos Reis, por exemplo, os foliões recolheram cerca de R\$ 50,00 em dinheiro, mais dois ou três frangos, além de uma saca de arroz. O custo total da festa ultrapassou a casa dos R\$ 1000,00, além de ter contado com as carnes de um boi morto pelo imperador. Os gastos festivos ficaram, em sua maioria, sob a responsabilidade do dono da

possam beijá-la e depois transportá-la para purificar sua moradia) (Brandão, 1981)³⁰⁴. Não obstante, o seu caráter religioso também carrega algumas contradições. Alguns capitães argumentam que o seu pedido não precisa ser explicitado nos versos; outros, mais radicais, dizem as visitas não seriam destinada, sequer, à realização dos “pedidos”, porque o santo, do alto de seu poder, não precisaria solicitar qualquer tipo *esmola*. O morador, neste caso, é que “dá” de livre e espontânea vontade.

Aquele dia lá o capitão cantou pedindo esmola. Isso não ta certo não. Santo não pede esmola não. Ele é santo. Não precisa de esmola. Esmola quem pede é um pobrezinh;o qualquer aí. Que ta passando necessidade. O santo não ta passando necessidade pra sair pedindo as coisas pros outros (Urucuia. Cadernod e campo: 18/01/2008).

O tema é até certo ponto complicado. A *esmola*, nesse caso, alcança os alicerces da honra pessoal dos devotos e do próprio santo para os quais as folias são dedicadas. Ela, em princípio, rebaixa quem pede (Mauss, 2004; Godelier, 2001; entre outros). Para um santo, isso é incompatível com certas leituras sobre sua condição sobre-humana. No entanto, o caso não é tão simples. Por um lado, há narrativas que retomam o tema da “experimentação”. Ao pedir *esmolas*, o santo está *experimentando* os seus devotos, testando sua boa vontade e generosidade através de sua folia. Por outro, há narrativas que defendem ser alguns dos santos pobres também, o que, num sentido inverso, aproxima-os dos próprios foliões.

A ambigüidade da categoria *esmola* estabelece algumas linhas importantes de interpretação. Durante uma *visita*, os foliões *agradecem* o seu oferecimento antes mesmo de recebê-la efetivamente. Há, então, na série constituída ao longo dos festejos (pedir, dar e receber e retribuir), um deslocamento significativo, por meio do qual as operações centrais (dar e receber) são alocadas no final do cerimonial. Lembro que a conversa estabelecida entre o morador e o folião durante os *cantorios* se restringe à simples troca de informações sobre o nome de quem o grupo deve cantar. Não há, ali, quaisquer menções ao que irá ser dado aos visitantes. A *esmola* só é dada – se dada - no final do empreendimento, quando o alferes, ao pegar a

festa. Algumas pessoas próximas puderam lhe ajudar, sem precisarem ser mediadas pela ação dos foliões.

³⁰⁴ Note-se também a proximidade do tema com a idéia de peregrinação e liminaridade, que, em certos contextos, pressupõe também o pedido de esmolas (Turner, 1974).

bandeira que está guardada na casa do morador, ouve dele, geralmente num canto, sozinho, o que ele vai dar ou as desculpas de não poder dar³⁰⁵. Nada é publicizado e ninguém que se interesse em perguntar vai saber o que um morador destinou ao grupo de foliões. No limite, durante a realização de uma visita, não há nem a certeza de que a *esmola* será dada (“se o morador for muito pobrezinho, às vez não dá nada”)³⁰⁶. Poderíamos dizer que as ofertas, por sua própria ambivalência, carrega certa dose de risco para a folia e para os moradores, sendo mantida em “segredo”, por assim dizer, nunca revelada publicamente e, às vezes, sequer citada como foco das relações. O que está em jogo é menos o que se dá e quanto se dá, do que a própria visita em si mesma. Acredito que os procedimentos rituais revelam uma clara tentativa (nem sempre bem sucedida) de se igualar os anfitriões diante do santo e em relação a si mesmos. Sem destacar o conteúdo de uma *esmola*, as visitas evitam criar distinções entre os doadores.

Uma visita, no entanto, nunca é apenas o *cantorio* religioso dos foliões e o pedido das *esmolos*. Vivido por antecipação e se consolidando como o definitivo lugar a marcar o prestígio do morador diante do grupo que vai visitá-lo, o *quatro* desempenha papel central nos festejos. No *cantorio* religioso da folia, as passagens para dentro da moradia são rigorosamente marcadas. Os foliões se posicionam segundo a ordem costumeira dos ternos e se voltam para o *dono da casa*. Todos ficam parados. O único movimento é o dos versos, da música e da ação do alferes com a bandeira em determinados momentos do ritual. A oposição entre espaços femininos e masculinos também é destacada. Os homens ficam na sala, enquanto as mulheres, próximas aos donos da casa, permanecem na cozinha. O universo masculino está, pois, posicionado ao lado dos que chegam; ao passo que o mundo feminino, dos que esperam. Os versos do *cantorio* também saúdam os moradores, sempre citando seu nome próprio e o de sua família. Há uma clara hierarquia na apresentação dos seus membros: pai, mãe, filhos e mais alguém que o morador queira homenagear dos cantos. O sentido é unívoco: tudo se volta para a bandeira e para quem ela

³⁰⁵ Se for em dinheiro, o alferes recolhe na hora, anota em seu caderninho e guarda as notas em seu embornal. Se for em espécie, sacas de arroz, feijão, uma galinha ou porco, ele também anota na sua caderneta e combina com o morador um dia para buscar ou ele levar a prenda.

³⁰⁶ Em algumas narrativas, diz-se até que, em caso de pobreza extrema, os foliões podem deixar parte do que foi arrecadado na casa de um devoto. Não presenciei isso acontecendo.

no final está apontando. As brincadeiras são evitadas. Tudo é reverência e formalidade.

Cantorio

Relações
verticalizadas
“Mais sagrado”
Formalidade
Masculino x feminino
Hierarquia

Bandeira

Comida

Quatro

Relações
horizontalizadas
“Mais profano”
Informalidade
Masculino + feminino
Igualdade

Quadro 2. O sistema da visita

Nos *quatro*s, ao contrário, a polissemia é evidente. Eles se propõem, em primeiro lugar, a serem mais abertos. Os foliões podem ceder seus lugares aos simples *acompanhantes* e aos *moradores* que se aproveitam de suas realizações para tocar e cantar, ou simplesmente para dançar na roda. Também nesses momentos, as mulheres são chamadas para participar. A dança não possui um centro fixo, senão a própria *roda dos dançadores*, sendo cada um de seus participantes merecedor de atenção especial (a troca constante de posições, inclusive, aponta para isso). A ordem é invertida. Passamos da “formalidade” para a “informalidade”. Fala-se, inclusive, em *brincar*. A dança é, antes de tudo, um *brinquedo* feito para *agradar* e *divertir* os moradores da casa³⁰⁷. Há, pois, um sentido de comunhão entre iguais. A roda fechada dos foliões durante os *cantorios* e os *quatro*s de *obrigação* dá lugar à uma dança que é, a princípio, aberta a todos. As mulheres entram e os de fora que chegam para participar também. O riso é central, sem deixar de conter, em certos momentos, um evidente caráter agonístico. Disputas e brincadeiras jocosas são aceitas e estimuladas por todos os participantes. A liberdade, no entanto, é relativa. Tudo opera no sentido da manutenção do grupo unificado. Bêbados ou valentões podem ser afastados da *brincadeira*. A licenciosidade tem o limite do próprio grupo que está a dançar. *Queimar o quatro* por não se saber dançar ou de modo deliberado quebra a consciência de conjunto que a dança oferece. O *quatro* estabelece, pois, a “anti-estrutura” onde havia a “estrutura” (Turner, 1974).

³⁰⁷ “Brincar é literalmente colocar brincos. Isto é suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas”. (Da Matta, 1979: 49).

A dança é, em princípio, definida de dois modos, independente de sua forma puramente estética (como *quatro trocado* ou *alinhavado*). Em primeiro lugar, ela é *de obrigação*, realizada logo após o *cantorio* religioso. Sua associação direta ao canto sagrado é demarcada por alguns ternos pela realização de uma oração que precede sua realização, logo que as funções mais religiosas são encerradas. Em segundo lugar, há o *quatro de pagamento*, executado como uma forma dos foliões retribuírem, com festa e riso, o café, os biscoitos, as farofas ou a pinga que receberam dos moradores. Os termos que definem cada um destes *quatro*s são importantes. O *de obrigação* conforma-se com o próprio *cantorio*. É uma continuação necessária à sua execução. São sempre os foliões que realizam-no, sem a presença dos acompanhantes ou mesmo dos moradores. Ele é também executado independentemente da casa visitada. Todos os moradores são contemplados com sua realização. Em conjunto, o *quatro de obrigação* e o *cantorio* realizam sempre, em toda casa visitada, a passagem necessária entre “sagrado” e “menos sagrado” numa mesma residência.

O *quatro de pagamento*, no entanto, é executado por razões bem diferentes. Trata-se, neste caso, de pensá-los como uma forma direta de reciprocidade. As danças destinadas ao *pagamento* é um retorno imediato e, muitas vezes, equivalente, daquilo que foi oferecido aos cantadores durante sua passagem. Não se trata, aqui, de trocas com divindades do céu. O café, a farofa, o queijo, os biscoitos e a pinga são destinados aos homens que visitam a residência; da mesma forma que as danças são voltadas para o entreterimento dos moradores. Note-se, inclusive, que a própria bandeira do santo não está presente durante os pequenos repastos e nas danças que se seguem à sua realização (veremos, mais adiante, que há *comidas* mais sacralizadas ao longo de um *giro*: são os almoços e jantares que encontraremos no oitavo capítulo). Além disso, como troca direta, os *quatro de pagamento* também são pensados como voltados para as mulheres. Eles são feitos especialmente para elas³⁰⁸.

O pessoal não é muito chegado no lundu, não. Eles qué é quatro. Cê chega nas casa, os come-queijo já qué fazer os quatro deles lá,

³⁰⁸ Há alguns capitães que se dizer adeptos do *sistema antigo*, não permitindo que mulheres participem das danças do *quatro*. A maioria dos foliões urucuianos, no entanto, não é contra; pelo contrário, eles estimulam a sua participação.

"o quatro dos come-queijo, dos orelha chata". Quem sabe tocar e cantar já qué i pegando os violão, as viola. (...) Tem as mulher também, porque quando chega na casa, as mulher chega pra dentro pra fazer o café. Toca três quatro ou mais porque mulher chega e fala "Tem que canta um quatro pra mim, que eu não vi". "Cê não tem ouvido não? Não ouviu não?". "Não, eu tava ocupada na cozinha fazendo café". E aí tem que fazer esse quatro pras mulher ver também (Ivan).

Os *quatro de pagamento* parecem transformar uma visita num grande ritual onde são encenados todos os tipos de reciprocidade anotados por Sahlins (1972). No plano do *cantorio*, encontramos a troca generalizada (*generalized reciprocity*) (: 193). Lá se encena o puro dom, onde, do ponto de vista do ritual, nada é medido e tudo é dado sem a expectativa do retorno da coisa dada. As relações são verticalizadas. São os santos, através dos cantadores, que se engajam em trocas com os seus devotos e a equivalência não entra em consideração. Em casos mais extremos, os cantadores podem inverter a lógica inicial e distribuem, eles mesmos, bens econômicos aos moradores considerados "mais fracos". No *quatro*, ao contrário, a troca é imediata e balanceada (*balanced reciprocity*) (: 194). Dança-se em função do que se recebe. E há, inclusive, consciência de que quanto mais se oferece, mais o folião se vê em dificuldades de sair de uma casa, sendo "obrigado" a realizar mais e mais *quatro*s para estabelecer a equivalência do que recebeu do morador. Não foram poucas às vezes em que eu vi capitães desestimulando algumas donas de casa que planejavam fazer "mais café" para os visitantes. Cada rodada daquilo que seria oferecido ao folião implicaria outra rodada de danças oferecidas ao morador. Num sentido oposto, as poucas coisas oferecidas aos foliões são lamentadas e os *quatro*s de *pagamento* reduzidos ou, até, nem realizados.

Os *cantorios dos quatro*s, por serem, às vezes, improvisados. podem conter ser elogios à boa recepção dos donos da casa ou mesmo de todo um território de parentesco ("nas tabocas/o povo sabe/prá recebê folia/não tem ruindade"). No entanto, eles, igualmente, servem à realização de críticas à eventuais má-recepções dos moradores. Há, mesmo, um medo difuso de que reputações sejam destruídas pelos versos dos cantadores. Um morador me dizia, uma vez, que tinha muito cuidado em preparar "tudo direitinho" para os foliões durante uma visita. Senão, ele argumentava, "eles vai acabar fazendo uns quatro aí dizendo que aqui em casa eles pássaro necessidade". A

recepção não está relacionada apenas àquilo que é oferecido aos cantadores. Numa outra ocasião, eu vi um grupo de foliões usar dos *quatros* para atacar a dona de uma residência que queria *segurá-los* por mais tempo que era necessário em sua casa. O gesto, entendido quase como uma espécie de apropriação indébita do festejo (“a gente tem outras casa pra visitá”), teve como resposta os versos de uma conhecida canção. Os companheiros do cantador se entreolharam e começaram a dar risada, quando a dona da casa conseguiu entender o seu recado:

A lá vem a velha batendo queixo
Prá me beijar, mas eu não deixo.
A moça me pega, a velha me puxa
O velho da boca murcha
Te dou um tiro de garrucha a queima
bucha.

Casos como estes parecem indicar as trocas que se transformam em verdadeiros “venenos”, entendidas como a “reciprocidade negativa” (*negative reciprocity*) de que fala Sahlins (1972: 195). Os exemplos deste tipo de reciprocidade podem ser vários e incluem, além da avareza, o roubo (quando os donos da casa “prendem” os foliões por muito tempo na moradia), a pechincha (quando os moradores se propõem a condicionar as visitas a certas coisas que os foliões precisam fazer), as *malinagens* (quando realizadas por moradores), as *experimentações* (quando o morador insiste em avaliar as qualidades e os conhecimentos do capitão, ao colocar diversos elementos aos quais ele deva saudar ao entrar na residência), etc. A “reciprocidade negativa”, em geral, gera o medo da resposta de quem se sente lesado por ela³⁰⁹.

A cartografia simbólica dos itinerários

As formas de reciprocidade articuladas às visitas rituais contribuem para a constituição e reconstituição de verdadeiras cartografias sociais; onde reputações são criadas ou destruídas ao longo da passagem dos foliões. Os “mapas” constituídos para a realização dos *giros*, por assim dizer, são, primeiramente, estruturados a partir de pertencimentos familiares e relações de parentesco, associados à localizações geográficas e à reputação de pessoas,

³⁰⁹ O visitante também pode roubar coisas da casa visitada. Não respeitando os limites da propriedade, ele pode levar pratos, talheres, comidas, bebidas e até objetos mais pessoais. Trata-se de uma reciprocidade negativa que também pode desencadear respostas sociais e divinas.

lugares e famílias. Entra em jogo também, o grau de pertencimentos religiosos que separam os devotos católicos dos não-católicos de um determinado território.

No entanto, os itinerários não são apenas expressões, por assim dizer, de laços pré-existentes. As peregrinações, com suas visitas e caminhadas, também operam no sentido de criar novos enquadramentos para a realização de novas “operações de mapeamentos”, onde os moradores, localidades e casas inseridas no circuito da folia são constantemente articulados entre si por meio de intensos processos de classificação e reclassificação. Os *giros* produzem, então, uma espécie de “auto-conhecimento” de suas sociedades através dos mapeamentos que se sobrepõem a mapeamentos já realizados numa cadeia quase infinita de transformações. Não há mapas fixos. Há, sempre, “operações de mapeamento” (Comerford, 2001)³¹⁰.

O processo começa com a obrigatoriedade da visita, onde os foliões se sentem impelidos, por valores sociais e religiosos, a passarem pelas casas de certos devotos que encontram pelo caminho. No entanto, suas visitas exigem a contrapartida de uma obrigatoriedade em receber (e receber bem). Parte-se do princípio de que o devoto urucuiano gosta e deseja contar com a passagem de uma folia por sua residência. O contrário disso pode ser um problema para sua reputação. Uma moradia de católico inscrita no *giro* nunca pode se recusar a aceitar a passagem do grupo para uma visita ritual, salvos os casos de falecimento recente ou de doença grave de um familiar próximo (ainda assim, pelo menos a bandeira deve passar por lá). Castigos divinos severos podem ser lançados sobre aquele que se arriscou a “fazer desfeita” aos santos. No mesmo sentido, sanções morais podem manchar a reputação do dono da casa, fato este que pode atrapalhar, e muito, sua convivência cotidiana com os seus vizinhos e parentes – criando inimizades e conflitos velados ou abertos. Numa ocasião, um capitão me falava de uma vez em que, ao chegar numa residência, encontrou-a *fechada*. Executando todos os procedimentos necessários à realização da chegada dos foliões, ele e seus companheiros, no entanto, não foram convidados a entrar. Tempos depois, ele ficou sabendo que

³¹⁰ As “operações de mapeamento”, diz Comerford, são práticas permanentes de produção de “referências mais ou menos contestáveis, que produzem um tipo de auto-conhecimento” de uma sociedade (2001: 23).

o morador estava em casa, mas não quis receber o grupo. “Para mim ele morreu”, me dizia, antes de completar, rindo: “uma vez eu fui de desaforo e cantei um cantório de defunto na frente da casa dele. Para quem tá morto a gente só pode cantar essas coisas”. O ritual funerário indicava, de modo altamente agonístico, que o morador estava definitivamente excluído do mapa simbólico daquele capitão.

Nos *giros* mais curtos, de uma única noite, a folia deve passar pelas casas próximas as do imperador. Muitas vezes, isso implica a visitação a todo um conjunto de moradias de um território de parentesco. Os limites da jornada são determinados pelas relações de vizinhança. Nos *giros* mais longos, que exigem a realização de *pousos*, as folias, no entanto, passam a trabalhar com unidades maiores do que simples casas pertencentes a um único território de parentesco. Não se trata, pois, apenas de “contar” os grupos domésticos que precisam ser visitados. Trata-se de unidades maiores, por meio das quais as escalas dos mapeamentos se tornam mais abrangentes. Os moradores são pensados em termos coletivos: “vamo na casa de fulano lá *no Riacho Claro*”, “o povo das *Campinas* gosta de receber as folias”, etc. Neste sentido, todo o território de vizinhança e parentesco precisa ser contemplado (levando-se em conta, é claro, as determinações da religião e das inimizades): “Se a gente passá na Vereda Grande só pra passar na casa do Joaquim e não passá no vizinho dele, o povo reclama muito”. O aspecto coletivo é importante até no que tange à organização dos *giros*. É socialmente perigoso você visitar algumas casas de um território em detrimento de outras. Isso pode implicar favorecimento negativo.

A localidade, como um todo, ganha destaque, sendo também avaliada segundo sua reputação. Assim, quando todas as casas “do lugar” “recebem bem” os foliões, é, na verdade, o conjunto de casas do “lugar” que merece ser louvado: “o povo das tabocas é que sabe/ pra receber a folia não tem ruindade”. Ao contrário, se algumas moradias do território “recebem mal”, todas as demais casas têm grandes chances de também serem classificadas negativamente. Trata-se, nesse sentido, da avaliação coletiva de reputações, como se uma única moradia fosse capaz de transmitir, pela proximidade física e de parentesco, suas qualidades às outras do mesmo território. Dou um exemplo neste sentido.

No giro temporão dedicado a saldar uma promessa de um devoto falecido pude ver como os roteiros dos giros podem ser constituídos a partir de um certo histórico proveniente de outros giros. Vinhamos do bairro da Gameleira e andaríamos perto da comunidade do Riacho Claro. Eu acreditava que os foliões passariam por lá, como fizeram em outros dois giros realizados há três meses atrás. No entanto, para minha surpresa, o capitão me dissera que não. Ele argumentava dizendo que na última vez que passou pelo Riacho Claro o “povo” de lá não ofereceu sequer um café para os foliões. Ele dizia: “Não é que eles têm obrigação. Às vezes a situação ta fraca e não dá pra fazer biscoito e farofa pros folião. Mas um cafezinho podia dá, né?”. Assim, por conta da chateação do nosso líder cerimonial, cortamos “por fora” da localidade, depois de atravessarmos o ribeirão das Tabocas. Ao invés de passarmos pelo Riacho Claro, o capitão decidiu que iríamos para a cidade (Uruçuia. Caderno de campo: 8/05/2008).

As “operações de mapeamento” trabalham sempre com o histórico de outros *giros*, seja considerando um único morador, seja levando em conta as localidades visitadas. Os valores associados à hospitalidade são fundamentais neste sentido. Da mesma forma que os foliões são obrigados à saber visitar (respeitando o dono da casa, os limites impostos por ele durante os rituais, não chegarem bêbados, não arrumarem brigas, etc.), também os moradores precisam saber receber. As reputações são assim constituídas. Nada, claro, é fixo. Muitas vezes, excluir uma dada coletividade de uma jornada pode servir como um alerta, obrigando os seus moradores a se planejarem mais e melhor para receber os foliões em peregrinações futuras. “O pessoal das Campina teve uma vez que não deu nem café pra gente. Daí no outro ano eu passei por fora deles. Foi é bem feito. Porque da outra vez, eles tava recebendo a gente direitinho. Toda casa tinha agrado pros folião”. O processo é sempre dinâmico e recíproco. Se nas estradas os foliões são os alvos da audiência, quando suas reputações estão ao julgamento dos demais participantes das folias (incluindo os moradores), nas visitas ocorre o contrário. São os devotos que esperam em suas casas que são avaliados pelos viajantes.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes da Viola*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1981.

COMERFORD, John. *“Como uma família”: Sociabilidade, reputações e territórios de parentesco na construção do sindicalismo rural na Zona da Mata*

de Minas Gerais. Tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Museu Nacional, UFRJ, 2001.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. "O problema do significado em linguagens primitivas". Em: *O significado de significado: um estudo da influência da linguagem sobre o pensamento e sobre a ciência do simbolismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1976, pp. 295-330.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naife, 2004.

PEREIRA, Luzimar Paulo. *Os Andarilhos dos Santos Reis: um estudo etnográfico sobre Folia de Reis, bairro rural e sistemas de prestações totais*. Dissertação defendida para obtenção de grau de mestre em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade no CPDA / UFRRJ, 2004.

_____. *Os giros do sagrado: um estudo etnográfico sobre folias em Urucuia-MG*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural). Rio de Janeiro, 2009.

REILY, Suzel Ana. *The Songs of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. University of Chicago Press, 2002.

SAHLINS, Marshal. *Stone Age Economics*. Chicago: Aldine, 1972.

TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. *Culture, Thought and Social Action*. Harvard University Press, 1985.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

_____. *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. México D.F./ Madrid: Siglo Ventuno Editores, 1980.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem* (Apresentação de Roberto da Matta). Petrópolis: Vozes, 1978.

ENTRE A FÉ E A FESTA: OS GRUPOS NO ENCONTRO CULTURAL DE LARANJEIRAS

Luciana de Araujo Aguiar - PPGSA/IFCS/UFRJ

O Encontro Cultural de Laranjeiras

O Encontro Cultural de Laranjeiras pode ser visto como um festival folclórico que reúne intelectuais, políticos e entusiastas do folclore em torno da temática da cultura popular brasileira. Ele acontece na cidade de Laranjeiras (SE) ininterruptamente há 35 anos, desde 1976, e, desde sua segunda realização, sempre na primeira quinzena de janeiro que corresponde ao período da festa de Reis de Laranjeiras (celebrada no dia 06 de janeiro) na qual se celebram também os santos pretos São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. A cidade de Laranjeiras, localizada a 23 quilômetros de Aracaju, apresenta uma multiplicidade de expressões artísticas de caráter tradicional, muito por conta do seu contexto sócio-histórico:

No século XIX a cidade se destaca como um das principais cidades de Sergipe, sua riqueza vinha, sobretudo, do açúcar produzido nos engenhos espalhados pelos terrenos de massapé do vale do Continguiba, rio que banha a cidade. O ciclo da cana de açúcar fez com que a cidade abrigasse uma expressiva população negra e escrava, de modo que no final do século XIX, se localizava o maior percentual de africanos existentes na Província de Sergipe. (Dantas, 2009).

Esta expressiva população negra permitiu o desenvolvimento de expressões artísticas referidas comumente como folclore, que caracteriza a cidade de Laranjeiras atualmente e que são celebradas no Encontro Cultural de Laranjeiras.

O mês de janeiro foi pensado como mês ideal para a constituição do evento, pois já que o evento pretendia ser celebrativo do folclore local, seria interessante constituir um encontro que ocorresse junto a alguma festa que já existia em Laranjeiras e na qual havia participação dos grupos folclóricos. Em janeiro ocorria a Festa de Reis (Dantas, 1976), que mais do que ser uma festa puramente lúdica, era uma louvação aos santos pretos, agregando, portanto,

os grupos folclóricos devotados a essa louvação, que em Laranjeiras são a Taieira, a Chegança e o Cacumbi. Segundo Dantas:

As celebrações festivas de São Benedito e N.Sra. do Rosário, historicamente associadas no Brasil aos negros e promovidas através das Irmandades com danças e folguedos, numa tentativa nem sempre bem sucedida de integração de africanos e seus descendentes à fé católica (...) constituem em Laranjeiras uma tradição antiga e bastante arraigada. Remontam pelo menos à primeira metade do século XIX, época em que foi construída a Igreja de N.Sra do Rosário, padroeira dos pretos, hoje mais conhecida como Igreja de São Benedito. Aí os negros celebravam a festa de seus Santos patronos no dia 06 de janeiro, dia dos Reis (...) Como nessas festas costumava-se coroar os reis negros (Reis de Congos, reis de N.Sra. do Rosário), a festa dos santos patronos dos pretos era também a festa de reis (...) Por essa época, além da procissão, a festa incluía divertimentos diversos e apresentação de chegança, cacumbi e taieiras. (Dantas, 1976:9,10,11 appud: Nunes, 1993:61)

A partir de 1977, então, o Encontro Cultural começou a ser realizado em janeiro³¹¹, de sexta-feira a domingo na semana do dia 06 de janeiro. A celebração religiosa dos grupos folclóricos, que antes do Encontro Cultural já ocorria no próprio dia 06, independente do dia da semana em que essa data caísse, foi deslocada para o domingo mais perto do dia 06 com a entrada do evento, considerada como ponto ápice do evento e tornando-se, ao mesmo tempo, seu encerramento.

Entre sexta-feira e domingo, foram promovidas apresentações de grupos folclóricos, grupos não só da cidade de Laranjeiras, mas também de outras cidades do estado de Sergipe e, entre sábado e domingo, foi instaurado um simpósio temático anual no qual folcloristas e intelectuais se reuniam para debater questões relacionados ao folclore brasileiro.

Segundo o projeto elaborado para o I Encontro Cultural, seus objetivos eram:

1- Estudar as manifestações da cultura popular no Estado; 2- Promover a apresentação de grupos; 3- Discutir, em alto nível, as questões fundamentais da cultura popular; 4- Fomentar o intercâmbio intermunicipal de grupos; 5- Valorizar a criação popular, em todos os níveis” (Nascimento, 1996).

³¹¹ O primeiro Encontro Cultural de Laranjeiras ocorreu em maio de 1976

Esses objetivos ainda continuam na ordem do dia, outros objetivos foram, porém, acrescentados, como o divertimento de turistas e da população local com a entrada dos shows noturnos no começo da década de 1980. Além do simpósio temático e das apresentações de grupos considerados folclóricos, o evento começou a possuir outras atrações, como os shows já citados, apresentações de teatro e dança, exposição, oficinas de artesanato, apresentações de grupos folclóricos de outras cidades da região nordeste, apresentações de grupos ditos “para-folclóricos”³¹² de todo o Brasil, concertos e shows regionais.

Ao longo dos anos o Encontro Cultural passou a ser realizado em quatro dias e não somente três, de quinta-feira a domingo, o simpósio passou a ser realizado em três dias de quinta-feira a sábado e o domingo ficou exclusivamente para as atividades folclóricas e artísticas. Atualmente, embora o Encontro continue sendo realizado em quatro dias, só dois dias (quinta e sexta-feira) são destinados ao simpósio temático.

Ele tem abertura na quinta-feira com um simpósio que ocorre entre quinta e sexta-feira. A abertura oficial do evento é na sexta à noite, embora já tenha atrações do Encontro entre quinta e sexta-feira. O sábado é voltado para as apresentações dos grupos folclóricos e as demais atrações e no domingo o destaque são as atrações da festa de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito como a coroação da rainha das Taieiras (Aguiar, 2008; Dantas, 1972) na missa na Igreja de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário e a louvação da Chegança e do Cacumbi nessa mesma missa. No domingo, na parte da tarde, há uma procissão que, também relacionada à festa dos santos, encerra os rituais da festa de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Ao longo do dia de domingo, simultaneamente com as atrações da festa dos santos, estão ocorrendo atrações do Encontro Cultural como apresentações dos grupos folclóricos, oficinas, apresentação de teatro de dança e shows diurnos e noturnos.

Toda a parte artística do Encontro: as apresentações de grupos considerados folclóricos e as apresentações de teatro e dança e dos grupos para-folclóricos, bem como as exposições, oficinas e shows regionais são

³¹² Grupos artísticos de projeção folclórica considerada, por alguns folcloristas, como “inautênticos” e competidores com os “grupos autênticos”

patrocinados pela Prefeitura de Laranjeiras através da sua Secretaria de Cultura Já o simpósio e os shows nacionais são patrocinados pelo Estado de Sergipe através, também, da sua Secretaria de Cultura. Além disso, o evento recebe patrocínio do Grupo Votorantim, Banco de Sergipe, Banco do Nordeste, Banco de Sergipe, Petrobrás, SEBRAE, entre outros e da Universidade Federal de Sergipe.

Com todas as atrações que Encontro Cultural de Laranjeiras possui, ele é atualmente um dos eventos de maior proporção no Estado de Sergipe, tanto na área econômica e de turismo, quanto na área cultural.³¹³ Além de ser também o único evento no Brasil a discutir folclore e cultura popular brasileira há 35 anos visto que nos simpósios estiveram os maiores folcloristas do Brasil, além de outros pesquisadores como antropólogos, historiadores, teatrólogos, etc, Apesar de o Encontro contar com atrações como apresentação de teatro de dança e shows diurnos e noturnos, a temática do folclore e da cultura tradicional é o carro chefe do Encontro do ponto de vista dos organizadores do evento. O Encontro Cultural de Laranjeiras é considerado por alguns, como disse um ex-secretário de cultura de Laranjeiras uma “escola de folclore”

Os grupos folclóricos

Entre os grupos folclóricos que se apresentam no Encontro Cultural de Laranjeiras, podemos identificar cinco grupos, todos de Laranjeiras, que possuem não só maior visibilidade frente aos órgãos públicos e aos olhos da população laranjeirense e dos turistas, mas também um lugar de destaque no evento. Eles são: a Taieira, a Chegança, o Cacumbi, a dança de São Gonçalo e o Samba de Pareia.

A Taieira³¹⁴, em Laranjeiras³¹⁵, segundo a mestra do grupo, é um ritual de coroação a Nossa Senhora do Rosário. As taieiras são meninas que

³¹³ Cf. Guia de Cultura e Turismo de Sergipe – janeiro- ano 2- número

³¹⁴ Por eu ter estudado a Taieira na Iniciação Científica, tenho mais conhecimento sobre ela do que sobre as outras danças e folguedos que se apresentam no Encontro Cultural de Laranjeiras

³¹⁵ Friso ser a Taieira de Laranjeiras a que eu estou descrevendo porque há outros grupos de Taieira em outros lugares de Sergipe e provavelmente em outros lugares do Brasil que possivelmente sejam diferentes da Taieira de Laranjeiras. Eu mesma entrei em contato com um grupo de Taieira de São Cristovão. Este grupo não se assemelhava em nada com a imagem de “Taieira” que eu tinha. Se o senhor que organiza a dança não dissesse eu jamais

dançam para louvar Nossa Senhora do Rosário. Além das taieiras, o ritual é composto ainda por outros personagens: as rainhas, personagem que é coroada, junto com Nossa Senhora do Rosário na missa, as lacraias, (mulheres que seguram sombrinhas debaixo das quais seguem as rainhas) o rei, o ministro (que é quem acompanha o rei) capacete (menino que faz guarda ao rei) e o patrão, que é o tocador do tambor, instrumento que marca o ritmo dos cânticos.

Segundo Dantas (1972), a Taieira tem uma relação direta com o reinado dos Congos: reis e rainhas negros escolhidos através das irmandades de Nossa Senhora do Rosário e com a permissão das autoridades civis e religiosas durante o período escravocrata brasileiro. “Para a coroação desses reis, cujo mandato era anual ou vitalício, organizavam-se festas e pomposos cortejos, que os acompanhavam até a Igreja onde eram coroados pelo padre. A dança da Taieira, como outras danças-cortejos, derivaria desses acompanhamentos reais.” (Dantas, 1972:58). Além da ligação das taieiras com o reinado do congo, outra característica da dança é que as taieiras devem ser meninas virgens, o que mostra sua ligação com o terreiro nagô, já que para comandá-lo deve ser virgem. A mesma pessoa que comanda a Taieira comanda também o Terreiro Nagô Santa Bárbara Virgem.

A indumentária varia de acordo com os personagens. As taieiras, que são organizadas em dois cordões, vestem blusa vermelha, saia branca de laquê até o joelho, enfeitada de fitas de cores diversas, meias rosa até o joelho, tênis branco e chapéu braço enfeitado com flores vermelhas. Há diferença nas vestimentas das taieiras de acordo com a fileira em que ela está: “As pessoas de um determinado cordão levam na cintura uma faixa verde e, partindo do ombro em direção à cintura, cruzando no peito, uma faixa amarela. As taieiras do outro cordão levam as mesmas faixas com cores invertidas” (Dantas 1972: 39). Elas levam na mão direita o querequeché (pequeno chocalho) e na mão esquerda, uma vareta, amarela e vermelha e uma cesta com flores.

pensaria que estávamos tratando da mesma dança que eu conhecia. A indumentária, os personagens, os adereços, os componentes, a história, tudo diferente da Taieira de Laranjeiras. As taieiras eram em sua maioria senhoras de idade, a dança não parecia ter nenhuma relação com rituais afro-brasileiros e era organizada por um homem: José. Segundo ele, a dança foi criada pela sogra do tio avô dele em 1910, e celebra a alforria das taieiras, que pelo o que deu a entender é uma categoria de escravos. Segundo ele, a dança existe desde

O patrão veste uma blusa azul com fitas na mesma disposição das taieiras, uma calça vermelha até o joelho, meias rosa até o joelho, tênis branco e chapéu branco com flor vermelha. A Rainha usa um vestido rosa bebê até o pé. O rei e o ministro utilizam calça vermelha de laquê com listras laterais amarelas, camisa azul de manga comprida enfeitada com papel laminado e uma capa. Ambos portam uma coroa e uma espada dourada.

O Cacumbi também é uma manifestação ligada à população afro-brasileira e ao catolicismo negro e popular, constituído, tal como a Taieira, no interior das irmandades de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. O Cacumbi em Laranjeiras, diferente de outros grupos do cacumbis no Brasil como o Cacumbi de Itapocu Santa Catarina (Alves, 1990), não aparenta ter uma relação direta com a coroação dos reis de Congo já que ele não apresenta a coroação do rei e da rainha do Cacumbi, como há no Cacumbi de Itapocu.

O Cacumbi em Laranjeiras é uma dança que se destaca pela ginga dos bailarinos, todos homens, que dançam pelas ruas através de movimentos leves e rápidos das pernas. O ritmo forte e agitado da música, composta por pandeiro, reco-reco e caixa, compõe, junto com a dança, o espetáculo. Os personagens do Cacumbi em Laranjeiras são: o Mestre e os bailarinos/tocadores. Os componentes vestem calça branca, camisa amarela e chapéus enfeitados com fitas, espelhos e laços e estão divididos em dois cordões. O Mestre utiliza camisa azul e se coloca entre os dois cordões. Com um apito, o Mestre coordena os passos e a música.

A Chegança é um teatro popular em que os componentes rememoram as lutas entre cristãos e mouros. O enredo da Chegança é basicamente este:

Mouros aproximam-se da nau da cristandade declarando-se portadores de uma embaixada através da qual propõem-se a conversão dos cristãos à religião de Maomé, recebendo, como recompensa, riquezas e aliança através do casamento com princesas turcas. As embaixadas, às vezes duas, às vezes três, são rejeitadas. Há lutas. Os mouros são vencidos e aprisionados até que aceitem o batismo, sinal de adesão à religião cristã. Unificados na crença, cantam juntos em ação de graças (Dantas, 1976a:18)

191 e o que ele fez de novo foi inovar os cantos já que, segundo ele, os cantos eram muito tristes e se a dança celebrava a alforria os cantos deviam ser alegres.

A conversa entre mouros e cristãos e mesmo as lutas são todas proferidas em versos. Entre os versos, quatro ou seus pandeiros fornecem a musicalidade conferida ao folguedo. O contexto marítimo da representação da Chegança determina que os personagens cristãos, todos homens, estejam dispostos de maneira a constituírem um barco e se apresentem trajados à imitação da Marinha, cujos títulos hierárquicos são usados pelos seus personagens: Piloto, General, Almirante, vice-Almirante, Capitão-Tenente, 1º Tenente, 2º Tenente, Marinheiro, entre outros. Já nos personagens mouros, que estão “fora” do barco, vemos sobressair o contexto da realeza, os personagens são rei, embaixadores e princesas, que se apresentam trajados com roupas nobres. O rei mouro, por exemplo, usa manto vermelho, coroa e espada.

Em Laranjeiras, a inclusão do auto dentro da Festa de Reis é justificada pelo argumento de que a Chegança resulta de uma promessa feita outrora por tripulantes de uma embarcação que durante uma viagem enfrentou forte tempestade. Ameaçados de submergir, recorreram à Virgem do Rosário e por sua intercessão forram milagrosamente salvos. É importante destacar, contudo, que na Festa de Reis, os personagens que louvam Nossa Senhora do Rosário e São Benedito na Igreja, junto com o Cacumbi e a Taieira são os cristãos, os personagens mouros só aparecem no momento de apresentação do teatro.

A dança de São Gonçalo é realizada especialmente no intuito de pagar promessa, sendo realizada também em festas como a festa de Reis de Laranjeiras, onde não há pagamento de promessa. São Gonçalo foi um frade dominicano que teria vivido em Amarante (Portugal) no século XIII e que teria se tornado santo por conseguir fazer com que mulheres prostitutas deixassem a prostituição, já que ele gostava de tocar viola e dançar com as prostitutas para impedi-las de pecar.

Em Laranjeiras, a dança se desenvolveu no povoado de Mussuca³¹⁶. Os dançarinos são homens que vestem trajes e adornos femininos e que dançam, tal como o Cacumbi, com movimentos leves e rápidos das pernas. Além dos dançarinos, a dança é composta pelo patrão, chefe do grupo, que tira os cantos e comanda a dança através de sinais convencionais tocados na caixa. O

³¹⁶ Mussuca é uma comunidade quilombola localizada no município de Laranjeiras

patrão, ao contrário dos tocadores e dos dançarinos, se veste de marinheiro, influenciado pelos versos que afirmam que “São Gonçalo hoje é santo, ele já foi marinheiro” (Dantas, 1976b: 6). Há também os tocadores, que tocam instrumentos de corda e percussão e uma personagem feminina, a Mariposa, que conduz a imagem do santo durante o cortejo e por vezes ajuda a tirar os cantos. Os tocadores e a Mariposa não usam trajes especiais. Durante o cortejo, a mariposa vai a frente com a imagem do santo, atrás dela os tocadores e os dançarinos, que se organizam em dois cordões, tendo os tocadores a frente. O mestre vai entre os dois cordões.

O Samba de Pareia também se desenvolveu em Mussuca. Segundo dona Nadi³¹⁷, ela foi criada como um ritual para celebrar o nascimento de um bebê no quilombo. Com tamancos de madeira, que para os negros simbolizavam a liberdade frente aos brancos, mulheres sambam e rodam em parilha, enquanto cantam canções que falam da libertação e de afirmação da cultura de seu povo. Ainda hoje, os moradores da Mussuca comemoram a chegada de uma criança com o samba, a meladinha (cachaça com mel de abelha, arruda, canela e cebola branca) e o Rabo de Galo (vinho com cachaça), sempre no 15º dia de nascida. Comemoram também aniversário dos componentes do grupo.³¹⁸ Um sapateado bem marcado caracteriza o ritmo da dança, enquanto vestidos floridos e rodados caracterizam a indumentária das bailarinas.

A Taieira, o Cacumbi e a Chegança estão relacionados ao contexto da festa a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, além disto, a coroação da rainha das taieiras e a apresentação do Cacumbi e da Chegança na missa de Reis são consideradas o momento mais importante da Festa de Reis, e por conseqüência, do Encontro Cultural. Já a dança de São Gonçalo também se dá por um motivo religioso já que ela é dançada normalmente a pedido de algum pagador de promessa. Dessa maneira, apesar de não estar envolvida diretamente com a louvação aos santos pretos, a sua apresentação se dá também por motivos sagrados. O Samba de Pareia, por seu turno, embora não

³¹⁷ Mestra do Samba de Pareia e reconhecida como mestre da Cultura Popular Sergipana pelo Ministério da Cultura

³¹⁸ Fonte: <http://www.overmundo.com.br/overblog/dona-nadi-do-tamanco-ao-canto-da-mussuca>

tenha ligação com o universo religioso, fala das raízes culturais laranjeirenses e quilombolas.

É por conta desses fatores que esses grupos possuem, conforme observei, um status simbólico maior e diferenciado das outras manifestações. A maioria dos turistas sabe da existência desses grupos, os mestres desses grupos são os mais procurados pela imprensa e pelos pesquisadores, e eles são “a menina dos olhos” dos órgãos públicos municipais e dos órgãos eclesiais, mesmo paradoxalmente sendo grupos com uma ligação muito forte com a religião afro como é o caso da Taieira.

Além destes grupos, outros grupos folclóricos se apresentam também no Encontro Cultural de Laranjeiras entre grupos de Samba de Coco, Batalhão, Maracatu, Xaxado, Reisado, Peneirou e Guerreiro, etc, totalizando mais de 15 grupos folclóricos, todos de Sergipe. Por desconhecer a característica de cada dança dessas, não tenho como identificá-las como fiz com as danças de Laranjeiras com as quais tive um contato maior. Acredito que trazer uma classificação genérica, por exemplo, “o Guerreiro é uma dança onde homens dançam trajados com roupas vermelhas e azuis e pesados chapéus enfeitados com fitas coloridas e pequenos espelhos, em comemoração aos festejos natalinos”³¹⁹ não evidencia a particularidade do Guerreiro Treme Terra Santo Amaro³²⁰. Se presenciei, por exemplo variações muito expressivas entre a Taieira de Laranjeiras e a Taieira de São Cristóvão (SE)³²¹, acredito que variações da mesma natureza ocorra entre grupos que possuem a mesma nomenclatura mas estruturas completamente diferentes.

Os grupos folclóricos no contexto do Encontro Cultural de Laranjeiras

Pude deduzir a partir da minha observação, três categorias de grupos folclóricos: os grupos folclóricos que se apresentam predominantemente em cortejo (mas que podem se apresentar também no palco), os grupos folclóricos que se apresentam predominantemente no palco e os grupos folclóricos que se apresentam predominantemente na missa, por conta dos festejos rituais do dia

³¹⁹ Fonte: Wikipédia

³²⁰ Um grupo de Guerreiro que se apresentou no Encontro Cultural que é da cidade de Santo Amaro (SE)

de Reis. Os grupos folclóricos que se apresentam predominantemente na missa de dia de reis são: a Taieira, o Cacumbi e a Chegança. Os grupos folclóricos que se apresentam predominantemente no palco são a dança de São Gonçalo e o Samba de Pareia e os grupos folclóricos que se apresentam predominantemente em cortejo são os demais grupos folclóricos citados.

A Taieira, o Cacumbi e a Chegança, por já se apresentarem na Igreja, que é efetivamente o palco deles, não reclamam a apresentação nos palcos montados pela cidade. Mesmo porque, por mais que queiram dançar e mostrar um trabalho artístico, o que parece interessar-lhes mais é a louvação aos santos pretos. Aqui, muita gente que dança se considera dançando numa dança mais autêntica, mas ainda sim, algumas pessoas se consideram dançando num grupo artístico da dança somente. Conversando com as meninas que dançam na Taieira³²² no domingo, por exemplo, percebi que para alguma delas, principalmente as que não têm relação com o terreiro, estar dançando na Taieira é fazer parte de um grupo de dança como outro qualquer. Uma delas, por exemplo, me perguntou: você faz parte de algum grupo de dança também? A impressão que se tem é que elas estão ali porque querem dançar e brincar e de uma certa medida também, gostam de estar numa dança que é, de uma certa maneira, o foco da atenção num evento de grande dimensão como o Encontro Cultural, por isso a escolha de um grupo folclórico de dança como a Taieira que tem bastante projeção e não a escolha de um grupo artístico de dança de Laranjeiras, por exemplo.

Para elas parece não haver muita diferença em participar de um grupo artístico de dança e um grupo folclórico de dança, a questão do “tradicional” e do “autêntico” parece não importar muito. Por exemplo, essa mesma menina ainda me disse: “eu adoro ensaiar Taieira, eu gosto mais de ensaiar Taieira do que ir pra escola”. A fala dela dá a entender que ela gosta de ensaiar uma dança, não importando muito se ela é “autêntica” ou não. Parece que a diferença de estar em um grupo folclórico é que elas ganham mais visibilidade, tanto por parte da imprensa - e aqui cito a televisão (algumas delas me falaram

³²¹ Como se vê na nota nº 6

³²² Como já sabia de antemão a importância simbólica da Taieira no Encontro Cultural, escolhi acompanhá-la durante todo o domingo do Encontro Cultural.

que gostavam de aparecer na televisão) quanto por parte dos turistas e pesquisadores e tanto também por parte dos órgãos públicos.

Para as meninas que freqüentam o terreiro a entrada na dança se dá por outro caminho. Na maioria das vezes os pais, ou um deles, é freqüentador do terreiro, o que torna a participação, tanto na dança, quanto no terreiro quase uma obrigação religiosa. Dançar nesse caso, não é só apresentar uma manifestação artística, mas é também um compromisso religioso. Pela minha observação, parece que para elas a questão do “tradicional” e do “autêntico” se opera com mais freqüência do que para as meninas que não tem ligação alguma com o terreiro nagô.

Os grupos que se apresentam predominantemente no palco são a dança de São Gonçalo e Samba de Pareia. Por eles possuírem, tal como a Taieira, o Cacumbi e a Chegança, um status simbólico elevado, eles não dançam em cortejo pelas ruas. Porém, como não dançam também na missa, o lugar de apresentação deles é o palco. O que acarreta um grande problema se não há um palco disponível para eles se apresentarem como ocorreu no XXXV Encontro Cultural em 2010. As apresentações seriam no Palco Dona Lalinha³²³, um dos palcos montados para o Encontro pela prefeitura. O primeiro dia planejado para as apresentações era sexta-feira, depois da abertura oficial do encontro no palco Dona Lalinha. Por conta do grande atraso da programação, quando acabou a abertura oficial, os grupos folclóricos acabaram indo embora.

O outro dia planejado para as apresentações de grupos folclóricos era o domingo após a procissão. A procissão ocorre na festa de Santo Reis, de manhã ocorre a missa e à tarde a procissão. Como citei a Festa de Reis, acredito que seja interessante situar para o leitor o contexto dessa festa. A festa começa logo de manhã cedo, por volta das 08:00, com a louvação da Taieira, do Cacumbi e da Chegança às margens do rio Continguiba. Eles se encontram na casa de Bárbara, a mestra da Taieira, e saem cantando e dançando em direção ao rio. Após a louvação, encaminham-se para a Igreja Matriz, onde há uma benção feita pelo padre. Seguem, após a benção, para a

³²³ Dona Lalinha foi uma importante mestra popular de Laranjeiras. Dirigiu muitos anos o maior reisado que tinha na cidade e por conta disso, este ficou conhecido como Reisado de Dona

Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito para participar da Missa em louvor aos Santos Reis, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Na missa, ocorre a coroação da rainha da Taieira.

Depois da coroação, o padre dá a benção final e, em seguida, começa a louvação para Nossa Senhora do Rosário e São Benedito com os “grupos folclóricos” encabeçados pelas taieiras³²⁴. Elas saem de dentro da Igreja e voltam novamente para a Igreja dançando e cantando. Quando acabam, há a louvação da Chegança e depois a do Cacumbi. Quando acaba a louvação do Cacumbi na Igreja os grupos se preparam para a retirada, começando pelas taieiras. Todos eles saem de frente para o altar. Depois esses grupos dançam na casa de algumas pessoas de Laranjeiras, encerrando a louvação matutina.

As 16:00 começa a procissão. Quando todos os grupos presentes: folclóricos, religiosos e civis, já estão concentrados, a procissão sai da Igreja Matriz em direção à Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. No começo da procissão, vai a cruz e logo atrás dela, crianças vestidas de anjinhos. Atrás das crianças, vemos grupos folclóricos, sendo eles em ordem, Taieira, Chegança, Cacumbi, São Gonçalo, São Gonçalo mirim, Samba de Pareia, Samba de Pareia mirim e os outros grupos folclóricos já mencionados. A Taieira, a Chegança, o Cacumbi e o São Gonçalo estão organizados em cordões, como já é de praxe na brincadeira. Cada cordão situa-se de um lado da rua, e entre os cordões, seguiam na seguinte ordem: bandeiras cívicas e religiosas, autoridades eclesiais, civis e as imagens de Santo Antonio, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, e a banda de música.

Após a procissão, haveria a apresentação dos grupos folclóricos, porém, o palco Dona Lalinha estava sendo preparado para o show do Padre Antonio Maria. A grande estrutura desse show requereu exclusividade do palco por um tempo maior do que o inicialmente previsto pelos organizadores do Encontro.

Os grupos folclóricos ficaram, então, sem espaço e, ao procurarem orientação junto à comissão organizadora do evento, foram orientados para o

Lalinha. O reisado é, em Laranjeiras, uma dança feminina dividida em dois cordões: azul e encarnado. As meninas dançam para louvar os santos reis.

³²⁴ Coloco aqui o nome “taieiras” em minúsculo e no plural para diferenciar as meninas, cujos personagens são as taieiras da dança Taieira que envolve, além das taieiras, outros personagens como rei e rainhas.

Tablado Cultural Igreja Matriz³²⁵, já ocupado, porém, por apresentações de dança e teatro. Dona Nadi, a mestra do Samba de Pareia, liderou, então, em favor dos grupos folclóricos, um protesto, junto a estudantes, que saiu em cortejo nas ruas. Conversando com Dona Nadi, ela disse que nunca tinha tido isso antes e que era “tradição” do Encontro os grupos folclóricos se apresentarem no palco. Além de desrespeito a tradição, ela considerou também uma falta de respeito aos grupos folclóricos, opinião que foi confirmada por alguns estudantes também.³²⁶

Diferente dos grupos que se apresentaram na Igreja e dos grupos que se apresentaram no cortejo, o Samba de Pareia e a dança de São Gonçalo não se apresentaram em lugar nenhum, só foram para o cortejo na abertura oficial do evento e para a procissão no domingo, mas apresentação mesmo eles não tiveram. Salvas as apresentações nas casas de algumas pessoas que os convidaram a dançar, mas aí estamos falando de apresentações privadas e não públicas como as dos outros grupos. Por isso, foram Dona Nadi e Seu Sales, mestre da dança de São Gonçalo, os mestres de grupos folclóricos que mais ficaram chateados com o fato de não ter tido apresentação em palco.

Como exemplo do desejo de se apresentar manifestado por Dona Nadi e Seu Sales, e estar bonito para isso, cito uma situação ocorrida na casa de Dona Nadi. Estávamos conversando sobre o Encontro Cultural, ela estava falando sobre o que a tinha deixado chateada, de repente ela foi ao quarto dela e pegou a indumentária usada pelas meninas que dançam no Samba de Pareia. Ela pegou dois vestidos: um dado pela prefeitura e um feito por ela e me mostrou os vestidos. Enquanto mostrava, ela reclamava da qualidade do tecido usado para fazer os vestidos dados pela prefeitura e como, segundo ela, ela não dançaria com a aquela roupa, tinha feito outro vestido para dançar, tinha comprado tecido com o dinheiro dela e costurado para todas as meninas

³²⁵ Outro palco montado pela prefeitura para as atividades do Encontro Cultural

³²⁶ Conversei, por exemplo, com uma estudante de São Paulo, segundo ela o Encontro Cultural foi decepcionante, pois os mestres populares não foram tratados com respeito e não parecia que o folclore era a temática principal do evento porque não se dava o devido valor às manifestações folclóricas. Ela reclamou da correria dos grupos folclóricos no cortejo e comentou sobre a participação dela no protesto liderado pela Dona Nadi. Ela comparou o Encontro Cultural de Laranjeiras com o Festival Folclórico de Olímpia em São Paulo e comentou que o Festival de Olímpia além de ser bem mais organizado, os grupos folclóricos são mais valorizados também.

que dançavam no Samba de Pareia. Ela queria ficar bonita para a “apresentação” e não só para o cortejo. A questão da roupa junto com o “não ter palco” foram os fatores que levaram à revolta de Dona Nadi.

Acredito que esses grupos, para tentarem manter seu status simbólico “em alta”, e talvez competir com os grupos diretamente ligados aos festejos religiosos dos santos pretos, utilizam do espetáculo para isso. Presenciei uma forte crítica a dança de São Gonçalo por eles estarem se “espetacularizando”. Estava conversando com um morador de Laranjeiras quando de repente ele me disse que “o pessoal do São Gonçalo está ficando muito esnobe porque foi para Brasília”. Segundo ele, eles possuem três grupos, um adulto, um mirim e um adolescente, quando um não vai para fora da cidade, vai outro. Segundo ele só para o Encontro eles vão receber 3000 reais para se apresentar, aí perguntei: “e os outros grupos, quanto cada um vai receber?” E ele disse 1000 reais. O que ele não quis falar foi que cada grupo de São Gonçalo vai receber 1000 reais e como são três grupos, dá um total de 3000 reais.

É interessante apontar que quando uma mesma manifestação folclórica tem mais de um grupo, às vezes um deles é visto como para-folclórico, não saberia dizer se as pessoas que dançam na dança de São Gonçalo enxergam o São Gonçalo mirim e o adolescente como para-folclóricos, mas ouvi de uma pessoa influente no Cacumbi que o Cacumbi mirim é considerado um grupo para-folclórico.

Não conversei com ninguém que dança na dança de São Gonçalo nem no Samba de Pareia para saber por que dançam, como conversei com as meninas da Taieira, mas acredito, tomando o ponto de vista do Secretário de Cultura de Laranjeiras, que algumas pessoas dançam mais por dançar em um grupo artístico de grande projeção na cidade do que por dançar em um grupo folclórico, “autêntico”, etc. Ressalvo algumas pessoas porque não são todas, acredito que os mais velhos dançam mesmo para ajudar alguém a pagar promessa entre outros motivos religiosos, mas acredito também que algumas pessoas dançam somente por dançar num grupo artístico. Segundo o Secretário de Cultura de Laranjeiras, os meninos do São Gonçalo Adolescente, que segundo ele são muito bonitos, além de dançar, dão autógrafa e tiram fotos com os “fãs”. A mim isso parece ser um indicio de que essas pessoas

querem dançar num grupo artístico e escolheram o folclore porque este tem mais projeção não só na cidade, mas também do estado, quiçá no Brasil.

Os demais grupos folclóricos que se apresentam no Encontro Cultural, se apresentam predominantemente em cortejo pelas ruas da cidade e no palco localizado no Centro de Tradições. São grupos folclóricos de Laranjeiras, como alguns grupos de reisado, mas de muito menos projeção do que os cinco grupos já citados, e grupos de cidades vizinhas a Laranjeiras como Itabaiana, Japarutuba, Riachuelo, Lagarto, entre outras. Esses grupos vêm convidados pela prefeitura.³²⁷

Esses grupos não possuem nenhuma ligação com a festa de reis e a louvação dos santos pretos, eles vêm a Laranjeiras se apresentar porque ganham um cachê para isso. Por conta disto, essas manifestações possuem um status simbólico menor comparado às manifestações já citadas. Os turistas não sabem muito bem da existência desses grupos, sabem que são folclóricos o que soa de maneira diferente para alguns deles. Alguns acham que as apresentações em cortejo são positivas, como uma turista baiana, porque é a melhor forma de apresentar muitos grupos folclóricos diferentes em poucos dias. Para outros, porém, como um turista que dizia ser do Egito, as apresentações dos grupos em cortejo parecia ser um catálogo: “temos isso, isso e isso”. Ele considera as apresentações muito rápidas e disse que por ele ficaria um dia inteiro assistindo uma dança para conhecer de verdade aquela dança e não só para assistir as pessoas de um grupo de dança passando em cortejo.

³²⁷ Conversei com uma moradora de Laranjeiras que foi contratada pela prefeitura para trabalhar com os grupos folclóricos. Ela comentou que na época do Encontro, a partir de novembro, é contratada pela prefeitura para trabalhar com os grupos folclóricos que vem de fora. Ela entra em contato com o grupo nos meses que antecedem janeiro (os grupos meio que já se programam quanto à data, pois quase sempre são os mesmos grupos que são convidados a participar do evento), e nos dias de apresentação dos grupos, ela fica responsável por alguns deles. Vai buscá-los nas cidades e acompanha-os no momento de apresentação – cortejo pela cidade. Depois da apresentação do grupo ela fica responsável por fornecer o lanche e após o lanche checar se está todo mundo presente e colocar todo mundo no ônibus para voltar. Tinha sido dessa forma nos anos anteriores, mas no ano de 2010, conforme eu observei, o responsável pelo grupo nem precisava ir ao ônibus buscar o grupo, o motorista do ônibus pegava o grupo e levava de volta. Perguntei a ela quantas pessoas trabalham contratadas pela prefeitura essa época, ela falou que recepcionando os grupos são 50, sendo sempre duas pessoas para cada grupo. Questionei também sobre a remuneração e ela disse que eles costumam pagar para as pessoas que vão receber os grupos 50 reais, não entendi se era por dia ou pelo encontro todo e ela não soube me responder.

Alguns turistas notaram uma diferença entre os grupos folclóricos. Uma fotógrafa de Recife, por exemplo, além de ter comentado que uma das características que distinguia esse encontro de outros era o envolvimento da cidade toda, falando até que não conhecia nenhum outro evento que mobilizasse uma cidade inteira como o Encontro Cultural de Laranjeiras, chamou atenção também para o envolvimento de alguns grupos com a comunidade citando a Chegança como exemplo. Ela chamou atenção também para alguns grupos que nas palavras dela, pareciam estar lá “por obrigação” como alguns dos cortejos.

Os mestres desses grupos que se apresentam em cortejo não são procurados nem pela imprensa nem por pesquisadores, e são de alguma forma desconhecidos pelos órgãos públicos municipais e dos órgãos eclesiais. Por eles já se apresentarem nas ruas e no Centro de Tradições³²⁸, não reclamam a apresentação nos palcos montados pela cidade, já que eles recebem para dançar nas ruas, então de alguma forma se satisfazem com essa apresentação, diferente dos grupos de São Gonçalo e Samba de Pareia, por exemplo, que embora tenham sido pagos também mesmo não havendo apresentação, estavam lutando para se apresentarem, já que o prestígio, nesse contexto, parece ocorrer não numa esfera econômica, mas sim numa esfera simbólica.

Apesar deles não reclamarem apresentação nos palcos, reclamavam tempo para dançar. É também uma forma de prestígio para esses grupos o dançar, mesmo que em cortejo pelas ruas, visto que é este o palco de atuação deles. Em relação a isso posso citar como exemplo, a conversa com a mestra de um grupo de Guerreiro, o Guerreiro Santo Amaro (SE). A mestra da dança estava chateada porque, segundo ela o encontro estava muito desorganizado. Ela disse, “eu gosto de dançar, não só de sair correndo em desfile, quando a gente para um pouquinho para dançar eles já vem dizendo, anda, anda”.

Quanto à motivação dos dançarinos desses grupos em dançar em grupos folclóricos, acredito que a maioria deles dance por gostar da dança como manifestação artística e conseguir mais visibilidade com a dança folclórica. Por exemplo: conversando de novo com a mestra do Guerreiro, ela

³²⁸ Um espaço na cidade em que há venda de artesanato local e um palco para apresentações folclóricas

disse que o grupo só dança quando é chamado. Além dela, conversei também com uma menina, integrante do Reisado 12 Estrelinhas, reisado composto somente por crianças e adolescentes, que me informou também que elas só dançam quando são convidadas pelo município delas ou por outros municípios.

As categorias criadas por mim de grupos folclóricos que se apresentam predominantemente em cortejo, no palco e na missa, para analisar a participação desses grupos no evento talvez só sejam válidas no contexto do Encontro Cultural de Laranjeiras porque, por exemplo, se a Taieira se apresentasse na Festa das Cabacinhas³²⁹ em Japarutuba (SE) ela talvez seria apenas mais um grupo de dança folclórica a se apresentar e não teria a importância toda que ela tem no Encontro Cultural de Laranjeiras junto com o Cacumbi e a Chegança. Tal diferença ocorre visto que, no Encontro Cultural, os grupos de Laranjeiras têm um status simbólico maior do que os grupos de outras cidades de Sergipe. Importante salientar que a diferença não é econômica, todos os grupos recebem a mesma quantia, 1000 reais, independente se é a Taieira ou se é o Reisado de São Cristóvão, mas é efetivamente simbólica.

O Encontro Cultural como espaço de atualização das manifestações folclóricas

O Encontro Cultural de Laranjeiras pode ser visto como um espaço de atualização e manutenção das manifestações folclóricas de Laranjeiras pela maneira como ele consolida um discurso do tradicional e do autêntico (Mello e Souza, 1989; Cavalcanti, Lins de Barros, Vilhena, Mello e Souza e Araujo, 1992; Ortiz, 1992) em relação às manifestações artísticas da cidade. A fala do padre³³⁰ na missa de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito exemplifica esse argumento. Segundo ele “Laranjeiras é um berço cultural. Infelizmente

³²⁹ Também ligada aos festejos dos Santos Reis a Festa das Cabacinhas, além de apresentar também rituais religiosos de homenagem aos santos reis com grupos folclóricos, se caracteriza pela “guerra das cabacinhas”. Brincadeira de ataque com a cabacinha, artefato moldada com parafina em forma de cabaça, cujo conteúdo é composto de água, que se espalha ao ser jogada no corpo das pessoas. Como o Encontro Cultural de Laranjeiras, a festa apresenta shows nacionais noturnos.

³³⁰ Fala proferida na homilia da missa dos santos reis no XXXIII Encontro Cultural em 2008.

alguns de nós são indiferentes à fé e indiferentes às tradições. Eu sou filho daqui, eu não nego as minhas raízes.”

Esse discurso consolidado pelo Encontro Cultural, no entanto, foi constituído e legitimado em grande parte pela influência da Prefeitura de Laranjeiras, do Estado de Sergipe que investiram e financiaram todos esses anos o Encontro Cultural de Laranjeiras. A prefeitura de Laranjeiras parece investir no que a cidade tem de “tradicional” há longos anos. Dois anos antes da criação do Encontro Cultural, por exemplo, ela proporcionou uma festa – Festa da Arte de Laranjeiras³³¹ - na qual grupos folclóricos se apresentavam. O Estado de Sergipe, por seu turno, desde longa data, também aparece preocupado com a valorização do “tradicional” e com a busca por grupos folclóricos. O livro “Manifestação da Lúdica Folclórica em Sergipe”, por exemplo, produzido pelo Departamento de Cultura e Patrimônio Histórico da Secretária de Educação e Cultura do Estado de Sergipe em 1975, revela já essa prática.

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e mais tarde o Instituto Nacional de Folclore, na pessoa de Bráulio do Nascimento³³², foi também importante na criação de um sentido de “tradicional” e “autêntico” nas manifestações artísticas populares de Laranjeiras. A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro encontrou em Laranjeiras, o lugar ideal para o estudo e promoção do folclore brasileiro. Segundo Bráulio do Nascimento “não é possível falar no desenvolvimento dos estudos da cultura popular no Brasil sem passar por Laranjeiras.” (Nascimento: 1996:11);

A atuação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, associada a uma intelectualidade sergipana³³³ mobilizada na defesa do “autêntico”, junto com o incentivo e empenho da Prefeitura de Laranjeiras e do Estado de Sergipe foram, em minha opinião, os fatores que mais contribuíram para a

³³¹ Segundo o atual Secretário de Cultura do município, Ione Sobral (atual prefeita da cidade), que na época era esposa do prefeito José Monteiro Sobral, desejava fazer uma festa de largo, junto à festa de Reis de Laranjeiras. Dessa forma, organizou um pequeno evento que contou com a apresentação de alguns grupos folclóricos e trouxe a folclorista Aglaé Fontes para lançar um livro, a bailarina de dança afro Lucia Spinelli e a organista e Edmunda Linhares para se apresentarem neste evento.

³³² Diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro de 1974 a 1978, ano que a Campanha é formalmente incorporada à Funarte transformando-se em Instituto Nacional do Folclore (INF). Após a dada transformação, Bráulio continua na direção do Instituto de Folclore até 1981.

³³³ Luiz Antonio Barreto, Aglaé Fontes, Jackson da Silva Lima entre outros folcloristas.

criação de um sentido de originalidade e autenticidade das manifestações que o Encontro Cultural passou a promover. Tal confluência de interesses modificou toda uma visão de mundo (Geertz, 1989) dos moradores de Laranjeiras, principalmente os mestres populares, que começaram a se enxergar como portadores de uma tradicionalidade.

Quando eles começam a ser procurados por pesquisadores, órgãos públicos e pela imprensa e começam a perceber que o que eles possuem é de alguma forma, valioso, eles mesmos começam a valorizar e atualizar suas práticas artísticas. O Encontro Cultural de Laranjeiras atualiza, dessa maneira, práticas artísticas folclóricas porque através de vários recursos já citados aqui, incute no mestre popular o sentido de que aquilo que ele possui é importante e por isso deve ser atualizado. Isso faz com que o mestre popular ganhe um grande poder nesse contexto.

É interessante perceber, desta maneira, o poder simbólico (Bourdieu, 1998) de alguns mestres populares de Laranjeiras como Bárbara (Taieira), Mestre Zé Rolinha (Chegança) Mestre Deca (Cacumbi), Nona Nadi (Samba de Pareia), Mestre Sales (dança de São Gonçalo), para alguns grupos de pessoas como estudantes, pesquisadores, folcloristas, moradores de Laranjeiras, entre outros, que se referem a eles como autoridades, às vezes mais importantes do que as autoridades públicas do município de Laranjeiras e do Estado de Sergipe.

O mestre popular, portanto, parece que assumiu bem o discurso dos intelectuais e do poder público de aquilo que ele faz é importante para consolidar uma “identidade brasileira” (Gonçalves, 2002). O Encontro Cultural de Laranjeiras, desta maneira, atualiza, e de alguma forma mantém, as manifestações artísticas consideradas folclóricas, à medida que legitima e afirma a presença do mestre popular.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Luciana de Araujo. *Taieira e Mineiro-Pau: as danças como espelhos da vida social*. Publicado no sítio <http://www.lauracavalcanti.com.br> em julho de 2009.

Anais do simpósio do Encontro Cultural de Laranjeiras de 1996 intitulado “Globalização da Cultura, Folclore e Identidade Regional”

ALVES, Jucélia Maria;LIMA, Rose Mery de;ALBUQUERQUE, Cleidi. *Cacumbi. Um aspecto da cultura negra em Santa Catarina*. Editora da UFSC, Florianópolis, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*; tradução Fernando Tomaz (português de Portugal) – 2.ed. Rio de Janeiro, ed. Bertrand Brasil 1998.

CAVALCANTI, M. L. V. C, Lins e Barros, Myriam; Araújo, Silvana; Mello e Souza, Marina & Vilhena, Luis Rodolfo. Os estudos de folclore no Brasil, *in* CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP, 1992, pp. 101-112.

DANTAS, Beatriz Góis. *A Taieira de Sergipe - Pesquisa exaustiva sobre uma dança tradicional do nordeste*. Petrópolis Editora Vozes, 1972.

_____. *Nota prévia sobre rituais folclóricos numa festa de igreja. (A festa de São Benedito na cidade de Laranjeiras)* In. Revista Sergipana de Folclore: Aracaju. Aracaju, v.1, n.1 p.7-11, ago.1976.

_____.*Chegança* Cadernos de Folclore nº 14, Rio de Janeiro: Campanha de Deefesa do Folclore Brasileiro (MEC-FUNARTE), 1976a.

_____.*Dança de São Gonçalo*. Cadernos de Folclore nº 9, Rio de Janeiro: Campanha de Deefesa do Folclore Brasileiro (MEC-FUNARTE), 1976b.

_____. *Laranjeiras: Entre o passado e o presente*”. In: Nogueira, Adriana Dantas; Silva. Eder Donizeti da Silva (Orgs). “O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras. Vol II. São Cristóvão: Universidade federal de Sergipe, 2009.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das cultura.*, Rio de Janeiro : LTC Editora, 1989.

- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / Minc / IPHAN, 2002.
- Guia de Cultura e Turismo de Sergipe* – janeiro- ano 2- número 7
- Manifestação da Lúdica Folclórica em Sergipe*. Departamento de Cultura e Patrimônio Histórico da Secretária de Educação e Cultura do Estado de Sergipe. Aracaju, 1975
- MELLO E SOUZA, Marina. *Folclore e cultura brasileira: Os missionários da nacionalidade*. XIII Anpocs, 1989.
- NASCIMENTO, Bráulio do (Org.). *Encontro Cultural de Laranjeiras: 20 anos*. Aracaju: Fundação Estadual de Cultura, 1996, 356 p.
- NUNES, Verônica Maria Menezes. *Laranjeiras: de cidade histórica a Encontro Cultural- busca de elementos para a integração da ação cultural*. Rio, UNIRIO, Curso de Mestrado em Administração de Centros Culturais, 1993.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho d'água, 1992.

A FACETA DIVINATÓRIA DA RETÓRICA ASTROLÓGICA

Maria Elisabeth Andrade Costa – CNFCP/IPHAN

A história de uma pessoa é basicamente resultado de uma construção, um *labor*, na medida que ela é sempre contada por alguém. E esse alguém seleciona e organiza os fatos que compõem e garantem a compreensão daquele encadeamento. A memória é um componente essencial dessa construção. Meyerson (1956) enfatiza que a narratividade constitui uma forma de existência da memória, pois narrar não é apenas um modo de registro e recordação, mas também um modo de configuração da própria experiência temporal. Ao contrário da repetição condicionada que caracteriza o hábito, a memória torna indissolúveis a singularidade do evento e a ordem que o acolhe, se caracterizando assim pela unicidade da consciência.

A memória se distribui entre diversos 'lugares', que se distinguem pelo modo como são organizados e pela maneira como estimulam a evocação (Halbwachs, 1994; Yates, 1984). Entre esses lugares, encontram-se:

- a) lugares funcionais, como os arquivos, a pasta de documentos, a agenda;
- b) rituais, como os aniversários, as comemorações, as festas;
- c) imagens, como o álbum de retratos, filmes e vídeos, *souvenirs* em geral;
- d) o corpo, lugar de marcas e cicatrizes, e lugar de sedimentação de destrezas e habilidades apoiadas na memória de ações;

Os princípios da memória artificial, criados por Simonides no Século V a.C., lançaram as bases para as teorias da memória que se desenvolveram no campo da retórica e da ética. Os tratados da memória clássica e renascentista enfatizavam a importância de se eleger imagens excepcionais, fora do comum, e alocá-las em lugares igualmente impressionantes, como palácios ou teatros memoráveis, explorando assim uma imagística vívida para facilitar a associação de idéias (Yates, 1984).

Não é de se estranhar então que o Zodíaco – que, desde a Antiguidade, nutre a arte da memória - se preste tão bem a formatar 'lugares de memória'. Sua galeria de figuras, que inclui cabra com rabo de peixe, centauro, touro que

emerge da água, peixes atados por um cordão, mulher alada, entre outros, mantém vivo um material de evocação que tem um longo registro de aproveitamento. No quadro traçado por Yates, a arte da memória emerge como uma doutrina bastante apoiada na astrologia.

Os 'lugares' astrológicos da memória são, naturalmente, os signos e os planetas, que esgotam o real por meio de classes finitas nas quais é sempre possível encontrar um lugar para qualquer evento ou entidade do mundo empírico³³⁴. No dizer daquele que lê o mapa astrológico, a inteligibilidade do vivido repousa sobre a premissa de uma relação céu/terra eficaz, preservada nos lugares da memória que a astrologia oferece. Graças ao peculiar código cronológico de que dispõe e às contrições semânticas que norteiam seu dizer, o astrólogo torna-se guardião da memória em virtude do estímulo diferenciado que faz sobre a evocação. É também criador e nomeador da memória, em virtude da maneira como classifica e qualifica aquilo que deve ser memorável.

Para os opositores da astrologia, a alegada eficácia do sistema astrológico apregoada por seus adeptos se deve muito mais à maneira como as interpretações são apresentadas. Em sua maioria, as descrições das características pessoais são vagas e generalizantes a ponto de se ajustarem a qualquer pessoa. "Você é curioso, inventivo e, às vezes, escapa para um mundo de fantasia". "Nem sempre você se sente à altura do que lhe pedem para fazer e usa de alguns subterfúgios para cumprir seus compromissos". "As pessoas exigem demais de você e não costumam oferecer apoio quando você mais precisa". Proposições desse tipo não costumam ser negadas.

A plausibilidade nas interpretações astrológicas demanda uma conformidade aos modos leigos de pensar dos segmentos sociais atendidos pelos astrólogos, segundo o conhecimento de mundo que essas pessoas

³³⁴ O código cosmológico se desdobra em inúmeros códigos, que implicam tutela sobre o mundo sensível. São esses códigos que promovem as ligações entre séries descontínuas: a série dos corpos celestes e a série dos seres, objetos e eventos empíricos.

- Código geográfico, vinculando planetas, signos e casas a direções do espaço e a regiões geográficas;
- Código espacial, vinculando-os a locais dentro e fora das casas;
- Código meteorológico, vinculando-os a fenômenos climáticos, tais como chuvas, secas, ventos;
- Código anatômico, vinculando-os a partes do corpo e, por extensão, a marcas corporais e a patologias;
- Código sociológico, vinculando-os a figuras e a estatutos sociais;
- Código moral e psicológico, vinculando-os a tendências psíquicas e comportamentais.

utilizam em suas vidas cotidianas e do qual se valem para compreender, justificar, explicar suas próprias ações e as ações dos outros. As trajetórias pessoais descritas tendem a refletir os possíveis cursos de vida em um dado contexto social.

Vale observar que, nos tratados astrológicos antigos, a referência a diferentes segmentos sociais (pobres, escravos, nobres, etc.), em um contexto de pouca mobilidade social, visava exemplificar a força de atuação de uma estrela, capaz de elevar um escravo a alturas jamais sonhadas ou, pelo contrário, provocar a queda de uma figura de poder.

Hoje em dia, os astrólogos relutam em admitir variações tão fortes nas trajetórias de vida, na esteira de uma ideologia que delega ao indivíduo a responsabilidade por sua biografia e, conseqüentemente, renuncia a impactantes golpes do destino. Assim circunscrito, o discurso astrológico explicita, enuncia, nomeia a experiência pessoal em termos do que os discursos sociais apregoam e em termos das competências pessoais requeridas para satisfazê-los. Este é o caráter nominalista atribuído à astrologia por Barthes (1993:109), que a descreve como a literatura degradada do mundo pequeno burguês. No entanto, o paradoxo surge em virtude do sucesso alcançado pela leitura do mapa. São freqüentes os testemunhos de que a pessoa se sentiu muito bem descrita por alguém “*que nunca me tinha visto antes, como é que ela podia saber aquilo tudo?!*”(Sônia)³³⁵

Uma das vertentes dos estudos sociológicos sobre a adesão à astrologia nas sociedades modernas assume uma postura crítica, analisando o fenômeno à luz de um escapismo alienante, mantido por uma perspectiva obscurantista e subserviente ao capitalismo, na medida em que ajuda a persuadir as pessoas que seus destinos estão fora de seu controle (Adorno, 1900; Morin, Fischler, DeFrance, e Petrossian, 1981; Barthes, 1983).

Talvez o mais contundente documento nesse sentido tenha sido o manifesto intitulado “Objecções à Astrologia”, publicado em 1976 pelo astrônomo B.J. Bok e endossado por 186 cientistas, dentre os quais dezoito ganhadores do Prêmio Nobel. Esse documento recomenda um esforço

³³⁵ Os nomes dos depoentes foram todos trocados para preservar suas identidades.

concentrado para eliminar de uma vez por todas essa antiga superstição que só contribui para o irracionalismo.

Estudos que abordam a relação entre as camadas médias urbanas, a ideologia individualista e sistemas totalizantes (Russo, 1983; Cavalcanti, 1983; Vilhena, 1990; Magnani, 1999; Amaral, 2000), apontam para a fragmentação da sociedade moderna em domínios múltiplos como o reverso da ênfase no caráter holista e harmônico da concepção de mundo professada por seus adeptos. Por esse viés, é possível supor que a crise das religiões institucionalizadas e/ou o enfraquecimento dos grandes sistemas totalizadores de sentido abriam espaço para a revitalização, nas sociedades modernas, das artes divinatórias em geral e da astrologia em particular.

A diversificação da rede social em domínios paralelos enfatiza o conseqüente risco de fragmentação e dispersão (Velho, 1985). O enfraquecimento dos grandes sistemas totalizadores de sentido, principalmente políticos e religiosos, abre espaço para a emergência de outros focos de unificação, dentre os quais o próprio *eu* se destaca. Incapaz de dar conta de um social pulverizado, o indivíduo volta-se sobre si mesmo, afirmando-se como um dos *loci* possíveis e estáveis de integração e geração de sentido. Os estudos de Richard Sennet (1999) e Gilles Lipovetsky (1989) discutem a preponderância do privado e a emergência do narcisismo moderno nesse contexto.

Analisando a crise de sentido nas sociedades urbanas modernas, Berger e Luckman (2004) apontam que o foco centrado no questionamento das identidades e no abalo das certezas, dois fenômenos decorrentes dos processos de modernização, pluralização e secularização da sociedade ocidental moderna, não deveria nos impedir de perceber os mecanismos dos quais as pessoas lançam mão para responder aos desafios que elas enfrentam nas grandes cidades.

Dentre esses mecanismos, Berger e Luckman (2004:81) chamam atenção para as 'instituições intermediárias', estruturas parciais que apóiam pequenos mundos da vida. Nesses pequenos mundos da vida, os diversos sentidos oferecidos "*não são simplesmente consumidos, mas são objeto de uma apropriação comunicativa e processados de forma seletiva até*

transformarem-se em elementos da comunhão de sentido”, impedindo que as crises de sentido se alastrem por toda a sociedade.

Mesmo não apresentando uma tipologia geral dessas instituições, os autores sugerem que elas podem incluir a psicoterapia, práticas de meditação importadas do oriente, movimentos religiosos neo-ortodoxos e movimentos ecológicos. Talvez a concepção de mundo que a astrologia propõe possa constar do rol dessas instituições intermediadoras entre a experiência coletiva e a individual, as quais *“oferecem interpretações típicas para problemas definidos como típicos”* (Berger e Luckman, 2004:68).

Porém, vincular a adesão à astrologia a determinadas características da vida moderna, particularmente o modo de vida nas metrópoles, levanta uma questão interessante. Como um saber que se propõe como universal e atemporal se acomoda aos contextos culturais onde é instalado?

A busca de uma tradição histórica contínua, que se estenda a todos os fatos englobados sob o nome de astrologia, arrisca-se a incorrer em deformações dos contextos estudados. As concepções de mundo a partir das quais se desenvolve o pensamento astrológico são variadas e mesmo contraditórias. Conforme Vilhena (1990:15) tão bem observou, não existe uma astrologia, mas astrologias, tantas quantas forem os contextos culturais.

Um enfoque mais substancialista poderia considerar o atendimento astrológico, ou mesmo o consumo da literatura temática, independentemente da interferência de padrões culturais. No entanto, não parece plausível que a astrologia, em si e por si, possa manter o tipo de coerência e consistência que seus adeptos apregoam. Basta observar a diversidade de vozes dos próprios astrólogos, sustentando posições divergentes, até opostas, com relação à teoria e à prática astrológicas, para que se vislumbre uma possível conexão entre os enfoques adotados pelos adeptos da astrologia e suas respectivas formações profissionais, as redes sociais na qual transitam, os segmentos sociais aos quais pertencem.

Considerando a metrópole como sede da mais extrema divisão de trabalho (Simmel, 1976), parece razoável que os diversos contextos urbanos - a praça, o mercado, a academia, o consultório particular - deixem marcas nas práticas astrológicas que ali ocorrem.

Mesmo que as colunas de horóscopos sempre tenham oferecido às camadas populares respostas para os dilemas da vida cotidiana – amor, trabalho, dinheiro e saúde – a consulta astrológica, que interpreta um tema de nascimento, está historicamente associada à nobreza e ao poder. Delineando a história da astrologia, Peter Burke (2001) salienta uma alternância no perfil de seus consumidores: da nobreza e do clero na Europa medieval, para as classes mais baixas (nos séculos XVII, XVIII e XIX) e, destas últimas, para as camadas médias e altas (fins do século XIX e século XX). Há uma diferença significativa nos produtos astrológicos voltados para os diversos segmentos sociais. As colunas de horóscopos em jornais e revistas contemporâneas, assim como os almanaques publicados nos séculos XVIII e XIX, são os produtos consumidos pelas classes mais baixas e se limitam a oferecer diretrizes gerais e padronizadas: como será o dia de todos os leoninos, o que os milhões de taurinos devem temer, a melhor época para atividades de plantio ou corte de cabelo, os períodos favoráveis a investimentos ou a viagens, e assim por diante. Por outro lado, a carta natal se refere exclusivamente a um determinado ‘*nativo*’, singularizando-o, e este é, segundo Burke, o produto astrológico que interessa aos segmentos mais abastados e intelectualizados.

Para estes segmentos sociais, as consultas astrológicas oferecidas em feiras esotéricas, assim como as interpretações computadorizadas, adquiridas em quiosques montados nos corredores de *shopping centers*, são comparáveis às colunas de horóscopos veiculadas pela mídia, no sentido de que não constituem a *verdadeira* astrologia. Esta só pode ser encontrada na singularidade de um mapa natal, objeto de uma leitura compreensiva e detalhada.

A crescente cobertura, por parte da mídia, de temas ligados à astrologia, assim como a divulgação dos mapas natais de pessoas famosas, evidenciam a entrada da consulta astrológica no mercado da sociedade de consumo. É possível tratar a difusão do aconselhamento astrológico como um fenômeno basicamente mercadológico, um modismo induzido por uma bem montada estratégia de marketing, capaz de criar uma demanda e supri-la com produtos e práticas diferenciadas, ao estilo do freguês. Se os adeptos da astrologia são clientes que escolhem os produtos segundo suas necessidades e interesses, o delineamento do perfil daqueles que recorrem à astrologia, identificados pela

participação, mais ou menos regular, em uma rede de trocas simbólicas, via consultas, cursos, congressos ou fóruns na internet, tende a sublinhar a necessária cosmetização do produto para que ele atinja o público-alvo.

Mary Douglas (2004), porém, salienta que o consumo é investido de valores sociais, funcionando como um código que classifica pessoas, bens e serviços por meio de um sistema de significações que permite uma leitura do mundo e da sociedade.

A ótica do mercado pode deixar escapar que, para além da mercantilização e do consumo, a adesão a um sistema simbólico implica, em maior ou menor grau, um comprometimento com uma visão de mundo. Uma visão de mundo constitui um modelo cognitivo que não necessariamente se ajusta rigorosamente às situações vivenciadas, mas que acaba por orientar a ação a partir da pressuposição de uma certa ordem no mundo. Logo, não se trata de um modelo puramente categorial, mas presume também uma conectividade reguladora, projetando sobre a realidade analogias e relações de causa e efeito à sua imagem e semelhança.

Geertz (1989) distingue *visão de mundo* de *ethos*: *ethos* está associado a aspectos afetivos e estéticos, a estilo de vida, enquanto que *visão de mundo* enfatiza os aspectos propriamente cognitivos. Embora a distinção proposta por Geertz não coincida exatamente com a de Bateson, que separa *ethos* de *eidos*, Velho (1994) salienta que ambos colocam a dimensão cognitiva à parte, reproduzindo a dicotomia 'cognição X emoção', clássica no pensamento ocidental. Velho acredita que a noção de sistema cognitivo é indissociável da noção de sistema de crenças a qual, por sua vez, implica sentimento e emoção. Portanto, ele acha problemática a distinção de um cognitivo separado dos aspectos afetivos, estéticos e emotivos.

Porém, se Geertz tem razão ao afirmar que a relação entre *ethos* e *visão de mundo* é circular, promovendo uma fusão simbólica entre elementos valorativos e cognitivos, ou seja, entre um conjunto de disposições e motivações e uma idéia de ordem, é justamente o fato de colocar as instâncias da vida cotidiana em contextos finais que torna um sistema simbólico capaz de integrar a dimensão cognitiva e a dimensão existencial, oferecendo modos pelos quais o vivido pode ser pensado.

Logo, examinar os motivos e circunstâncias que promovem e sustentam a adesão ao sistema astrológico nas sociedades urbanas modernas não basta para analisar os processos de atribuição de sentido envolvidos.

Grande parte da eficácia da leitura astrológica reside na explicitação e nomeação daquilo que permanecia anômalo na experiência pessoal, por resultar da incongruência entre os modos promulgados de estar-no-mundo (levando em conta os requisitos de qualidade de vida que os discursos sociais apregoam) e o próprio mundo. Todo o empenho que a pessoa dedica para racionalizar suas opções e escolhas, para desenvolver e perseguir um projeto de vida que atenda às demandas do ‘bem-viver’ eleito como modelo, pode, eventualmente, se chocar com a incoerência e a aleatoriedade de uma situação vivida. São diversos os testemunhos de que o primeiro recurso a uma consulta astrológica ocorreu por ocasião de uma situação de crise.

Nas sociedades urbanas modernas, as passagens da vida não são acompanhadas de ritos formalizados³³⁶, como ocorre nas sociedades tradicionais, e costumam ser entendidas como crises pessoais. Perder um emprego, casar, enfrentar uma doença ou um divórcio, mudar de residência – são situações capazes de gerar inquietação e dissonância a ponto de romperem a maneira rotinizada com que as tensões são administradas.

Em vista disso, é possível incluir o sistema astrológico entre outros sistemas simbólicos disponibilizados pela sociedade aos que atravessam períodos críticos de vida.

Segundo Duarte, sistemas tão diversos quanto a medicina, a psicanálise e a umbanda oferecem uma explicação, apoiada em uma visão de mundo, que permite “*tornar pensável uma experiência antes anárquica e sem nome, ao mesmo tempo em que reintegra essa vivência anômala dentro de um sistema conhecido de crenças e valores*” (Duarte, 1985:182).

Esta eficácia simbólica, descrita por Lévi-Strauss (1975:198-213), depende de uma linguagem capaz de exprimir estados e condições até então inexprimíveis, donde intoleráveis. No entanto, Lévi-Strauss chama atenção para as diferentes maneiras pelas quais sistemas simbólicos diversos exercem sua eficácia.

³³⁶ Quanto aos ritos de passagem, ver Gluckman (1962) e DaMatta (2000).

Enquanto que a medicina oferece relações de causa e efeito, tanto a cura xamanística quanto as terapias psicológicas oferecem relações de simbolizante a simbolizado, ou de significante a significado. Embora, de certo modo, isso torne essas últimas equivalentes, cabe ressaltar que o procedimento que elas adotam é inverso. A cura xamanística reconstitui um mito social, que não corresponde ao estado pessoal do paciente, enquanto que a terapia psicanalítica reconstitui um mito individual, com elementos do passado pessoal.

O sistema astrológico também parece capaz de emprestar sentido às experiências de vida dentro, porém, de um arcabouço simbólico que transforma essas experiências de vida em descrições de caráter e circunstância. A premissa de que um mapa de nascimento é singular, irrepetível, implica que o fio condutor da lógica astrológica deve recorrer às disposições pessoais relativamente estáveis que possam caracterizar um modo particular de estar-no-mundo.

Tal como na receita de Aristóteles para a tragédia, a astrologia focaliza o desenvolvimento de um caráter, em um ambiente determinado, cuja esfera de ação é limitada pelas circunstâncias. A inseparabilidade da pessoa, do ambiente e da ação está profundamente arraigada na natureza do pensamento astrológico.

Para a maioria dos astrólogos entrevistados, a função principal do astrólogo é ampliadora – cabe a ele apresentar ao cliente questões mais abrangentes do que o próprio cliente está se colocando, ‘*abrir horizontes*’ (para usar uma expressão que ouvi repetidamente). A orientação astrológica se converte na melhor opinião sobre um problema imediato justamente porque insere o problema em seu justo lugar, dentro de um panorama mais vasto.

Mostrar a situação sob uma nova luz, reduzir a ansiedade do cliente, tirar o foco do problema que o aflige e alargar o leque de alternativas são as diretrizes para o papel do astrólogo mais citadas pelos entrevistados.

“Se o trabalho do astrólogo é simbólico, o papel da gente é fazer com que o cliente se afaste e veja tudo numa perspectiva mais ampla, perceba oportunidades que ele não tinha visto antes por estar muito preso ao problema dele. A gente tem que dizer ‘olha, lembre de uma situação parecida que você já tenha vivido antes. Veja como você resolveu, sobreviveu e ficou mais maduro’ É assim que a gente pode ajudar. Qualquer

profissional que trabalhe com o simbólico pode ajudar – astrólogo, psicólogo. Muitas vezes, o problema dele não é bem o problema que ele pensa que tem, mas a maneira como ele está se colocando o problema”. (Denise)

Para os astrólogos, então, o valor da consulta astrológica está bem menos em solucionar problemas particulares e muito mais em contribuir para a compreensão geral do mundo, enriquecendo a experiência e a personalidade.

“É importante você não deixar o cliente conduzir a consulta. Se não, ele vai tentar te obrigar a resolver o problema dele”. (Beatriz)

“A questão não é se ele deve aceitar o emprego em Furnas ou na Petrobrás. Essa é uma questão pequena. O mais importante é que ele compreenda quais são os valores envolvidos nessa decisão. Se é questão de status, pressão familiar, interesses específicos, dinheiro. O que o mobiliza. Traçar um quadro maior daquilo que ele deseja”. (Glória)

Foi também comentado que é comum o cliente deturpar um pouco as informações prestadas pelo astrólogo. Foram contados vários casos de telefonemas de clientes, tempos depois da consulta, para agradecer uma orientação dada e confirmar um prognóstico bem sucedido.

“Olha, você acertou em cheio. Consegui o emprego em novembro, exatamente quando você disse que eu conseguiria”.

E a astróloga me dizia:

“Só que eu não tinha falado nada disso. Se eu falei em novembro, deve ter sido uma coisa do tipo ‘lá para o final do ano, esse período tenso vai se desanuiar, coisas assim. Eu jamais afirmaria uma coisa tão taxativa assim: você vai conseguir o emprego em novembro. Não sei de onde ele tirou isso, mas só respondi ‘ah, que bom, fico feliz por você”. (Heloísa)

Comentários desse tipo me foram relatados por quase todos os astrólogos que entrevistei.

“A gente não sabe como aquilo que a gente diz vai bater no cliente. Tem o que você diz e o que ele entende. São duas coisas diferentes. E depois ele te procura e diz que você acertou, e só aí você percebe que ele entendeu tudo do jeito dele. É incrível!” (Sônia)

Verifica-se então uma contradição muito interessante. Aquilo que os astrólogos se mostram mais relutantes em fazer – uma previsão objetiva, factual, precisa – acaba sendo o resíduo da consulta astrológica. Se é isso que

o cliente busca, é isso que ele encontra, nem que seja por seus próprios méritos. A atuação de um astrólogo é avaliada e comentada, pelo cliente, nesses termos: 'ele acertou' ou 'ele não acertou'.

Tratando a divinação como o domínio por excelência em que são empregados predicados de verdade, Pascal Boyer (1986:320) levanta dois aspectos a serem considerados. Em primeiro lugar, se os clientes de um adivinho se esforçam tanto para justificar eventuais erros de predição, não se pode descartar a evidência de que eles consideram o discurso do adivinho como a expressão de verdades e não como comentários interessantes sobre a situação considerada.

Para os adeptos da astrologia, esse viés preferencial pela verdade não se limita à leitura do mapa, mas alarga-se para incluir o próprio conhecimento de mundo promulgado. As pessoas costumam declarar que os cientistas se enganam, pois não conhecem a 'verdadeira' relação entre os fenômenos, que as colunas de horóscopos são enganosas, pois não correspondem à 'verdadeira' astrologia, que as pessoas erram e sofrem, quando se alienam de sua 'verdadeira' natureza.

O segundo aspecto observado por Boyer diz respeito ao juízo de correspondência aos fatos. A sugestão de que é preciso esperar pela eventual confirmação ou refutação da previsão, antes de se emitir um juízo sobre sua validade, pode dar a entender que o consulente toma o discurso do adivinho como verdadeiro apenas até prova em contrário. Porém, para Boyer, a questão crucial é porque o cliente aceita as palavras do adivinho como verdadeiras antes mesmo de defendê-las ou protegê-las de eventuais refutações.

A resposta a essa questão, na opinião de Holbraad (2003:55), é que a prática divinatória inverte a premissa de que a atribuição de verdade vem após o veredito oracular. O que torna a verdade oracular tão especial é que o consulente se esforça para entender o que o oráculo lhe diz *porque* o que ele diz é verdadeiro, ao contrário da prática comum de, antes, tentar-se entender o que o interlocutor diz para, depois, julgar se o que ele diz é verdade.

Boyer examina mais detidamente os sistemas divinatórios mundang e sisala de Gana, que empregam uma dupla consulta aos ancestrais. Depois que um primeiro adivinho descreve a situação e emite seu prognóstico, um segundo adivinho é procurado, a fim de julgar a veracidade do primeiro. Essa espécie de

‘meta-advinhação’ recorre a um procedimento circular. Para validar uma técnica divinatória, emprega-se também uma técnica divinatória. Boyer argumenta que essa circularidade poderia facilmente ser considerada irracional, caso não fosse estabelecida uma distinção implícita, porém crucial, entre as duas consultas. Segundo ele, a primeira consulta se baseia em uma relação de representação e a segunda consulta se baseia em uma relação causal. Na descrição da situação, monta-se um quadro no qual os ancestrais são representados e, pelas características a eles atribuídas, o adivinho vislumbra o prognóstico. Na meta-advinhação, os ancestrais são a causa do discurso: o quadro sobre a validade da primeira consulta é montado pelos próprios ancestrais.

Poderíamos sem dificuldades traçar um paralelo entre essa circularidade e a consulta astrológica. Na leitura do mapa natal, os planetas são representados. O intérprete do mapa atribui aos planetas certas características que lhe permitem descrever uma situação e aventurar-se em um prognóstico. Na ontologia do mapa, porém, os planetas são a causa do discurso astrológico. O mapa de nascimento é um diagrama de um estado celeste que os planetas provocam.

Há, então, dois níveis lógicos:

- 1) a leitura pode ser falha;
- 2) o discurso planetário é sempre verdadeiro.

A distinção entre esses dois níveis lógicos implica diferentes atitudes com relação à leitura do mapa. O resultado é que uma suspeita quanto à legitimidade do intérprete não necessariamente contagia a confiança depositada na astrologia. Diversos depoimentos colhidos no grupo pesquisado apontam que, em casos de erros de julgamento por parte de um astrólogo, é o astrólogo que fica desacreditado, e não a astrologia. O cliente mantém uma busca persistente até encontrar um astrólogo que “acerte”. No seu estudo sobre o espiritismo, Cavalcanti (1983) também detectou uma desconfiança quanto à fidedignidade de alguns médiuns, mas não quanto à mediunidade em geral.

No prefácio de *Implicit Meanings*, Mary Douglas (1999) apresenta uma concepção de verdade baseada em relações sociais. Nesse caso, a verdade não é entendida como produto da correspondência entre o discurso e o mundo,

mas sim como uma qualidade da relação entre o sujeito da enunciação, considerado portador da verdade, e o mundo. As teorias sobre uma verdade empírica, baseada em uma correspondência aos fatos (o tipo de verdade que o experimento científico se propõe a alcançar), ou sobre uma verdade formal, baseada na configuração interna do universo do discurso (como as verdades lógicas e matemáticas), não se confundem com os critérios de veracidade empregados pelas pessoas em situações concretas de interlocução.

Pela sugestão de Mary Douglas, é possível atribuir o critério de verdade ao discurso astrológico não pela via dos enunciados, mas sim pela via da enunciação. Segundo Benveniste (1989:82), a enunciação é “*o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado*”. Enquanto o enunciado diz respeito ao conteúdo propriamente dito do ato de linguagem, a enunciação dá-lhe uma feição particular, de acordo com as circunstâncias. A noção de enunciação abarca não só a seqüência de enunciados, mas também a relação recíproca entre emissor e receptor, além do contexto no qual a interlocução ocorre. Na qualidade de mecanismo básico de interação social, a enunciação enfatiza que a significação é fruto de um ato de dupla face, sendo determinada tanto por quem emite o enunciado quanto pelo destinatário. A posição de Benveniste (1989:81-90) de que a enunciação é a instância do eu-aqui-agora, além de ser o mecanismo que opera a passagem da língua ao discurso, levou-o a demonstrar que as categorias da enunciação são da ordem do acontecimento, lugar privilegiado da instabilidade lingüística e da negociação de sentidos.

Holbraad (2003) não discute a noção de verdade nas práticas divinatórias pela via da enunciação, mas sim por meio de uma lógica não-representativa, ou seja, uma lógica que não se pauta na representação. Com base na etnografia dos oráculos de Ifá em Havana, Holbraad (2003:59) descreve que a interpretação oracular envolve um diálogo entre o *babalawo* e o consulente no qual certos mitos gerais são gradativamente transformados, até se aplicarem à situação imediata do consulente. É essa capacidade dos elementos de significação se transformarem, ou se moverem, que sugere a Holbraad denominar a lógica não representativa que ele propõe de ‘uma lógica movente’.

Também na consulta astrológica, o discurso do astrólogo costuma recorrer a mitos, provérbios, fábulas e parábolas, na busca de um ajuste fino entre as circunstâncias peculiares do nativo e o fluxo narrativo de uma tradição alegórica. Não é por acaso que, na escola para formação de astrólogos que freqüentei, o estudo da mitologia grega seja tão demandado. Em outros grupos, a ênfase recaía no conhecimento da literatura, principalmente a poesia.

Em uma pormenorizada discussão não sobre a verdade oracular, mas sim sobre a verdade dos conceitos ameríndios, Viveiros de Castro (2002) apresenta uma concepção de simbólico que equaciona o verdadeiro ao relevante.

“O simbólico não é o semiverdadeiro, mas o pré-verdadeiro, isto é, o importante ou relevante: ele diz respeito não ao que é o caso’, mas ao que importa no que é o caso, ao que interessa para a vida no que é o caso”. (2002:137)

Tomando o pensamento ameríndio como atividade de simbolização ou prática de sentido, Viveiros de Castro recusa o jogo que permite enviezar a extensão dos conceitos ameríndios, seja pela via da explicação, seja pela via da interpretação. Argumenta que a especificidade a ser investigada pelo antropólogo tem a ver com a intensão desses conceitos.

“O enunciado sobre a humanidade dos pecaris, se certamente revela – ao antropólogo – algo sobre o espírito humano, faz mais que isso – para os índios: ele afirma algo sobre o conceito de humano. Ele afirma, inter alia, que a noção de ‘espírito humano’ e o conceito indígena da socialidade, incluem, em sua extensão, os pecaris – e isso modifica radicalmente a intensão desses conceitos relativamente aos nossos”. (2002:134)

De certa maneira, Viveiros de Castro institui um modelo composto de ‘mundos possíveis’³³⁷, efetivos domínios com linguagens e valores próprios, onde a extensionalidade de uma proposição, ou, mais propriamente, de um conceito, está conectada aos estados passíveis de serem descritos nos respectivos mundos.

No ‘mundo possível’ das práticas divinatórias, o adivinho “*não pode mentir porque, rigorosamente falando, ele não fala*” (Holbraad, 2003:48). Na consulta astrológica, a história negociada entre astrólogo e cliente pressupõe a

³³⁷ “A anedota dos corpos diferentes convida a um esforço de determinação do mundo possível expresso no juízo da mulher piro. Um mundo possível no qual os corpos humanos sejam

figura implícita de um narrador onisciente, representada pelo próprio mapa, pois admite-se que aquela 'escritura' não omite, não exagera e não mente. O intérprete 'fala por' um estado celeste que, a bem dizer, precisa ser decifrado.

É preciso levar em conta que uma leitura astrológica não se debruça sobre o relato que a própria pessoa faz sobre sua vida. O objeto de descrição é o mapa natal e, a princípio, o cliente está ali para ouvir. Podemos, então, retomar a contraposição percebida por Lévi-Strauss (1975:211) entre a eficácia simbólica do xamanismo e a da psicanálise em termos da polaridade ouvir/dizer. Enquanto que, na clínica psicológica, a escuta cabe ao terapeuta e o dizer ao paciente, na consulta astrológica, mais próxima do xamanismo, o cliente escuta o dizer do astrólogo.

A leitura de um mapa natal é, pelo menos parcialmente, um contar do outro sobre o *eu*. Porém, na qualidade de interlocutor com acesso privilegiado a uma postulada exposição do *eu* sem subterfúgios, pois o mapa o revela, o astrólogo demanda uma confiabilidade que ultrapassa em muito o exercício rotineiro de negociações de sentido. O dizer astrológico ocorre numa relação interpessoal na qual um dos interlocutores - o astrólogo- é portador simbólico de um dizer forte, como que meta-lingüístico.

Para o indivíduo contemporâneo, que se percebe, ao mesmo tempo, como produto e produtor de sua historicidade, o modelo astrológico lhe propõe meios de remeter acontecimentos concretos a um outro plano de potência .

É importante observar que esse plano de potência não é acessado via prece (Mauss, 2001). A sociabilidade presumida entre o homem e o céu não passa pela interlocução nem pela interpelação, mas sim pela tradução. Recorrer a um astrólogo como tradutor e intérprete desse outro plano de potência justifica-se como evocação. Pede-se um sinal para encontrar um ponto de apoio seguro e escapar à tensão da desorientação e da incerteza.

Embora o discurso astrológico encarne as condições usuais da existência, ele também garante uma concepção quase abusiva da história que privilegia o particular, reconhece especificidades e confere primazia a uma verdade existencial.

diferentes em Lima e em Santa Clara – no qual seja necessário que os corpos dos brancos e dos índios sejam diferentes”. (Viveiros de Castro, 2002:139/140)

O particular, o contingente, que é o vivido por excelência e que, a rigor, não é objeto de ciência, encontra guarida em um campo de saber que o reenvia simultaneamente para a concretude dos acontecimentos e para um domínio abstrato de significações que empresta sentido à experiência.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Leila, *Carnaval da Alma: comunidade, essência e sincretismo na Nova Era*, Petrópolis, Vozes, 2000
- BARTHES, R. et al., *Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis, Vozes, 1971
- _____. *Mitologias*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1993
- BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas, *Modernidade, Pluralismo e Crise de Sentido: a orientação do homem moderno*, Petrópolis, Vozes, 2004
- BLOCH, Maurice, *Astrology and Writing in Madagascar*, In: *How we think they think: anthropological approaches to cognition, memory and literacy*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1998, pp. 131-151
- BOK, B. e JEROME, L., *Objections to Astrology*, New York, Prometheus Books, 1976
- BOUCHÉ-LECLERQ, A., *L'Astrologie Grecque*, Bruxelas, Éditions Culture et Civilisation, 1963 (original de 1899)
- BOYER, Pascal, Tradition et Verité, In: *L'Homme*, 97-98, jan.-jun. 1986, XXVI, pp. 309-329
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, *O Mundo Invisível: cosmologia, sistema ritual e noção de pessoa no Espiritismo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1983
- DAMATTA, Roberto, Individualidade e Liminaridade: Considerações sobre os Ritos de Passagem e a Modernidade. In: *Mana*, 6/1: 7-29. 2000
- DOUGLAS, Mary, *O Mundo dos Bens: para uma antropologia do consumo*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2004
- _____. *Implicit Meanings*, London and New York, Routledge Ed., 1999
- _____. *Natural Symbols: explorations in cosmology*, London and New York, Routledge Ed., 1996
- _____. *Pureza e Perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*, Lisboa, Edições 70, 1991

- DUARTE, Luis Fernando, e ROPA, Daniela, Considerações teóricas sobre a questão do “atendimento psicológico” às classes trabalhadoras. In: Figueira, S. (org.), *Cultura da Psicanálise*, São Paulo, Brasiliense, 1985
- EVANS-PRITCHARD, E.E., *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005
- GLUCKMAN, M., *Essays on the Ritual of Social Relations*, Manchester University Press, 1962
- HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres Sociaux de la mémoire*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994
- HOLBRAAD, Martin, Os Oráculos de Ifá e a Verdade em Havana, In.: *Mana*, 9 (2): pp.39-77, Rio de Janeiro, 2003
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *O Cru e o Cozido*, São Paulo, Brasiliense, 1991
- _____. *O Pensamento Selvagem*, Campinas, Papyrus, 1989
- _____. *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975
- _____. *De la miel a las cenizas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972
- _____. *L’Homme Nu*, Mythologiques IV, Paris, Plon, 1971
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa, Relógio d’água, 1989
- MAGNANI, José Guilherme, *Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole*, São Paulo, Studio Nobel, 1999
- _____. *O Brasil da Nova Era*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000
- MAUSS, Marcel, *Esboço de uma Teoria Geral da Magia*, Lisboa, Edições 70
- MEYERSON, I., Le temps, la mémoire, l’histoire. In: *Journal de Psychologie*, n.3, Juillet/Septembre, 1956, pp. 333-354
- MORIN, DÉFRANCE, FISCHLER e PETROSSIAN, *La croyance astrologique moderne: diagnostic sociologique*, Lausanne, Editions l’Age d’Homme, 1981
- RUSSO, Jane, *O Corpo Contra a Palavra*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1993
- SENNETT, R., *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999
- SIMMEL, Georg, A Metrópole e a Vida Mental, In.: Velho, Otávio (org.), *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976, pp. 11-25

- VELHO, Gilberto, *Individualismo e Cultura*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1999
- _____. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1994
- _____. *Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração*, Rio de Janeiro, Zahar, 1989
- _____. A busca de coerência: coexistência e contradições entre códigos em camadas médias urbanas. In: Figueira, S. (org.), *Cultura da Psicanálise*, São Paulo, Brasiliense, 1985
- _____. *O desafio da cidade*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1980
- VILHENA, Luís Rodolfo, *Ensaio de Antropologia*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 1997
- _____. *O Mundo da Astrologia*, Zahar, Rio de Janeiro, 1990
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, “Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio”, In.: *Mana*, 2 (2), pp. 115-143, 1996.
- _____. O Nativo relativo, In.: *Mana*, 8 (1), pp. 113-148, 2002
- YATES, Frances, *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.