Nº 28
1999

Revista do Patrimônio

HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL



ARTE E CULTURA POPULAR

Revista do Patrimônio

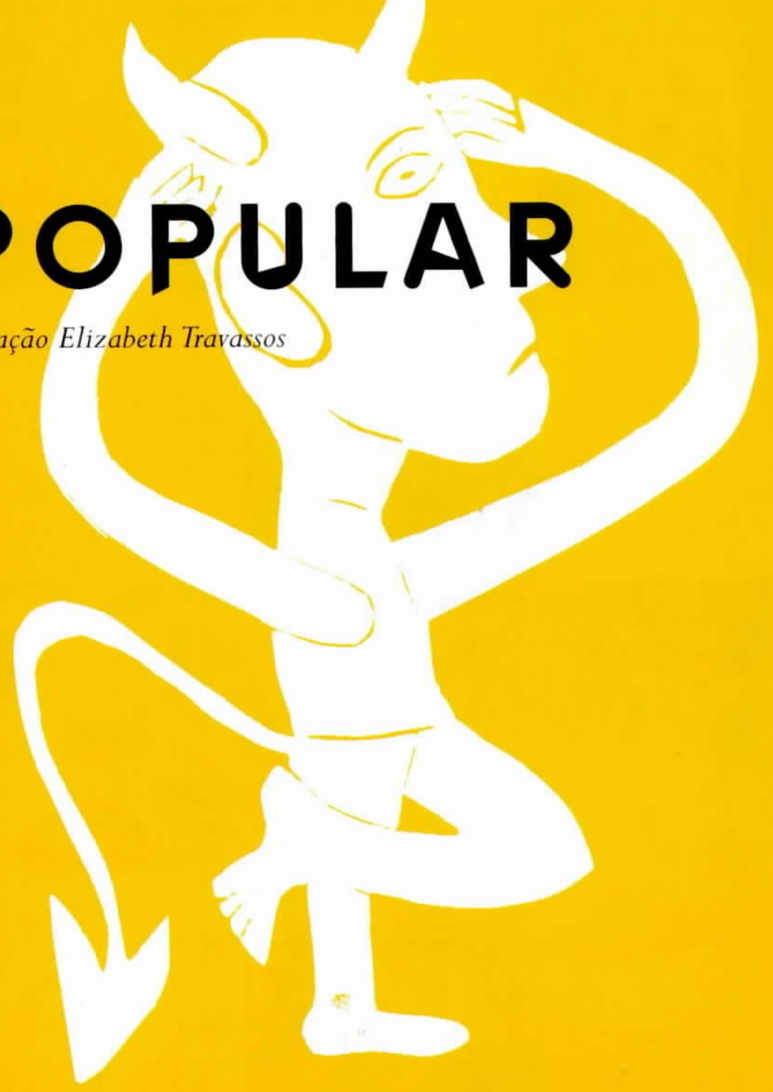
Histórico e Artístico Nacional N.º 28 / 1999

Periódicos
MFN 4/4

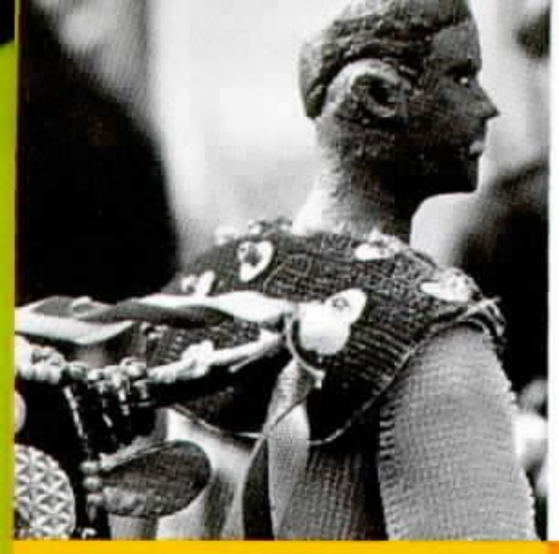
Revista do Patrimônio
Histórico e Artístico Nacional N.º 28 / 1999

ARTE E CULTURA POPULAR

Organização Elizabeth Travassos



BIBLIOTECA NORONHA SANTOS
IPHAN
Reg. Nº

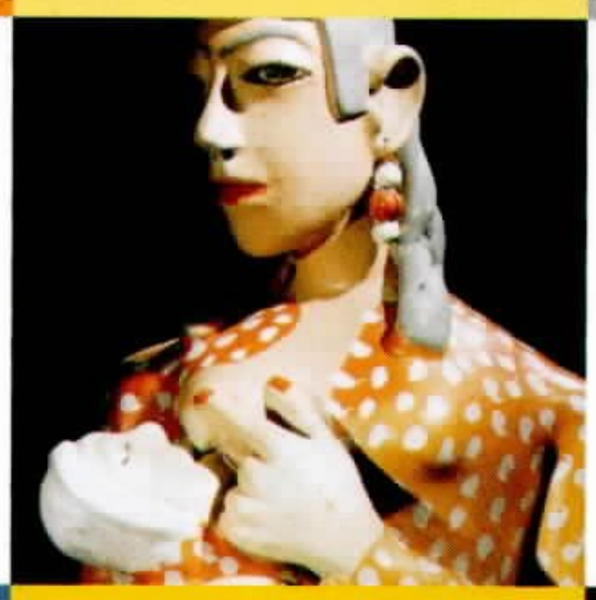


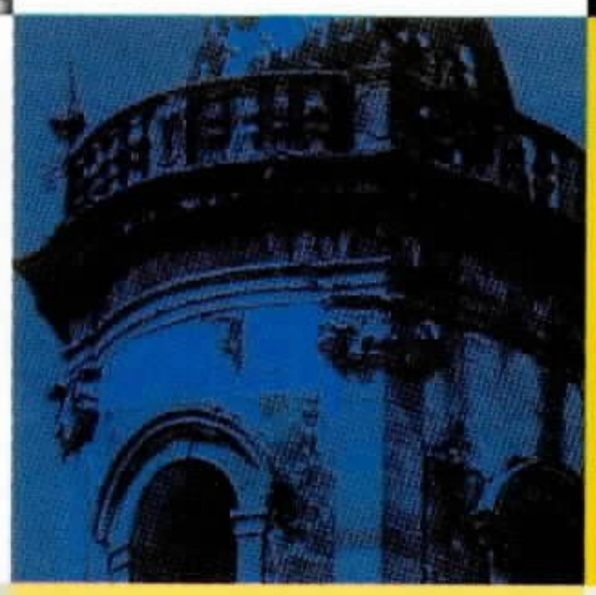


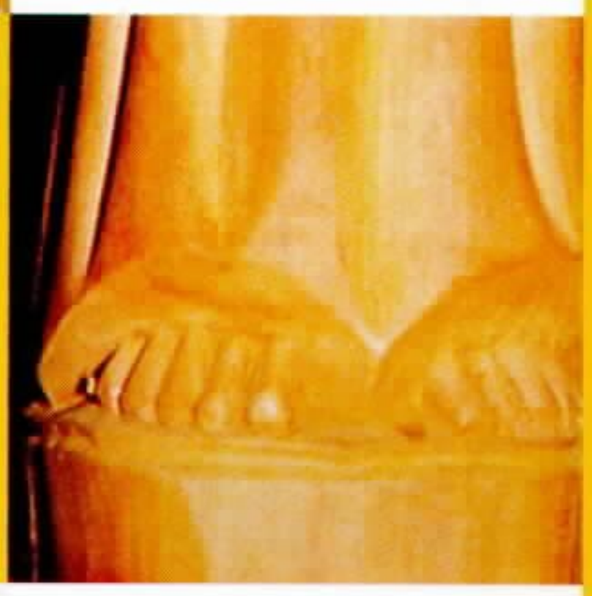





OS
VINHOS
de
TITO
SILVA & C.ª
São os melhores!














PRODUTO
DO
MORRO

ARTE E CULTURA POPULAR

Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional

N.º 28 / 1999

Elizabeth Travassos
Introdução *7*

Cláudia Neiva de Matos
Poesia popular e literatura nacional *14*
Os inícios da pesquisa folclórica no Brasil
e a contribuição de Sílvio Romero

Martha Abreu
As "Memórias do Divino" *40*
Discussões sobre festa popular e representações
da identidade nacional a partir dos registros sobre
as comemorações do Divino Espírito Santo
na cidade do Rio de Janeiro do século XIX.

Carlos Sandroni
Notas sobre Mário de Andrade
e a Missão de pesquisas folclóricas de 1938 *60*

José Reginaldo Santos Gonçalves
Cotidiano, corpo e experiência *74*
Reflexões sobre a etnografia de Luís da Câmara Cascudo.

Guacira Waldeck
Exibindo o povo: invenção ou documento? *82*

Ricardo Gomes Lima e Cláudia Márcia Ferreira
O Museu do Folclore e as artes populares *100*

Maria Angela Mascelani
A Casa do Pontal e suas
coleções de arte popular brasileira *120*

Alayde Mariani
A memória popular no registro do Patrimônio *156*

José Maria Neves
Arte, artesanato e tradição oral
na música colonial brasileira *174*

Wallace de Deus Barbosa
O artesanato indígena
e os "novos índios" do Nordeste *198*

Luciana Gonçalves
Os espetáculos de rua do
Largo da Carioca como ritos de passagem *216*

Rita Laura Segato
Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá *236*

Letícia C.R.Vianna
Bezerra da Silva: Um artista popular *254*

Sílvia Coimbra
Xilogravura popular *268*

Notas sobre os autores *285*

IPHAN

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

MINISTRO DA CULTURA
FRANCISCO CORRÊA WEFFORT

SECRETÁRIO DO PATRIMÔNIO, MUSEUS E ARTES PLÁSTICAS
OCTÁVIO ELÍSIO ALVES DE BRITTO

SECRETÁRIO DO LIVRO E LEITURA
OTTAVIANO CARLO DE FIORE

PRESIDENTE DO IPHAN
CARLOS HENRIQUE HECK

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE PROMOÇÃO
FERNANDO COELHO

DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE IDENTIFICAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO
CÉLIA CORSINO

DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE PROTEÇÃO
LOUISE HENRIQUES RITZEL

DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO
MARIA DA GLÓRIA LOPES PEREIRA

PROCURADORA-CHEFE
SISTA SOUZA DOS SANTOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL
SEBASTIÃO UCHOA LEITE

CONSELHO EDITORIAL
HELOÍSA BUARQUE DE HOLANDA
ÍTALO CAMPOFIORITO
JUREMA ARNAUT
LAURO CAVALCANTI
GLAUCO CAMPELLO

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

N.º 28 - ARTE E CULTURA POPULAR

ORGANIZAÇÃO
ELIZABETH TRAVASSOS

EDITORA ASSISTENTE
ANA CARMEN AMORIM JARA CASCO

EDIÇÃO DE TEXTO
JOSÉ ANTÔNIO NONATO
VANÊDE NOBRE

COLABORAÇÃO
NÚBIA MELHEM SANTOS

PESQUISA ICONOGRÁFICA
EQUIPE DA REVISTA DO IPHAN
E CLÁUDIA VILLAR CALDEIRA

DIGITAÇÃO DE PARTITURAS
FERNANDA CHRISTINA BARRETO OLIVEIRA

DIAGRAMAÇÃO
EG DESIGN/EVELYN GRUMACH E MARCELA PERRONI
a partir do projeto gráfico de Victor Burton

A Revista do Patrimônio é uma publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura. Os artigos são autorais, não refletindo necessariamente a posição do IPHAN.



MINISTÉRIO DA CULTURA
Secretaria do Livro e da Leitura

GOVERNO FEDERAL

Elizabeth Travassos

INTRODUÇÃO



Se "cultura popular" é uma categoria erudita, como afirma Roger Chartier (1995), que dizer de "arte popular"? Com a primeira, compartilha a origem em discursos eruditos e os impasses recorrentes nos modos de descrição e explicação, acrescidos provavelmente de outros, específicos. As descrições daquilo a que se refere a noção genérica de cultura popular oscilam entre tratá-la como uma "outra" cultura, autônoma, e como uma cultura dominada, elaborada no seio das relações de dominação e subordinação entre classes. A oscilação parece repetir-se no caso da arte popular (aliás, parte privilegiada da cultura popular, para muitos que dela se ocupam), como observam Cláudia Márcia Ferreira e Ricardo Gomes Lima num dos artigos desta revista. Sob o prisma relativista que admite a existência de múltiplas formas de concepção e de apreciação estéticas, há uma multiplicidade de "artes" que se fazem sem qualquer dependência dos mundos artísticos instituídos; e nem por isso são artes menores. Nelas podem residir alternativas que a arte oficial desconhece. Sob outra perspectiva, as artes populares são versões empobrecidas ou desatualizadas das congêneres nascidas em meios eruditos.

Há outras dificuldades. O chamado conceito antropológico de cultura é largo o bastante para abrigar a célebre totalidade complexa de conhecimentos, crenças, leis, artes e costumes, ao passo que a idéia de arte não pode pretender tamanha generalidade. Para alguns, é preciso evitar sua diluição: apuro técnico na confecção de objetos e capacidade inventiva de poetas e músicos que não foram à escola – por interessantes que sejam para o folclorista e o etnógrafo – não bastam para que se fale de arte. Seria melhor enquadrar os objetos na categoria "artesanato"? Elaborar critérios para separar, dentre eles, os que podem ser considerados artísticos? Estes critérios dizem respeito às qualidades intrínsecas do objeto, às intenções de seus produtores ou ao sentido que lhes é dado quando de sua recepção?

Dilemas classificatórios e polarizações irrompem cada vez que a categoria "arte popular" é acionada: entre arte sem adjetivo – porque este pode estar a serviço de uma postura elitista – e arte popular; entre arte e artesanato; entre obra artística e documento etnográfico. Há, ainda, a tendência a restringir o uso da expressão "arte popular", empregada

mais freqüentemente para designar objetos materiais. Entretanto, o estatuto artístico de práticas musicais e verbais populares também preocupou diversos autores, entre eles Mário de Andrade. Nos anos 60, o norte-americano Alan Merriam estabeleceu, como um dos ideais da etnomusicologia, superar o hiato entre visões "musicológica" e "etnológica" da música, para o que considerava crucial enlaçar as abordagens do artista e do cientista.

Este comentário, naturalmente, não dá conta de todos os eixos dos debates e seus cruzamentos possíveis, tal como aparecem no conjunto dos artigos desta revista. É preciso dizer, ainda, que quem fala de arte costuma reivindicar competência para reconhecê-la. Este volume, entretanto, tem a ambição de não entrar neste terreno de disputas e a maioria dos textos assume, aqui, um tom reflexivo. Dentre eles, alguns discutem as categorias "arte" e "arte popular" quando seus autores o julgam pertinente; outros sequer as invocam; outros, ainda, dedicam-se à análise das categorias elaboradas por produtores culturais oriundos das camadas populares – que refletem sobre sua produção e o lugar que ocupa na sociedade –, ou por intelectuais que contribuíram para a constituição de nosso entendimento da cultura popular. A intenção, ao reunir estes trabalhos, foi trazer para a *Revista do Patrimônio* a produção recente que lida com os problemas que o tema desencadeia, mostrando como têm sido enfrentados em diversas disciplinas e no âmbito de ações políticas institucionais, públicas e privadas. Isso, contudo, sem abdicar de falar de formas culturais que são, ou podem ser, reconhecidas como artísticas.

Os artigos ilustram algumas formas de lidar com os dilemas conceituais e práticos que se apresentam diante de pesquisadores e de agentes institucionais comprometidos com o tema da arte popular. Uma delas sublinha a dimensão histórica das noções "cultura popular" e "arte popular" (ou, ainda, poesia popular, canção popular), recuperando as condições em que emergiram no horizonte de intelectuais e artistas, assim como as particularidades de sua articulação por autores específicos. A revisão dos "precursores" e das maneiras como construíram suas categorias implica, muitas vezes, colocar sob suspeita a existência natural de formas culturais às quais convém o título "arte". O texto sobre Sílvio Romero, por exemplo, focaliza um dos pioneiros nas operações classificatórias que investem formas culturais populares de valor artístico, ou o discutem, concluindo eventualmente por seu valor etnográfico. É a opção de Sílvio Romero, que resiste a uma aproximação estética do textos que recolheu, como mostra Cláudia Neiva de Matos.

Carlos Sandroni também se debruça sobre o trabalho de um pioneiro, Mário de Andrade, e refaz, numa investigação quase detetivesca, o percurso do pesquisador em busca dos cânticos de carregadores de piano – um item pouco conhecido de seus estudos de música popular. O artigo de Sandroni explora as possibilidades de imprimir profundidade histórica às pesquisas etnomusicológicas pela combinação de trabalho de campo e estudo de coleções de fonogramas, no caso os da Missão de Pesquisas Folclóricas realizada em 1938 – a "terceira viagem" de Mário de Andrade. Ao mesmo tempo, evidencia que a pesquisa de campo atual pode ser importante para o entendimento de materiais disponíveis em arquivos, mesmo quando os registros históricos parecem não corresponder mais a práticas culturais vivas.

O comentário dos memorialistas da festa do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro,

por Martha Abreu, mostra que desde meados do século passado vem sendo forjado o vínculo entre festa popular e nacionalidade, de certa forma antecipando o gosto dos folcloristas brasileiros pelo tema dos folguedos. As festas do Divino eram palco de músicas e danças de vários segmentos sociais – fado, chula, modinha, lundu e outros –, que os escritores e historiadores "memorialistas" retrataram em tom de censura, saudosismo, ironia ou ufanismo. Observa-se que a idéia de arte praticamente está ausente desse contexto de registro dos "costumes", "tradições" e "manifestações" que têm o "povo" como criador e protagonista.

Na contramão da tendência predominante, no Brasil, de pensar a cultura e a arte no quadro de preocupações com a formação nacional, Luís da Câmara Cascudo desenvolve sua etnografia da rede de dormir com outros vetores, que o artigo de José Reginaldo Gonçalves põe em relevo. Como os memorialistas, Cascudo elege como digno de interesse um fato "menor", aparentemente desimportante – a rede. Como Sílvio Romero, faz da experiência de provinciano um ingrediente de sua personalidade intelectual, embora o crítico sergipano não abrisse mão de conjugar aquele traço com a firmeza da diretriz teórica e do método científico.

A leitura contemporânea de autores como Sílvio Romero, Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo e os "memorialistas" ilumina, ainda, deslocamentos de interesse nos estudos de folclore, deslocamentos para os quais o antropólogo Luís Rodolfo Vilhena (1997) chamou a atenção, relacionando-os com as demandas do ideário da mestiçagem no Brasil: da poesia popular, que Sílvio Romero considerava derivada, eminentemente, da matriz cultural ibérica, passou-se à música popular, tema principal de Mário de Andrade, cujos estudos conduziam à identificação de elementos de procedência européia e africana, com um ou outro vestígio de contribuição indígena. A síntese maior das três raças seria encontrada, em meados do século XX, pelos intelectuais ligados ao "movimento folclórico", nos folguedos.

A reflexão sobre as artes pode revelar a artificialidade dos recortes entre erudito e popular. Isso é feito pelo musicólogo José Maria Neves com relação à chamada música colonial. Foi definida como "erudita", numa classificação retrospectiva, no âmbito de estudos que enfatizam "obras" cristalizadas em textos escritos; a ênfase induziu à minimização dos fenômenos ligados à prática da música real, como a interpretação e a transmissão oral. Os coros, bandas e orquestras do interior que mantêm (ou mantiveram até meados deste século), em seu repertório, a chamada música colonial, estão longe de ser objetos nobres da musicologia. Por um lado, são agrupamentos que raramente despertam a curiosidade do folclorista; por outro, parecem, para estudiosos de música, imitações imperfeitas dos agrupamentos congêneres dos centros culturais fiéis ao modelo europeu de interpretação musical. Em seu tempo, esta música não era ofício destinado aos membros das elites, cabendo, ao contrário, aos negros forros e aos mestiços. Nos festejos de que participavam obrigatoriamente as irmandades e corporações de ofícios, apresentavam-se grupos de danças que, mais tarde, caíram na rubrica "folclore" (como as representações de combates entre mouros e cristãos), bem como músicos que tocavam a produção contemporânea escrita, mais tarde chamada a integrar os capítulos relativos à colônia nas histórias da música erudita.

Cantos e contos foram os temas principais dos primeiros estudiosos de cultura e arte popular que desejavam mais do que o simples re-

gistro. Quando objetos começam a ser destacados por seu valor como "documentos" das culturas ou por suas qualidades plásticas – objetos de uso cotidiano ou ritual, como colchas, bordados, ex-votos, ou aqueles mais facilmente apreendidos como artísticos porque próprios para a "contemplação", como as esculturas em madeira ou as ilustrações nas capas de folhetos de cordel –, abre-se o caminho para a institucionalização das coleções etnográficas e de arte popular. Organizam-se exposições e nascem museus especializados; cresce um mercado de ramificações heterogêneas que inclui desde o comércio de artigos vagamente identificados como artesanato até aquele que exige a perícia de conhecedores e que partilha características do mercado de arte.

Uma vez experimentada, com algum êxito, a nova inserção possível para os objetos, a categoria "arte popular" extravasa do universo social dos que a estabeleceram originalmente. Apropriada por grupos sociais cuja produção é desvalorizada, pode representar ampliação dos circuitos de comercialização e do repertório de produtos, com base em expectativas acerca de novos públicos. O exemplo da xilogravura, lembrado por Sílvia Rodrigues Coimbra, é eloqüente. Em meados do século, começa a figurar em exposições nacionais e internacionais – a xilo toma vida própria, independente dos folhetos, cresce em dimensões, ganha cores e novos suportes. Novos gravadores aparecem que já não pensam sua produção apenas em associação com os folhetos. Outros artigos neste volume lembram que as noções de "arte popular" e "cultura popular" são reconstruídas, continuamente, nas relações entre diversos grupos sociais. Os sambas cantados por Bezerra da Silva, como fica claro no artigo de Letícia Vianna, trabalham com versões particulares da dicotomia entre "povo" e "elite"; o próprio Bezerra toma posição nos debates sobre a autenticidade do samba e reage ao estigma de "cantor de bandido", projetando sua identidade de artista popular legítimo porque porta-voz dos excluídos.

Dois artigos focalizam coleções e colecionadores, mais especificamente os acervos e as exposições permanentes do Museu do Folclore Édison Carneiro e do Museu Casa do Pontal. Os textos sobre as exposições que consagraram a arte "documental" de Mestre Vitalino e sobre o lugar do "popular" na história do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional juntam-se aos anteriores, compondo um panorama de atuações institucionais e políticas culturais oficiais.

A tensão entre duas leituras possíveis do objeto colecionado – documento etnográfico ou obra de arte popular? – transparece nas apresentações dos acervos do Museu de Folclore e da Casa do Pontal, bem como no exame das razões da predileção de artistas e folcloristas pelas miniaturas de Mestre Vitalino retratando cenas da vida cotidiana no interior nordestino. Os três artigos evocam a mostra de cerâmica popular de Pernambuco realizada no Rio de Janeiro, em 1947, e as reflexões inaugurais de Lélia Coelho Frota sobre a interpretação das figuras de Vitalino como produções de um artista popular: fazia-se a "passagem destas figuras de barro para a categoria do estético", na esteira das transformações de mentalidade provocadas pelo modernismo.



Pedras pintadas por Maria Lira
(Araçuaí, MG)
Foto Antônio Pedral

Cláudia Márcia Ferreira e Ricardo Gomes Lima, falando sobre o Museu do Folclore, e Maria Ângela Mascelani, sobre a Casa do Pontal, realçam a condição histórica da noção de arte popular. Além de descrever a coleção de Jaques van de Beuque, Maria Ângela procura desvendar os critérios do colecionador: foco no interesse plástico de objetos, geralmente "não-utilitários" e dotados de alguma originalidade temática ou formal. No Museu do Folclore, cujo acervo resulta da ação de numerosos colecionadores, trabalhando em diversas épocas, com projetos distintos entre si e em circunstâncias variadas, a parcela que consta da exposição permanente atual foi filtrada por um "fio narrativo" de corte etnográfico.

Rememorando a exposição de 1947 e outras mostras realizadas no âmbito dos eventos da Comissão Nacional de Folclore, na mesma época, Guacira Waldeck tematiza diretamente a oscilação entre objeto de arte e artefato etnográfico. E lança a questão das condições que conduziram à eleição das miniaturas do ceramista de Caruaru praticamente como símbolos da arte popular brasileira. A valorização do "Vitalino etnógrafo" – capaz de retratar um mundo cultural e social particular – prevaleceu, no Brasil, sobre o criador de objetos com supostas qualidades estéticas universais.

O lugar da cultura popular nas políticas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assegurado no documento primeiro de criação do órgão, nos anos 30, por intermédio do tombamento arqueológico e etnográfico, reflete a força da polarização entre arte e arte popular. Os documentos examinados por Alayde Mariani dão conta da convivência entre percepção de valores propriamente artísticos em construções populares e resistência a conceder-lhes estatuto idêntico ao dos monumentos arquitetônicos. Nos anos 70, foram introduzidas a idéia de bens culturais não consagrados e a preocupação mais genérica com "manifestações culturais e artísticas" – e não apenas com bens ou obras. O momento corresponde a ações que atentam para o artesanato e as tecnologias populares, para grupos étnicos excluídos da mitologia da nacionalidade brasileira, para o dilema preservação/uso.

A distinção entre arte e artesanato é retomada por Wallace de Deus Barbosa. No caso das sociedades indígenas, o enquadramento dos objetos na categoria "artesanato", por agentes externos, encontra respaldo nas representações correntes sobre os índios e reforça a idéia de que sua produção simbólica é presa à tradição, avessa a mudanças na técnica, formas e materiais. Com base na experiência entre os Kambiwá (Pernambuco) e nos trabalhos sobre outros "novos índios" do Nordeste, o autor fala da ampliação do repertório de objetos, técnicas e matérias-primas do grupo, paralelamente ao trabalho de elaboração cultural que acompanha sua reivindicação de uma identidade étnica particular. Tanto os rituais quanto a arte "nativa", para "etnias emergentes" na população nordestina, asseguram um mínimo de distintividade cultural condição para que sejam reconhecidas como "índios" pela população local, por indigenistas e, eventualmente, por antropólogos.

Música popular, tema de folcloristas, cientistas sociais e estudiosos de literatura, vem recebendo novos tratamentos nos estudos de etnomusicólogos e antropólogos. O artigo de José Maria Neves sobre a música colonial propõe uma angulação etnomusicológica sobre objetos tradicionais da musicologia. Na análise de uma cantiga do culto xangô de Recife, Rita Laura Segato apresenta, de forma ao mesmo

tempo sucinta e esclarecedora, alguns dos pressupostos a partir dos quais se consolida a perspectiva etnomusicológica mais diretamente inspirada na antropologia: compreensão da música por meio da correlação sistemática entre este e outros campos das representações e práticas sociais – mito, representações da pessoa e ritual. Igualmente importante, como se vê no artigo, é a relativização da escuta musical e o convite para ouvir a toada "Okarilé" guiados pela percepção que os fiéis do xangô têm de Iemanjá e de seus filhos. Letícia Vianna, por sua vez, aborda como antropóloga a trajetória e os sambas de Bezerra da Silva, e procura desvendar a visão de mundo neles contida.

Luciana Gonçalves fala dos espetáculos a céu aberto realizados por Alexandre Bahia no burburinho do Largo da Carioca, em pleno centro do Rio de Janeiro. Lançando mão de proezas corporais, histórias e piadas, conjugando técnicas circenses com as de cantadores e contadores de histórias, além de invenções pessoais, Alexandre abre a roda, transformando-se em artista ao transformar os transeuntes numa platéia cúmplice. O texto focaliza situações de margem na vida diária da metrópole, situações que colocam entre parêntesis a seriedade, a linguagem controlada, as regras de respeito e distância. Ao mesmo tempo, o texto traz para a discussão sobre cultura e arte popular atividades fronteiriças entre acrobacia, mágica e representação cômica.

Na trilha aberta pelo desenvolvimento da antropologia urbana no Brasil e pela "descoberta da periferia" realizada por trabalhos como os de José Guilherme Magnani (1998) e Hermano Vianna (1988), cultura e arte popular não estão mais, somente, nos rincões afastados dos grandes centros. Ignorados, de um lado, pelos estudiosos fiéis à ortodoxia da tradição como traço distintivo do folclore e, de outro, por cientistas sociais para quem coisas como música, lazer e festas não eram temas relevantes – para não falar de redes, bonecos de barro e outros "elementos humildes", como dizia Cascudo – , os bailes, circos e espetáculos de rua passaram a despertar a atenção dos pesquisadores. "Entretenimentos desse tipo – pobres, pouco originais, sem nada de muito elaborado ou 'autêntico' –, podem, no entanto, constituir uma via de acesso ao conhecimento dos valores, da maneira de pensar e do modo de vida dos trabalhadores" (Magnani 1998:19). Ou podem também, como propõe Hermano Vianna, colocar o estudioso da cultura diante do fenômeno da pura diversão.

❖

Quando, em 1998, a Coordenação de Editoração do IPHAN, com o apoio da presidência do órgão na época, me propôs a curadoria de um volume sobre arte popular, aceitei, confiando mais na sensibilidade e experiência do editor do que em minha capacidade de acompanhar de perto o que de mais interessante se produz sobre o assunto. As conversas sobre o volume imaginário, com a equipe da *Revista do Patrimônio*, acabaram por rememorar um antigo desejo, nascido no antigo Instituto Nacional do Folclore, onde eu trabalhava, de editar um livro sobre arte popular reunindo diversos autores. Vários colegas da Funarte participaram das conversas animadas para traçar o plano desse livro, entre eles Sebastião Uchoa Leite – que nos parecia um editor ideal –, Cláudia Márcia Ferreira e Ricardo Gomes Lima. Passados os anos, contando com outros interlocutores que trouxeram novas idéias, tentando projetar não mais um livro, porém um volume temático da

Revista, acabamos fazendo algo diverso. Procuramos incorporar vários eixos de discussão, um amplo leque de formas culturais e vários enfoques sobre a produção de grupos sociais heterogêneos. O resultado talvez seja, parafraseando Antonio Gramsci, um agradável aglomerado de fragmentos.

Devemos alguma coisa a todas essas pessoas que contribuíram com suas idéias e sugestões. Agradecemos especialmente aos autores dos artigos. A Cláudia Márcia Ferreira e Maria Ângela Mascelani, que abriram os acervos fotográficos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e da Casa do Pontal à nossa consulta, fornecendo reproduções e autorizando sua publicação. Ao Arquivo Noronha Santos do IPHAN cujo acervo fotográfico esteve também à nossa disposição. A Heloísa Aleixo Lustosa, diretora do Museu Nacional de Belas Artes e a Vera Alencar, diretora dos Museus Castro Maya, pela permissão para uso de imagens de suas coleções. Ao fotógrafo André Teixeira e ao *designer* Wilton Montenegro, criadores das capas dos discos de Bezerra da Silva. A Fernanda Christina Barreto Oliveira e Cláudia Villar Caldeira, alunas do Instituto Villa-Lobos da Uni-Rio, pela digitação das partituras e apoio na pesquisa iconográfica. À equipe da *Revista do Patrimônio*: Ana Carmen Jara Casco, José Antônio Nonato, José Pessoa, Núbia Melhem Santos e, naturalmente, o coordenador. ■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARTIER, Roger. "'Cultura popular': revisitando um conceito historiográfico", *Estudos Históricos*, 16, jul-dez 1995.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998.

MERRIAM, Alan. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

VIANNA, Letícia. **Bezerra da Silva. Produto do morro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

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

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas, 1997.



Cláudia Neiva de Matos

POESIA POPULAR E LITERATURA NACIONAL

OS INÍCIOS DA PESQUISA FOLCLÓRICA NO BRASIL E A CONTRIBUIÇÃO DE SÍLVIO ROMERO

1 O terreno conceitual freqüentado pelos termos "povo" e "popular" é, sabe-se bem, complicado e movediço. A noção padece de muitas hesitações e contaminações; cientificamente, será decerto totalmente desaconselhada. Sua flutuação semântica tem sido condicionada pelas operações ideológicas que articulam a histórica econômica e política do Ocidente. Por outro lado, quando associada a criações e manifestações poéticas, a entidade "popular" também evoca, em algum ponto mais "íntimo" da vida cultural, um movimento muitas vezes utópico e/ou nostálgico da arte e da literatura cultas, em direção às fontes, aos fins, ao fundo anímico da linguagem humana. Aí a demanda pelo popular se encontra com a demanda pela própria poesia, como linguagem reconvertida à sua secreta e original magia, capaz de religar as pontas entre natureza e cultura, corpo e alma, indivíduo e comunidade. Este anseio tem animado muitos poetas cultos, e, mesmo no extremo das vanguardas mais eruditas e esotéricas, o impulso de "dar um sentido mais puro às palavras da tribo" (Mallarmé) freqüentemente se deixa sustentar pela mítica de uma linguagem original; e o mergulho no gênio individual da lira busca recuperar uma voz comum, aquela que, para além da mera literatura, seria "música antes de mais nada" (Verlaine). A noção idealizada de uma "poesia popular" carrega os ecos dessa voz. Para ela se volta a cultura letrada, no seu duplo desejo de transcender fronteiras e fundar a identidade de nações. Ou, nas palavras de Theodor Adorno,

> o quimérico anseio da linguagem pelo impossível torna-se expressão do inestancável anseio erótico do sujeito que, no outro, se descarrega de si mesmo. Foi preciso a reconversão da individualidade, intensificada até o desmedido, em auto-aniquilamento [...] para preparar a fantasmagoria daquilo pelo qual a língua alemã, em seus maiores mestres, tateou em vão: a canção popular (Adorno, 1983: 207-8).

O interesse culto por uma "poesia popular" começa a se formalizar no pré-romantismo

Reisado de Alagoas.
Foto: Marcel Gautherot.
Acervo do Museu do Folclore Édison Carneiro.



alemão, na segunda metade do século XVIII. Herder estabelece a distinção entre *Naturpoesie* ("poesia da natureza") e *Kunstpoesie* ("poesia da arte"), privilegiando a primeira como representativa de uma quintessência cultural, expressão do caráter germânico, do *Volksgeist* ("espírito do povo"). O romantismo prossegue invertendo e transformando a predisposição negativa das belas-letras face à cultura rústica. Ao longo do século XIX, a proposta poética se desdobra em pesquisa histórica, abrindo no terreno da etnografia e antropologia nascentes um espaço para o estudo das textualidades iletradas. Os irmãos Grimm, da segunda geração romântica alemã, cunham procedimentos de coleta de narrativas da tradição oral sustentados pelo pressuposto do necessário anonimato e impessoalidade da criação popular. Em 1846, o termo *folk-lore* é proposto pelo inglês W. Thoms. A princípio uma atividade de curiosos e amadores, espécie de passatempo para burgueses e pequenos-burgueses, o folclore na segunda metade do século já está seriamente constituído em objeto de estudo e questão valorizada por parte dos intelectuais. Sua pesquisa tenta revestir-se de formalização disciplinar e ganhar foros científicos e institucionais. Nesse sentido, rejeita em boa parte as perspectivas românticas, já então consideradas fantasiosas e idealizadas.

No Brasil, os estudos folclóricos principiam a tomar corpo a partir dos anos 1870, numa época marcada por processos de transformação sócio-política. A relação da elite letrada brasileira com a cultura e poesia iletradas da jovem nação é questão antiga, mas nas últimas décadas do século XIX vem enfaticamente à baila, vinculando-se ao espírito de construção nacional acionado nos movimentos abolicionista e republicano. Na mesma época, a produção literária no Brasil encorpa-se, organiza-se, ganha apoios institucionais, trata de tornar-se madura, moderna e respeitável. Para muitos, o amadurecimento deve ser conquistado nos termos de uma pretendida superação do romantismo,



Reisado de Alagoas. Fotos: Marcel Gautherot. Acervo Museu do Folclore Édison Carneiro.

tendência que representara literariamente os desdobramentos da Independência e a instauração do jovem Estado nacional.

Entre outras imagens, o romantismo recorreu à figura do índio como ancestral imaginário e nostalgicamente idealizado da nacionalidade. Podemos crer que, na história das letras brasileiras, a temática indianista ofereceu as primeiras ocorrências notáveis de representação, por parte de escritores formados na cultura escolar ocidental eurocêntrica, de uma cultura iletrada e não ocidental. Mas o índio, tendo embora sido desde cedo matéria de etnografia mais ou menos amadora, pouco tem em comum com o elemento "popular" de que se ocuparão os folcloristas do final do século.

2

A virada folclórica da nossa etnografia é assinalada pelo deslocamento do investimento literário e investigativo no índio para o universo rural e regional, incluindo também maior atenção consagrada ao negro. Mas, apesar de ligada ao declínio das ideologias românticas, essa conversão é em larga medida apontada e alimentada pela obra de um grande romântico e renomado indianista: o cearense José de Alencar. Seus últimos escritos, nos anos 1870, constroem uma ponte hábil entre passado e futuro das nossas opções literárias. Ajudam a inaugurar a voga regionalista com **O gaúcho** (1870), **O tronco do ipê** (1871), **Til** (1872) e **O sertanejo** (1875) e trabalhando motivos populares urbanos n'*O Garatuja* (1873). No mesmo período, o famoso prefácio a **Sonhos d'ouro** (1872), intitulado "Bênção paterna", ao traçar o plano auto-retrospectivo de sua obra, sugere um possível encadeamento entre vertentes indianistas e sertanejistas na evolução "orgânica" da literatura brasileira. E a série de artigos "O nosso cancioneiro", publicada n'*O Globo* em 1874, discute com sensibilidade e simpatia a estética literária do romance pastoril, gênero da tradição oral cearense.

Com seus romances indianistas e regionalistas, e também com seu talento e lucidez de estilista (o primeiro entre nós que aplicadamente trabalhou na dignificação e exploração estética da língua praticada no Brasil), Alencar faz plenamente jus ao seu lugar de patriarca entronizado da nossa literatura, ao renome de que desfrutou em seu tempo e também às contestações de que foi alvo na década de 1870. Contra ele, de forma mais hostil ou mais cordial, posicionaram-se entre outros o romancista cearense Franklin Távora, na conhecida polêmica de 1871; o crítico sergipano Sílvio Romero, na elaboração de seus estudos sobre a poesia popular brasileira; e mesmo seu grande admirador, conterrâneo e parente Araripe Júnior.

Referindo-se sobretudo a **Iracema** e ao **Gaúcho**, Távora insurge-se contra o que considera fantasias estilísticas e infidelidade na representação do índio e do homem regional nos romances de Alencar. Apesar de lamentar em alguns pontos o comportamento de Távora na polêmica, Sílvio Romero adotará perspectiva análoga ao atacar o tratamento que Alencar dá aos documentos folclóricos nos artigos de "O nosso cancioneiro". Nos dois casos, o que está em questão é a autenticidade, objetividade e fidedignidade das representações históricas e etnográficas literariamente produzidas pelo cearense, em cuja obra a demanda poética teria comprometido a justeza da observação. O fato é que, num e noutro campos – ficção romanesca e pesquisa folclórica –, Alencar (morto em 1877) indica direções que serão trilhadas pelos pósteros, inclusive os que com ele antagonizaram.

As discordâncias de Tristão de Alencar Araripe Jr. com o autor de **O Guarani** são mais pontuais e não empanam a grande admiração que lhe dedica. O ideário romântico, nacionalista e indianista da literatura alencariana influi fortemente no jovem Araripe. Mas desde cedo, ao lado da temática indígena, este também aponta o caminho da literatura sertaneja, louvando neste sentido a ficção de A. E .Zaluar e a poesia de Juvenal Galeno[1].

Em **A poesia sertaneja** (1875), Araripe refuta que o romanceiro popular do Nordeste seja portador de um sentido épico legítimo. Por aí se opõe a Alencar, que apontou, nos artigos de "O nosso cancioneiro", as diferenças entre as histórias de vaqueiros cearenses e as formas do romance pastoril greco-romano e romântico: possuiriam aquelas uma feição mítica, característica a seu ver das "latitudes sociais onde ainda não dissiparam-se de todo a primitiva rudeza e ingenuidade dos povos" (Alencar, 1960:978). Na mesma linha, Alencar vê na construção dos heróis do cancioneiro semelhanças com os modelos homéricos, nos quais figuras individuais são investidas de virtudes socialmente disseminadas; de modo que a peculiaridade da poesia narrativa pastoril cearense residiria na dominância do feitio épico sobre o lírico. Araripe Jr. refuta algumas dessas asserções, contestando o caráter mítico e épico da poesia popular cearense, e vendo nesta antes um travo de desalento e apatia que degeneraria em jogralidade.

O apego às categorias tradicionais dos gêneros literários, construídas com base na história da literatura escrita, atravanca e restringe essas discussões, muito freqüentes na época, sobre o "caráter" da literatura oral brasileira. Onde um vê heroicidade épica, o outro (não sem razão) enxerga sátira melancólica, e um terceiro (é o caso de Sílvio Romero) verá efusão lírica. O fato é que Araripe, sem conseguir sistematizar sua perspectiva sobre nossa literatura oral (e também sem chegar a coletar documentação, frustrando um projeto esboçado nos anos 1870), produzirá intuições sensíveis sobre "essa poesia popular, ridente ou melancólica, e quase sempre saudosa, tão difícil na verdadeira interpretação e tão fácil na aparência" (Araripe Jr., 1963:I, 49).

3 A obra crítica de Araripe é um terreno privilegiado para percebermos o processo de substituição, no projeto literário nacional, do modelo indianista pelo sertanejista/regionalista. O protagonista aí emergente, o habitante do sertão, novo ícone do homem natural, aparece como o primeiro herói "popular" da nossa literatura. E a sua literatura oral como primeira manifestação exemplar, para escritores e estudiosos, do que seria uma "poesia popular" do Brasil. A idealização do índio, também sempre associada à de uma suposta poeticidade natural do selvagem, trabalhava numa distância "confortável" de sua matriz referencial, distância aprofundada pela barreira lingüística. Já o sertanejo e sua poesia apresentam ao escritor culto uma – por assim dizer – alteridade mitigada; são fenômenos mais próximos, familiares, contemporâneos, ao alcance da compreensão, da pesquisa e da observação. A temática sertaneja na literatura escrita, bem como a investigação e a documentação da poesia sertaneja, acomodam-se sem resistência ao espírito cientificista e ilustrado dos novos tempos.

De um modo geral, é pela exigência de espírito científico e cuidado de observação que os jovens ficcionistas e críticos emergentes na década de 1870 se contrapõem à manipulação

Chegança Natalense. Cena entre mouros e cristãos.
Foto: não identificado.
Acervo Museu do Folclore Édison Carneiro.

Idem. Integrantes da Mourama.
Foto: não identificado.
Acervo do Museu do Folclore Édison Carneiro.





poética dos motivos de nossa cultura iletrada pelos velhos mestres românticos, marcando o advento do realismo e da voga ficcional regionalista. Mas a dissensão entre a velha e a jovem guarda não deve nos impedir de enxergar a continuidade entre suas propostas: essa continuidade reside na eleição e promoção literárias de tópicos rústicos da nossa vida social, do personagem inculto, não citadino e às vezes também não branco, como herói romanesco e representante da brasilidade; reside também, e não haverá aí mera coincidência, na valorização e evidência de temas e autores provincianos em oposição à cultura citadina da Corte. Rudes sertanejos e educados escritores eram todos gente do Norte, como havia sido a maioria dos índios decantados por Alencar e Gonçalves Dias.

A importância da contribuição das províncias do Norte e Nordeste à renovação literária pós-romântica também salta aos olhos quando consideramos não só a geração de romancistas regionalistas do primeiro realismo (Távora, Oliveira de Paiva, Adolfo Caminha, Inglês de Sousa e o próprio Coelho Neto), mas também a de críticos, historiadores e pensadores de então: os cearenses Capistrano de Abreu e Araripe Jr., o paraense José Veríssimo, os sergipanos Tobias Barreto e Sílvio Romero, entre outros, a maioria associada ao eixo acadêmico nordestino em que se combinavam e também rivalizavam as escolas ditas do Ceará e do Recife.

Se é possível apontar a força da intervenção de escritores originários da província na construção de uma literatura de traços mais reconhecivelmente nacionais (o que sublinha a singularidade e relevância do caso de Machado de Assis), isso será ainda mais patente no caso dos estudos folclóricos. Não por acaso a constituição desse campo de estudos na Europa ganha fôlego inicialmente em nações jovens ou em formação (como a Alemanha), em países periféricos (como a Suécia), nas províncias antes das capitais (Catalunha na Espanha, Bretanha na França, Escócia na Grã-Bretanha, Sicília na Itália). Será também fundamental na afirmação cultural de países pós-colonizados, que em muitos casos precisam lutar contra um sentimento de inferioridade ligado às seqüelas de

sua condição histórica. A valorização da cultura folclórica, cultura dos "pequenos", de populações tradicionalmente subalternizadas, articula-se com um empenho de autovalorização por parte de comunidades culturais e políticas periféricas em relação aos centros do poder econômico, literário, acadêmico.

No Brasil, o desenvolvimento do interesse pelo folclore também parte da periferia para o centro, das províncias para a capital. O folclore é de certo modo uma maneira de críticos e escritores, provenientes sobretudo do Norte, insurgindo-se contra o centralismo político e intelectual, afirmarem sua "diferença" e dianteira relativamente aos escritores da Corte.

Por outro ângulo, num processo que guarda parentesco com os primórdios românticos dessa atividade, tanto na Alemanha de 1770 como no Brasil de um século mais tarde, o interesse pela cultura do "povo" está ligado ao projeto de construção e representação da identidade nacional. Mas tal processo costuma ser particularmente problemático no caso de países tropicais com forte componente populacional não branco, cujos intelectuais se vêem chamados a reagir contra os pressupostos deterministas mesológicos e raciais do cientificismo europeu que vaticinam a incapacidade dos "primitivos" e das etnias não européias para o progresso e a civilização.

Do esforço de organização, modernização e autovalorização desenvolvido no Brasil nas últimas décadas do Segundo Reinado e primeiras décadas da República, participa intensamente uma reflexão que precisa desenvolver um hábil "jogo de cintura" para driblar diagnósticos e prognósticos humilhantes de gente "respeitável" como Henry Thomas Buckle, Louis Agassiz e o conde de Gobineau[2], sem todavia cortar os laços com a matriz primeiro-mundista do pensamento ocidental, os países "adiantados", enfim, a modernidade. A construção da identidade nacional precisa assim conjugar centramento e descentramento, conforme reconhece Sílvio Romero: "A missão crítica, neste país, deveria juntar as duas tendências: tomar da nação os assuntos e da cultura hodierna o critério diretor das idéias" (Romero, 1943: V, 442).

4

No Brasil, a idéia de uma "poesia popular" e o repertório cultural a ela referido têm entre seus primeiros estudiosos e divulgadores alguém que também se acha entre os primeiros grandes estudiosos da nossa literatura "culta": o sergipano Sílvio Romero, folclorista e crítico literário (mais várias outras coisas: professor, filósofo, pensador político, acadêmico...) do final do século XIX. Entre suas numerosas obras, destacam-se os **Estudos sobre a poesia popular do Brasil** e a **História da literatura brasileira**, ambas publicadas em 1888, no calor dos processos abolicionista e republicano.

Sem cuidar de discuti-lo ou explicitá-lo, Sílvio usa e abusa do termo "popular" em seus escritos, particularmente na parte dedicada ao folclore. Esta compreende basicamente, além dos **Estudos**, as coletâneas **Cantos** e **Contos populares do Brasil**, respectivamente de 1883 e 1885, e a série de artigos "Novas contribuições para o folclore no Brasil", publicados na *Revista* da Academia Brasileira de Letras entre 1910 e 1912.

A vocação etnográfica revelou-se bem cedo: já no primeiro livro de Sílvio, a **Etnologia selvagem** (Recife, 1875)[3]. E o principal de sua produção de folclorista será obra da juventude. Quando fixa residência no Rio de Janeiro em

1879, aos 28 anos, já traz no seu baú de escritos muita coisa coletada e discutida sobre folclore. Já tem reunido o material a divulgar nos **Cantos** e **Contos**, editados poucos anos mais tarde, e também o que figurará nos **Estudos**. Estes últimos, surgidos em forma de livro em 1888, são de fato uma reunião da série de artigos sobre folclore que Sílvio publicou em 1879-80 na *Revista Brasileira*, pouco depois de se mudar para o Rio de Janeiro.

Em maio de 1879, aparece na primeira página do jornal *O Repórter* uma carta de Sílvio Romero dirigida ao editor Lopes Trovão, antigo colega seu no Ateneu Fluminense, educandário do Rio de Janeiro onde estivera interno para os estudos secundários. Na carta o autor lamenta que, ao contrário do que se dá nos países da velha Europa, no Brasil ainda se sinta "a falta de uma coleção dos cantos e contos anônimos do povo brasileiro" (Romero *apud* Mendonça, 1963: 73); e declara-se não somente disposto a suprir tamanha lacuna como também preparado para fazê-lo desde já:

> [...] depois de quatro anos de constante trabalho e fadigas, consegui reunir e colecionar um vasto repertório de poesias e histórias populares, ótimo subsídio para a moderna etnografia e a que dei o título de **Cantos e contos do povo brasileiro**. Nesse mister de colecionador fui o mais escrupuloso possível e aí se acham estampadas com fidelidade a linguagem genuína do nosso povo, suas crenças, seus mitos (id., 74).

É preciso relativizar a imagem de pesquisador rigorosamente científico que Sílvio tenta passar. Na verdade, o material consiste numa mistura de textos registrados de maneira assistemática e diversificada, ao que tudo indica sem maiores preocupações metodológicas, nos lugares onde residiu por força das circunstâncias e da vida profissional: além da província natal, o Recife e a cidade de Parati, no estado do Rio.

Atravessando o itinerário pessoal de Sílvio, o seu interesse pela poesia popular é bem anterior às operações intelectuais que viriam formatá-la em termos de documentação folclórica. Os **Estudos** remontam à infância no engenho dos avós e na vila do Lagarto, em Sergipe[4], quando ouvia as histórias contadas pela mucama de estimação, aquela "adorada Antônia", que mais tarde recordaria como "um dos [seus] ídolos, dos mais recatados e mais queridos" (Romero *in* Barreto, s/d: 39). Por toda a vida, guardará lembrança de velhinhas que narram à noite, para um "auditório ingênuo" de crianças, "xácaras peninsulares" e assustadoras histórias do Saci: "Nunca livro algum, por mais notável que fosse o seu autor e celebrada a sua fábula, conseguiu atrair-me como aquelas velhas o faziam com o ímã dos seus recontos" (Romero, em carta a Coelho Neto, *apud* Mendonça, 1963: 28).

Em 1905, perto dos sessenta anos, quando inquirido sobre os autores que mais contribuíram para sua formação literária, suas primeiras e principais menções referem-se a figuras como Antônia, anônimos personagens da infância; e às cenas presenciadas no Lagarto, que

> naquele período, era uma terra onde os festejos populares, reisados, chegan̈cas, bailes pastoris, taieras, bumbas meu boi... imperavam ao lado das magníficas festividades da igreja. Saturei-me desse brasileirismo, desse folclorismo nortista (Romero, in Barreto, s/d: 43).



Pastoril Estrela do Norte de São Gonçalo
de Amarante. À frente, o velho Faísca.
Foto: não identificado.
Acervo do Museu do Folclore Édison Carneiro

O preito rendido pelo vetusto acadêmico às marcas pré-escolares do espírito não há de ser mero maneirismo de citadino nostálgico; curiosamente, tampouco é incompatível com o perfil de seu pensamento crítico-teórico. De certo modo, para explicar sua própria formação intelectual e estética, Sílvio recorre a um enquadramento semelhante àquele com o qual tenta aprender todo fato literário e cultural: buscando e pondo em relevo seus mananciais primeiros, o berço original, a raça e o meio, o quintal da infância, a herança, enfim o "destino" determinado para cada um.

Essas referências são as mesmas que informam o projeto literário que Sílvio aponta aos escritores do país. Na sua opinião, para o bem da arte literária, esta deveria cumprir o percurso retroprojetado pelo sistema da teoria crítica, isto é: a cultura escrita, letrada, as idéias e criações que caracterizam a maioridade identitária de uma nação reportam-se antes de mais nada às determinações que lhe vêm das origens. E quando um homem ou uma nação olham para trás em busca de suas raízes, não é uma biblioteca o que no fundo avistam: são antes circunstâncias e experiências mais concretas, mais viscerais – paisagens, corpos e vozes; um meio, uma raça, um tempo. Não é que Sílvio rejeite as lições de escola e a postura ilustrada, muito pelo contrário; mas na sua opinião, estas deveriam antes servir para cultivar e valorizar as heranças pessoais – do indivíduo, da nação – do que para substituí-las por outras tomadas de empréstimo. A literatura deveria pois aplicadamente recorrer às fontes populares para tornar-se ao mesmo tempo mais nacional e mais natural:

> Fora melhor [...] que certos romancistas e pretendidos dramaturgos estudassem o povo, ouvissem como ele fala, perscrutassem-lhe o pensamento, haurissem-lhe a alma e a vida no sabor de suas lendas, no perfume de suas trovas, e retemperassem assim o seu próprio e mesquinho pensamento e a sua própria e afetada linguagem (Romero, 1977: 195).

O estudo da poesia popular serve portanto a dois objetivos complementares: no domínio literário, constituir uma matriz referencial para a construção de uma literatura original e representativa da nacionalidade ("é preciso partir do folclore para a literatura"– Romero, 1943: V, 442); no domínio científico, fornecer uma "contribuição etnológica, [um] subsídio anônimo para a compreensão do espírito da nação" (id.: I, 132). Além disso, ao interessar-se pelo território folclórico, o trabalho intelectual estaria dando curso a uma tendência perfeitamente moderna, cosmopolita e ilustrada: a das pesquisas etnográficas. Para o pesquisador brasileiro, enfim, a dedicação ao domínio apresentaria de quebra as vantagens

(ainda mal aproveitadas) da riqueza e acessibilidade de nossa cultura popular:

> Quando vemos homens, como Bleek, refugiarem-se dezenas e dezenas de anos no centro da África somente para estudar uma língua e coligir uns mitos, nós que temos o material em casa, que temos a África em nossas cozinhas, como a América em nossas selvas, e a Europa em nossos salões, nada havemos produzido neste sentido! É uma desgraça (Romero, 1977: 34).

Analogamente, a experiência de um jovem crítico nordestino pode ser revertida em vantagem sobre os escritores cariocas que desfazem dos provincianos. Cozinhas e quintais da infância nordestina estão na base e no ponto de partida de algo que Sílvio sabe ser, naquele final dos anos 1870, um dos raros letrados a possuir: uma coletânea respeitável de literatura oral, folclórica, popular, e uma série mais ou menos elaborada de estudos sobre ela – isso no momento em que a etnografia está na crista da voga científica, ao mesmo passo que as transformações políticas do Brasil trazem a primeiro plano as questões da identidade nacional.

Os artigos sobre poesia popular oferecem a Sílvio Romero sua primeira oportunidade de exposição intelectual na capital do Império, depois de aqui instalado. Erguendo perante a *intelligentsia* da Corte sua bandeira e trunfo, ele se queixa, no seu modo malcriado, de não ter ainda encontrado editor para "semelhante trabalho, que [considera] um patrimônio nacional, por ser um produto direto e espontâneo do nosso povo, e que na Europa constituiria uma fortuna para seu autor, por ser indispensável para os modernos estudos de filologia, antropologia e ciência dos mitos". E conclui:

> Peço-vos, Sr. Redator, o favor de inserir em vosso conceituado jornal a presente carta, com o fim de despertar a atenção do público sobre a interessante coleção que tenho em meu poder, e provocar assim o interesse daquelas classes da nação que ainda ligam alguma importância aos assuntos de caráter científico, e não somente aos maus romances da baixa Escola Francesa que tanto nos têm depauperado (Romero apud Mendonça, 1963: 75).

Note-se como Sílvio opõe o bom caráter "científico" de seu interesse pelo folclore à leitura empobrecedora dos "maus romances da baixa Escola Francesa". A investigação crítica de nossos fundamentos culturais parece-lhe mais urgente, útil e sedutora que o consumo e (re)produção de uma ficção massificada e atrelada às modas superficiais que chegam de Paris. Correlatamente, uma faceta importante de sua contraposição à hegemonia cultural do Rio de Janeiro é o deslocamento dos eixos teóricos de seu pensamento em relação às tendências dominantes, dos modelos franceses para os dos países anglo-saxônicos, principalmente os estados alemães recém-reunidos em império poderoso por Bismarck.

O apreço de Sílvio pelos germânicos também lança raízes nos passos juvenis de sua biografia cultural, remetendo para os bancos da escola secundária. O adolescente nordestino, confinado num internato distante da capital do país, guardaria boas lembranças dos professores germanófilos, sobretudo do barão de Tautphoeus, cujas aulas de filosofia da história lhe teriam aberto a porta dos estudos etnográficos.

A indicação do caminho alemão e folclórico-etnográfico é reencontrada já nas primeiras

leituras universitárias; entre elas, mais tarde, recordará notadamente um estudo de Lavelley sobre os Niebelungen e a antiga poesia popular germânica, que o teria levado às "encantadas regiões do folclore, crítica religiosa, mitologia, etnografia, tradições populares" (Romero, *in* Barreto, s/d: 45). Juntando as pontas entre Antônia e a Academia, afirmará ainda, sobre a Faculdade de Direito do Recife, que "as influências ali recebidas não fizeram senão desenvolver o que [nele] já existia, desde os tempos do engenho, da vila, da escola primária e dos preparatórios" (id.: 43). Tudo isso se combina na figura do poeta e pensador Tobias Barreto, intelectual brasileiro que, entre todos, mais louvores lhe mereceu e mais profundas marcas deixou em seu espírito. Doze anos mais velho do que Sílvio, Tobias parece ter encarnado para o jovem conterrâneo, uma faceta meio malograda de sua própria pessoa, o que poderia ter sido o seu lado "poeta", quiçá também o lado "popular". Cantador e violeiro, Tobias acrescenta a essas virtudes "naturais", aos olhos de Sílvio, o lustro de um "espírito crítico" cultivado, moderno e combativo. Na poesia desse "sergipano [...] meio selvagem" (Romero, 1969: 37) em que vê "o mais completo tipo de provinciano independente" (id.: 113), o crítico aprecia uma espécie de sensualidade viril e rústica, incorporada a paisagens que reconhece como suas: "é a pintura dos banhos semipagãos nos rios pinturescos da minha terra, que é também a terra do poeta" (id.: 37).[5]

Tamanhos louvores e afagos aos companheiros de ofício não são a especialidade de Sílvio, com seu temperamento mais tendente às estocadas e asperezas de polemista. Mas quando aprecia, aprecia com ênfase. É o caso também do baiano Melo Morais Filho, poeta e folclorista, que forma para ele, com Tobias Barreto, entre todos os escritores brasileiros, "os dois com quem mais [conviveu] até hoje, os dois que mais [estimou], que mais intimamente [agasalhou] na [sua] simpatia" (Romero, s/d: 198).

As diferenças entre Tobias e Morais Filho, no espírito de Sílvio, complementam-se: "um escreveu os **Estudos alemães**, como que indicando ao Brasil o caminho do futuro, outro escreveu as **Festas e tradições populares**, como que nos apontando a trilha do passado" (id.: 199). Também percebe entre eles "mais de um ponto de contato, mais de um traço de semelhança nos recessos íntimos do gênio" (id.: 198): associam-se sobretudo por encarnarem uma combinação de referências tanto afetivas quanto intelectuais, evocando nostalgicamente a imagem mitificada e romantizada da província, com seu substrato natural e popular:

> Naturezas sadias, fortes, nativamente votadas à alegria, ao divertimento, à vida folgazã e despreocupada de nossas classes populares, naquilo que elas tinham de mais seleto, de mais original, de mais fundamentalmente puro, na província, há uns trinta ou quarenta anos atrás [...]. Ambos, como poetas, são fundamentalmente crentes, elegíacos, românticos, uma revivescência, uma ressonância das velhas cordas maviosas do lirismo ingênito à nossa raça (Romero, s/d: 198-199).

5 O projeto e os juízos estéticos do crítico Sílvio Romero – bem como o de grande parte do pensamento brasileiro da época, com sua feição ao mesmo tempo nacionalista e cosmopolita – se constroem sobre

uma base dupla e complementar: ao lado da raiz sentimental, há o alicerce, o fundamento e a demanda racional de um sistema teórico (bem estudado por Antonio Candido no **Método crítico de Sílvio Romero**). Tal sistema, nutrido de muita leitura européia, encontra seu eixo conceitual no que o autor denomina, gabando-se de tê-lo introduzido no Brasil e pretendendo ver nele "a base de todo o nosso desenvolvimento" (Romero, 1943: V, 442), o "critério etnográfico". Consiste este em privilegiar, na explicação de uma formação cultural ou nacional, o papel dos componentes étnicos, raciais. Tributário do modelo determinista de H. Taine, e declaradamente filiado ao evolucionismo spenceriano[6], esse critério seria a seu ver a ferramenta teórica ideal para compreender – e administrar – a sociedade e a cultura brasileiras.

Qual seria o traço mais marcante dessa sociedade? Justamente sua composição multirracial, e no seu núcleo, a nota original da mestiçagem em larga escala. O mestiço pode ser visto como um problema, mas também como um trunfo, uma nova angulação para a teoria, um tipo mal compreendido pelo pensamento racial europeu, que chega a considerá-lo fadado à esterilidade. Enquanto isso, a mestiçagem no Brasil prolifera, compondo um quadro excelente para aplicar-se um "critério etnográfico" inovador.

Enfim, na perspectiva de Sílvio, o intelectual brasileiro, ao invés de ignorar, menosprezar ou dissimular os traços específicos da cultura de seu país, deve sublinhá-los e valer-se deles em prol da originalidade de sua própria reflexão: "Tudo quanto há contribuído para a diferenciação nacional deve ser estudado, e a medida do mérito dos escritores é este critério novo" (id.: I, 40).

A ênfase nas feições singulares e mesmo exóticas da brasilidade é moeda corrente nas letras brasileiras desde o início do romantismo, cujo apreço pelas formas individualizadas do "gênio" dos povos casou-se muito bem com as demandas ideológicas da nação recém-descolonizada. A tendência toma feitio pretensamente científico na crítica e historiografia literárias do pós-romantismo, sem todavia sofrer verdadeira ruptura em seu eixo profundo. Em ambos os momentos, será visto como especialmente relevante o papel desempenhado pelo meio ambiente na formação do ser nacional: ficção e poesia românticas indianistas vinculam a aparência e o caráter de suas figuras humanas às formas e energias da natureza americana (veja-se o exemplo notório da **Iracema** de Alencar); a crítica pós-romântica, por seu lado, apontará na natureza circundante a principal fonte dos influxos que modificam no homem branco o legado europeu, para adequá-lo ao meio americano, conferindo-lhe assim um perfil singular.

Tal é, *grosso modo,* a tese da "obnubilação brasílica" que Araripe Jr. desenvolverá em 1887 num artigo intitulado "Ponto de vista para o estudo da literatura brasileira". Discutindo o peso relativo das "três condições da arte" (meio, raça, momento), o crítico cearense privilegia o "meio físico [...] como influência e determinante de ordem psicológica" na nossa formação (Araripe Jr., 1963: I, 494), especialmente no século XVI: o português aqui chegado teria incorrido num processo de "mimetismo, isto é, o processo instintivo de adaptação de que as raças e os indivíduos lançam mão para iludirem a natureza e não serem aniquilados por um meio hostil" (id.: 495).

Influindo no homem e na cultura do Brasil, o ambiente selvagem tropical apresentaria aos olhos dos escritores facetas tanto positivas

quanto negativas. Esteticamente, ofereceria maravilhas e opulências decantadas na poesia e no romance; em *revanche*, seria acusado por intelectuais estrangeiros e também nativos de minar a capacidade para o trabalho racional, debilitando nossas inclinações potenciais para o progresso e a civilização.

Acolhendo em diversas passagens de seus escritos o pendor pessimista nos prognósticos sobre a nossa condição de país tropical, Sílvio Romero renova contudo a discussão nesse domínio, deslocando do meio para a raça a primazia dos fatores condicionantes, e encarecendo o papel histórico do elemento negro afro-brasileiro em detrimento do elemento indígena autóctone, celebrado pelos românticos. O resgate de sua contribuição à cultura nacional, além de reparar em parte o dano moral sofrido pelos africanos e seus descendentes, preencheria uma lacuna importante em nosso processo de autoreconhecimento. Além de sua atuação na construção da economia, haveria que reconhecer-lhe a presença na psicologia e nos costumes, bem como a função de mediador que desempenhou para adaptar o elemento europeu às condições ásperas da América tropical. A função mediadora culminaria e se materializaria no processo histórico de mestiçamento, gerando a figura étnica na qual Sílvio situa a chave de sua interpretação etnocultural do Brasil.

Dotando a cultura brasileira de traços singulares e relevantes, o mestiço é o elemento que articula a proposta diferencial de Sílvio, na sua pretensão de ultrapassar as postulações mais consagradas na literatura e nas ciências. Se no projeto do racialismo científico europeu não há lugar para o mestiço, condenado à degeneração e ao desaparecimento, para Sílvio Romero e vários de seus contemporâneos ele representará ao contrário um elemento dinamizador de reestruturação cultural-ecológica, favorecedor da integração entre os homens civilizados e o continente selvagem. Sílvio aponta-o como produtor-padrão da cultura popular brasileira e eixo da reflexão a empreender sobre ela. O estudo da poesia popular aparece-lhe necessariamente vinculado à consideração da mestiçagem no Brasil, ajudando a revelar e avaliar sua extensão e importância cultural:

> O mestiço, que é o brasileiro por excelência, pode-se considerar uma raça nova, de formação histórica, e servir de base para o estudo de nossas tradições populares. Os brancos puros e os negros puros que existem no país, e que ainda não estão mesclados pelo sangue, estão mestiçados pelas idéias e costumes, e o estudo dos hábitos populares e da língua fornece as provas desta verdade (Romero, 1977: 60-61).

Além disso, de modo nem sempre assumido pelo autor mas constantemente manifesto em sua argumentação (que aliás não escapa à contradição e à ambivalência), o mestiço "atenua" a presença negra na nação, abrindo caminho, não só para os futuros postulados da cordialidade brasileira, mas também para a reafirmação da dominância branca. No plano dos **Cantos populares do Brasil**, ao lado dos segmentos dedicados aos cancioneiros de origem portuguesa e ameríndia, o segmento negro já aparece "clareado", imediatamente marcado pela mestiçagem: **Cantos de origem africana e mestiça**. O mestiço representa na verdade "uma forma de transição necessária e útil que caminha para aproximar-se do tipo superior" (id.: 231) – isto é, o branco, a quem jamais se recusa a verdadeira primazia. Todas as tarefas intelectualmente superiores na cons-

trução da cultura lhe são reservadas e atribuídas, ficando as outras etnias reduzidas ao papel de coadjuvantes. Mesmo na poesia anônima,

> os autores diretos são os portugueses ou seus descendentes brancos e mestiços; não porque os índios e os negros não tivessem também uma poesia rudimentar; mas porque, predominando a língua portuguesa, as canções tupis e africanas tinham de passar para esta língua, a fim de derramarem-se entre as populações novas. Só improvisavam na língua portuguesa, como sua, os europeus e seus descendentes (Romero, 1943: I, 106).

A mestiçagem é o primeiro passo para a diluição, para o seqüestro do elemento negro que o próprio Sílvio se encarregou de resgatar para a nossa cultura. É a base empírica e teórica para o desenvolvimento de um projeto de branqueamento da população que, sustentado por um pensamento racial fundado nas referências etnocêntricas européias, será encampado por intelectuais, políticos e administradores entre a década de 1880 e a Primeira Guerra Mundial, encontrando apenas raros dissidentes, como Manuel Bonfim e Alberto Torres.

A idéia é arianizar a população mediante uma dieta racial instaurada pela imigração de contingentes estrangeiros selecionados. O projeto será defendido inclusive pelo ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt, que visita o Brasil em 1914:

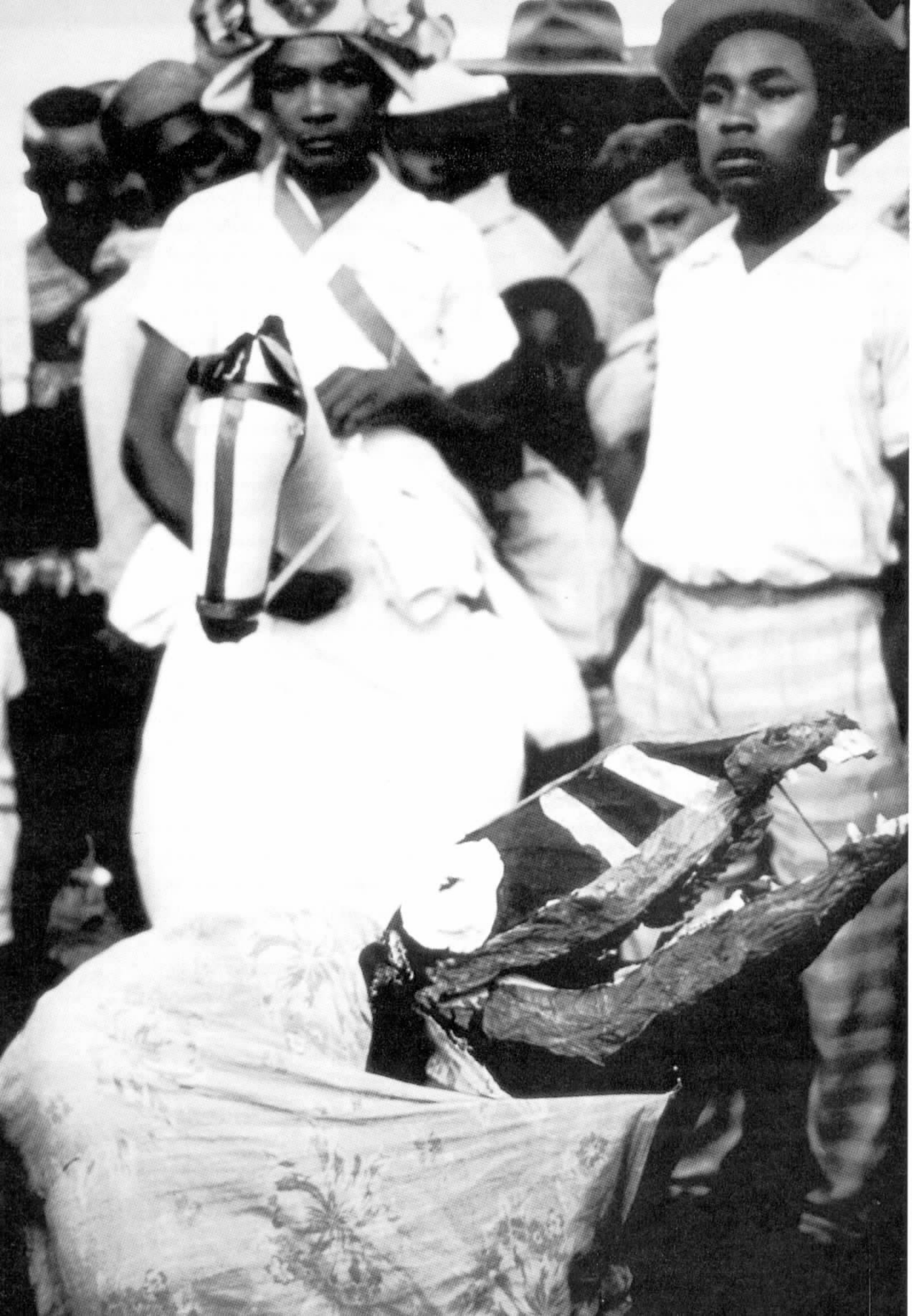
> No Brasil [...] o ideal principal é o do desaparecimento da questão negra pelo desaparecimento gradual do próprio negro, gradualmente absorvido pela raça branca. [...] A enorme imigração européia tende, década a década, a tornar o sangue preto um elemento insignificante no sangue de toda a nação (Roosevelt, *apud* Skidmore, 1976: *85)*.

Sílvio é adepto convicto da ideologia do branqueamento, embora seja um dos mais pessimistas em relação aos prazos supostos para a consecução do programa: acha que o Brasil levará muito tempo para se branquear, e seus maus prognósticos se exacerbam até prever "uns seis ou oito [séculos], se não mais" (Romero, *apud* Skidmore, 1976: 86) para que se alcance um nível satisfatório de arianização nacional. No avançar da idade, torna-se mais pessimista e reacionário, aproximando-se do arianismo ortodoxo e chegando a descrer das benfeitorias da miscigenação.

O desafio para os intelectuais da época de Sílvio Romero é não só "compreender a defasagem entre teoria e realidade" (Ortiz, s/d: 15), como também contribuir para vencer essa defasagem, promovendo ajustes em ambas as partes: por um lado, interferindo na natureza de modo a retificar os rumos da existência nacional; por outro, redefinindo teórica e criticamente o caráter e o alcance dos nossos condicionamentos tidos por negativos, reinterpretando o passado e o presente da nação a fim de construir perspectivas mais auspiciosas de futuro. A teoria da mestiçagem de Sílvio Romero, bem como sua adesão ao projeto de branqueamento, embora à primeira vista contraditórias, são ambas posturas intelectuais tributárias desse projeto dilemático.

6

O trabalho de Sílvio Romero referente à poesia popular se realiza basicamente em três atividades: coleta e registro de textos de literatura oral; comentário crítico-teórico



desenvolvido a partir deste material e dos postulados do folclorismo "científico", discussão e avaliação dos trabalhos análogos empreendidos antes dele no Brasil.

Essa última parte ocupa quatro dos dez capítulos dos **Estudos**, todos intitulados "Análise dos escritores, que trataram de nossa poesia popular". Aí o autor empreende a sistematização e questionamento do que no Brasil já foi feito no domínio, sobretudo as contribuições de Celso de Magalhães, José de Alencar, Couto de Magalhães, Carlos de Koseritz e José Antônio de Freitas.



Bumba-meu-boi de Jaraguá.
Foto: Marcel Gautherot.
Acervo do Museu do Folclore Édison Carneiro.

Detalhe da roda do bumba-meu-boi.
Nhozim de São Luis, MA (teatro de bonecos).
Foto: Carlos Alberto Felício dos Santos.
Acervo do Museu do Folclore Édison Carneiro.

O comentário crítico-teórico comparece pelo caminho da ótica etnográfica, acompanhada dos procedimentos tradicionais dos estudos folclóricos: consideram-se aspectos lingüísticos e religiosos, discutem-se teses em voga que ostentam nomes complicados: o pressuposto da "inerrância popular", "monogenismo" *versus* "poligenismo"[7] etc. A coleta, enfim, em textos expostos nos **Estudos** e todo o repertório dos **Cantos** e **Contos**. Não é pouca coisa. Câmara Cascudo apontará ali "o primeiro documentário da literatura oral brasileira" (Cascudo *in* Romero, 1954: I, 15).

O conhecimento da poesia popular se constrói assim de forma ordenadamente bizarra, como uma discussão entre pares ilustrados, que deixa de fora a própria voz popular: as narrativas e poemas vêem-se reduzidos à sua presença silenciosa e disciplinada, tratados com certa condescendência e quase nenhuma atenção. No máximo, discute-se, por exemplo, se os documentos indicam uma dominante épica ou lírica em nossa poesia popular[8]. O tratamento dos textos contenta-se praticamente com agrupá-los em famílias de "variantes" e registrá-los dentro de algumas categorias funcionais ou genéticas.

Os **Cantos populares do Brasil** estão divididos em quatro séries: *Romances e xácaras*; *Bailes, cheganças e reisados*; *Versos gerais* e *Orações e parlendas*, todas trazendo, após os respectivos títulos, a mesma indicação: "Origens: do português e do mestiço; transformações pelo mestiço". Já para os **Contos**, a organização é baseada exclusivamente na perspectiva da gênese etno-histórica: *Contos de origem européia*, *Contos de origem indígena* e *Contos de origem africana e mestiça*.

A composição dos **Cantos** e **Contos** inspira-se reconhecidamente nos trabalhos de D'Ancona e Comparetti, Almeida Garrett e Teófilo Braga[9]. Sílvio não reconhece propriamente modelos entre os conterrâneos, que teriam dedicado mais atenção à coleta de cultura indígena que ao que viria a ser concebido como a "poesia popular" do Brasil. Perseguindo as discussões e sumas teóricas, o pensamento de Sílvio cria freqüentemente um círculo

fechado de causalidades onde a perspectiva se estiola e empobrece. Como crítico e folclorista, ele parece hoje muito mais datado do que, por exemplo, Araripe Jr. E nem os seus estudos folclóricos são portadores de toda a inovação alardeada pelo autor. O enfrentamento com seus contemporâneos no Rio de Janeiro exprime, em boa parte, menos um conflito de pressupostos filosóficos ou científicos que uma luta por espaço e poder intelectual. Mas a sua estreita conexão com as circunstâncias sócio-históricas do período, por um lado, e a intensa energia subjetiva e temperamental de que se vê investido, por outro, parecem dar a tal enfrentamento uma consistência que a retórica científica e literária nem sempre consegue fabricar.

Araripe Jr. percebeu desde logo a disposição do colega para a briga[10]. Em longo estudo sobre a personalidade de **Sílvio Romero polemista**, declara ter escolhido "o traço agressivo de preferência aos outros, porque é a sua característica" (Araripe Jr., 1963: III, 332). Noutra passagem, recordará com indisfarçável simpatia a chegada ao Rio, quase vinte anos antes, do jovem escritor: "Apresentando-se na arena nu, como um atleta antigo, e com os seus hábitos de franqueza nortista, o crítico sergipano foi recebido à maneira de um bárbaro" (id.: III, 273).

No fim das contas, não é difícil simpatizar com Sílvio quando se imagina sua irrupção incômoda, indisciplinada, inconveniente, na mesmice enfatiotada da *belle époque* carioca principiante. Não é difícil simpatizar com sua imagem rebelde, confrontada com o pedantismo convencional de um Lafayette, para quem o sergipano recém-chegado ao Rio de Janeiro não passa de "um bárbaro vindo das regiões cimérias, que, tendo estudado em alguma escola de província, [fala] uma língua dura, de uma gramática impossível, contaminada ainda da ferrugem da aldeia", sendo portanto incapaz de compreender "as delicadezas de um filho da cidade de Minerva" (Lafayette, *apud* Mendonça, 1963: 71).

Os próprios **Estudos** nascem declaradamente de uma intenção polêmica. Trata-se de questionar as posturas expressas em "O nosso cancioneiro", série de artigos sobre o romanceiro cearense que José de Alencar publicou n'*O Globo*, no final de 1874. Fosse talvez um pouco mais sensível e atento para o texto das canções, e Sílvio teria tirado melhor partido do interessante estudo de Alencar. Apesar de suas deficiências, divagações e anacronismos, este já apresenta o mérito de desenvolver sobre os documentos apresentados – os romances (narrativas em versos) "O Boi Espácio" e "O rabicho da Geralda" – uma abordagem inovadora, de natureza propriamente estética.

Aí precisamente parece estar o fulcro da discordância manifestada por Sílvio, que se mostra francamente irritado com as delicadezas da leitura de Alencar:

> Em vez da análise etnológica e social dá-nos liçõezinhas de estilo, como dá-las-ia a um professorzinho qualquer de colégio. [...] Para que isto? Para que esta análise infantil, microscópica de palavras, de imagens, de figuras? (Romero, 1977: 130)

O próprio Sílvio Romero, em contrapartida, ao lidar com o documento folclórico, jamais se permite a intimidade de um olhar próximo, interiorizado nos textos particulares. Estes são abordados sempre em bloco, submetidos a operações classificatórias cujo modelo vem da biologia, das ciências naturais que coletam e

classificam espécimes com base em critérios comparativos e/ou morfológicos, estabelecendo-lhes a genealogia, formalizando famílias, determinando a ascendência étnica. Essa tendência dos estudos folclóricos se prolongaria no século XX e contaminaria até as elaborações de um formalista como Vladimir Propp.

Tais procedimentos assinalam o empenho generalizado, na segunda metade do século XIX, de dotar os estudos folclóricos de formato disciplinar objetivo, ajustando-os ao cientificismo burguês pós- e anti-romântico. O preceito de fidelidade de transcrição, postulado desde a obra dos Grimm, desenvolve-se no sentido de rejeitar as manipulações artísticas dos materiais coletados. Nos anos 1880, esse processo se dá bem-sucedido: considera-se que após o período dos "imitadores" românticos, "produziu-se uma revolução. O embelezamento e as preocupações literárias foram deixados de lado e passou-se a escutar o povo para reproduzir suas estórias com uma fidelidade escrupulosa" (H. Gaidoz e P. Sébillot, *apud* Ortiz, s/d: 20).

Segundo essa ótica, no ato da escrita, o folclorista deve esforçar-se por transpor o objeto lingüístico-vocal para o papel de modo neutro, especular, evitando contaminar o processo de registro por qualquer inflexão pessoal de seu ouvido e sua mão. Analogamente, no ato da leitura, a subjetividade do folclorista deve-se manter à distância, não se deixando envolver por qualquer eventual efeito ou sugestão estética do texto, e cuidando de verificar e sublinhar a representação neutramente especular que o próprio texto, por sua vez, supostamente oferece do contexto em que foi gerado. Para Sílvio, não há dúvidas de que o único papel da lenda popular "é repetir somente a verdade do meio histórico" (Romero, 1977: 67) e que seu "interesse [...] é todo etnográfico" (id.: 129). Aí se desconsidera e elimina, no fenômeno da poesia folclórica, o estatuto criador que caracteriza a atividade artística e, mais geralmente, cultural, do ser humano. Ignora-se e/ou recusa-se a tal poesia a possibilidade de uma gênese ativa, autoral, operadora de instâncias também individuais. Pretende-se estritamente "tomar a vida intelectual e afetiva do povo em seu conjunto, numa história geral, e não em tipos isolados e admirados por qualquer motivo" (Romero, 1943: V, 442). E assim se reforça o pressuposto do necessário anonimato da poesia popular "autêntica", equívoco etnocêntrico de largo curso nos estudos folclóricos.

O descredenciamento da qualidade criativa da literatura oral reifica-a, rebaixa-a ao estatuto de vida passiva, cuja evolução mesma resultaria simplesmente de um mecanismo previsível e organicamente completo em si mesmo: "este processo de transformação [...] não passa de uma aplicação das leis da ciência biológica aos fenômenos sociais" (Romero, 1977: 71). Um olhar totalizante e simplificador acomoda a poesia popular na categoria suavemente subalterna dos objetos naturais, que dispensam interpretação porque carecem de qualquer substância artística: "uma arte natural implica contradição; arte e natureza são dois conceitos que se repelem" (Romero, s/d: 120). Não cabe portanto procurar ou apontar nos textos os procedimentos ou efeitos estilísticos, proscrevendo-se cuidadosamente quaisquer "observações estéticas e [...] entusiasmos retóricos", coisas que parecem "bem fora de escólio tratando-se de poesia popular" (Romero, 1977: 104).

Enfim, a poesia popular, que um dia tivera o poder de fascinar vivamente o menino Sílvio, agora lhe aparece como um *corpus* inerte, re-





Cenas do Reisado de Vila de Abrantes.
Fotos: Não identificado
Acervo do Museu do Folclore Édison Carneiro.

colhido entre as páginas dos livros, para melhor se oferecer às luzes da ciência. Luzes que, na opinião gravemente abalizada do jovem crítico, teriam faltado a José de Alencar, deixando o velho romancista à mercê da própria imaginação e incapacitando-o para a investigação folclórica:

> Alencar, apesar de todo o seu merecimento como literato, não tinha preparação científica suficiente para tratar destas matérias. Estudou muito pouco o assunto e os *seus* cismares românticos o iludiram (id.: 104).

Não é que Sílvio ignore o papel precursor que o romantismo desempenhou na "descoberta" do folclore, pois

> a volta de todas e de cada uma das nações às suas criações populares [foi] certamente uma das grandes obras do romantismo. Ajudado pela crítica, pela lingüística e pela mitografia, ele penetrou na região encantada das lendas, dos contos, das canções, das crenças populares (Romero, 1943: III, 97).

Os românticos brasileiros, contudo, teriam padecido de carência de seriedade científica, tendendo à imitação das fórmulas luso-européias e à exclusiva idealização do índio. Sílvio dedica boa parte de sua ciência e energia a combatê-los. Com isso, pretende reequacionar, de modo objetivo e científico, a natureza e a importância da poesia iletrada na cultura brasileira e na concepção de nossa nacionalidade. No fundo, a seu ver, o romantismo

> não compreendeu bem a poesia popular. Investindo o povo de atributos singulares e extranaturais, elevando-o à altura de um mito informe e flutuante, falseou a crítica de suas concepções. [...] Um ou outro escritor nosso, que, por acaso, houvesse colhido alguma quadrinha em uma festa de aldeia, para logo expandia-se aos fulgores líricos e supra-humanos da musa popular. Fazia-se mais retórica do que psicologia, mais divagações estéticas do que análises etnológicas. Estamos fartos de apologias poéticas e de cismares românticos; mais gravidade de pensamento e menos ziguezagues de linguagem (Romero, 1977: 37-38).





7 Depois de publicar, em 1888, os **Estudos sobre a poesia popular do Brasil,** Sílvio Romero praticamente abandona os estudos folclóricos. E mesmo sua produção de crítica literária parece ter alcançado o ápice nesse final dos anos 1880, quando publica também a **História da literatura brasileira**. Na República, chegará a ser deputado federal pela província natal sergipana. Faz carreira no magistério, lecionando filosofia no Colégio Pedro II e na Faculdade de Direito. E segue escrevendo e publicando sem parar. Nada porém que tenha logrado a importância histórica das obras folclóricas e literárias dos anos 1880. Na crítica de literatura culta, freqüentemente recorda-se seu **Machado de Assis** (1897), mas sobretudo por constituir uma gafe historicamente notória, não tendo Sílvio sabido perceber ou aceitar a qualidade da obra de Machado, e muito menos o lugar que o autor viria a ocupar na literatura nacional. Nem por isso deixa de formar entre seus pares, na Academia Brasileira de Letras. No correr dos anos e da pena, as ousadias e impertinências do crítico se deixam confinar nos protocolos da polêmica ilustrada: sob o fogo cruzado de invectivas e revides, obras e opiniões envelhecerão em ordem.

O folclore então só comparecerá em lembranças pessoais, como as que alinha no "Depoimento" ao **Momento literário de Paulo Barreto** (João do Rio), em 1905. Enquanto estudioso, apenas uma vez retomará o tema, no ensaio **Novas contribuições para o estudo do folclore brasileiro** (1910-1912). Mas aí, entre documentos e comentários diversificados, o que salta aos olhos é a rejeição do autor às manifestações próximas e presentes da poesia popular. Isso se traduz notadamente na negatividade dos juízos que emite sobre duas modalidades da canção urbana sua contemporânea: as "faladas modinhas", então em grande voga, e as supostamente raras quadrinhas satíricas sobre temas políticos. Curiosamente, parece plausível enxergarmos nesses dois tipos de texto vocal traços de contigüidade e mesmo possíveis laços genealógicos com as duas principais tendências identificáveis nos albores do samba carioca, o qual viria a se configurar na década seguinte e logo se tornaria o principal gênero musical popular urbano do país. Essas tendências são, respectivamente, o discurso lírico-amoroso e o discurso malandro[11].

A abordagem das canções da cidade é motivada, no ensaio de 1910-1912, pela discussão de "um fato digno de estudo [que o autor observou] sempre nas investigações a que [procedeu] no terreno do folclore nacional: a falta de criações relativas aos acontecimentos de nossa história e de nossa política" (Romero, 1943: I, 153). Sílvio estranha e lamenta a "pobreza [e] quase mutismo

BIBLIOTECA NORONHA SANTOS
IPHAN
Reg. Nº

da inspiração anônima do povo brasileiro" (id.: I, 162) sobre os principais momentos e personagens da vida nacional: "das grandes massas incultas vinha o silêncio, a indiferença" (id.: I, 161). Registra algumas aparentes exceções a essa regra, para em seguida, uma a uma, descredenciá-las: a cada vez que se depara, num texto de tradição oral, com a tematização de tópicos histórico-políticos, o folclorista encontra motivos para determinar com singeleza que isso "não é a genuína poesia popular" (id.: I, 155), podendo o documento, no máximo, ser "obra de algum Sócrates de aldeia" (id.: I, 154). Em situação análoga estariam os folhetos do "gênero literatura de cordel" (id.: I, 155).

Endossando o tradicional pressuposto da exclusividade campônia na produção de poesia autenticamente folclórica, ele declara que "as populações sertanejas são ainda hoje as únicas que, entre nós, se acham nas condições precisas para a produção da poesia anônima" (id.: I, 154), sendo também "as únicas que ainda descantam as façanhas dos seus heróis" (id.: I, 163). Ali todavia não se encontram representações da verdadeira história política nacional, pois os heróis dos cancioneiros sertanejos são apenas "os bandidos famosos por seus feitos de valentia, ou os bois, célebres por sua destreza" (id.: I, 163).

Quanto às cidades, ofereceriam mais ocasião aos temas históricos. As questões políticas seriam "levantadas quase exclusivamente na capital do país". Mas mesmo aí, na "baixa esfera" do "populacho da grande cidade", "a produção é escassíssima" (id.: I, 155). E a importância da matéria seria malbaratada pelo oportunismo de uns, ignorância e leviandade de outros, gerando um discurso degradado e espúrio:

> Nas cidades, capitais dos Estados, existe, por certo, grande efervescência política, mas sempre no sentido dos arranjos e proventos que possam tirar os que dela vivem. Nesses meios, a poesia popular não passa de grosseiros desabafos da garotagem inteligente (id.: I, 163).

Sílvio cita uns poucos exemplares dessa categoria de textos, quadrinhas que ele diz ter "devotamente" recolhido há muitos anos na capital do país, malgrado a circunspecta reprovação que lhe merecem, por exibirem "desrespeito pelo grande imperador", assim como pelo "soldado cavalheiresco" (id.: I, 161) que nos proclamou a República. Ao leitor de hoje, ao contrário, parecerão bem saborosos alguns desses versos alusivos aos figurões políticos do tempo, que certamente apresentam já vários traços do que viria a constituir uma poética malandra no samba dos anos 1930 e 1940.[12]

Quando ia hoje
Pela rua das Violas,
Pedro Segundo
Deu um tiro de pistola.

Quando ia hoje
Pela rua do Sabão,
Pedro Segundo
Deu um grande escorregão.

Indo esta tarde
Passear pela cascata,
Encontrei o Deodoro
Namorando uma mulata.

A moça do Deodoro
É uma grande caloteira,
Mandou fazer um vestido,
Não pagou a costureira.
(id. I, 161)

Missão cumprida, o folclorista dá de ombros, sem aprofundar o displicente desagrado que lhe causam esses versos dos "garotos do Rio de Janeiro" (id.: I, 161). Afinal, tudo isso "não é grande coisa e nada significa" (id.: I, 162).

Mal disposto para apreender as inflexões lúdicas e satíricas, insensível ao humor e à ironia da linguagem malandra como o fora à ironia e ao humor de Machado de Assis, Sílvio Romero se mostra um pouco mais receptivo às inflexões líricas das modinhas. Mas discorda de estudiosos que, como Teófilo Braga e José Antônio de Freitas, teriam visto nessas formas híbridas uma riqueza profundamente representativa do lirismo brasileiro, culto e inculto.

Por sua parte, divide as modinhas em duas espécies: umas – "as melhores" – são "leves produções de nossos melhores líricos, postas em solfa por músicos de talento" (id.: I, 174) – e menciona entre os autores das letras Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves e vários outros poetas canônicos do nosso romantismo. Nem por isso as modinhas seriam

> a forma mais perfeita do nosso lirismo culto. [...] As mais extraordinárias manifestações do gênero lírico dos grandes poetas brasileiros não consistiram jamais em modinhas (id.: I, 173-174).

Tampouco se encontraria nelas nosso lirismo genuinamente popular:

> O povo não faz, nunca fez modinhas. [...] Dá-se apenas o seguinte: quando nas modinhas de origem puramente literária, os versos são belos e singelos e a música é simples e boa, essas canções correm de boca em boca e se popularizam. Daí é que proveio o erro dos críticos: tomarem a poesia bárdica popularizada pela genuína poesia popular (id.: I, 173-174).

A outra espécie das chamadas modinhas seria composta de

> lundus e canções devidas a poetastros, que tentaram, sem gênio e desastradamente, imitar as criações populares; mas tais produções híbridas nem são a genuína poesia anônima, filha do gênio da raça, nem são obras literárias de valor. Constituem um gênero secundário em que se deliciam os Catulos Cearenses de todos os tempos (id.: I, 173-174).

Aí, além de reiterar sua velha implicância para com "Cearenses de todos os tempos", Sílvio deixa evidenciar-se a ambivalência de sua proposta literária: ele, que outrora indicara a necessidade de estabelecer conexões entre o letrado e o iletrado para construir a literatura nacional, agora se opõe ao hibridismo cultural, em nome da distinção que cabe aos lavores da poesia culta e da pureza museificada em que se deve manter a poesia rústica. Enfim, a mistura transformadora somente parece aceitável quando se dá no seio homogeneizado da gente rural; seria o caso dos romances e xácaras que

> são produtos recentes de nossas atuais populações mestiçadas, moldados sobre velhos elementos tradicionais, inteiramente transformados pelos cantores modernos, caipiras, tabaréus, matutos ou sertanejos (id.: I, 147).

Mesmo a confiança na representatividade dos documentos folclóricos e o rigor nos procedi-

mentos do registro parecem esmorecer no intelectual sessentão, para quem seria de um "rigorismo escusado" (id.: 152) reproduzir fielmente na página impressa a prosódia e a linguagem deseducadas dos informantes. Afinal, pondera:

> Toda gente sabe que o pessoal mais atrasado diz – teia, teiado, cuié, muié, véio, véia, artá, fio, fia, Lianô, amô, resprandô, em lugar de telha, telhado, colher, mulher, velho, velha, altar, resplendor, e outros casos assim. Toda gente sabe igualmente que essas classes populares não respeitam o plural dos nomes (id.: I,151-152).

Por isso, permite-se trair a fidelidade do registro em nome do bom gosto burguês, contentando-se em advertir o leitor, ao cabo de um longo romance que apanhou recitado por um preto do interior fluminense:

> Nesta e nas demais peças citadas não quisemos, por inútil e por demais antiestético, reproduzir com inteiro rigor os dizeres de-todo errados das pessoas do povo mais grosseiras e completamente incultas (id.:151).

De toda maneira, a validade do documento parece-lhe de antemão comprometida pelo fato de este não captar também a música e a dança que acompanham o texto. Por escrito, reduzida a "letra morta", a poesia popular perderia o encanto que porventura possuísse quando presenciada ao vivo. Sobre algumas peças recentemente colhidas no Rio de Janeiro, da boca de um sergipano, observa:

> Depostas aqui no papel, as letras dessas funções não têm graça nenhuma; em seu meio natural, cantadas e dançadas, constituem encantadores divertimentos populares (id.: I, 163).
>
> São coisas que só vistas e gozadas *in loco*, em meio das gentes provincianas nos seus dias de alegre expansão (id.: I, 167).

Boa parte do ensaio trata de danças dramáticas, cujo enredo, personagens, movimentos e paramentação Sílvio cuida de registrar, ressalvando porém: "descreverei um por um, mas lhes ficarão ausentes [sic] a alma que está nos cantos e bailados" (id.: I, 163). Muitos folguedos haverá até em que "o principal [...] é a música, que, infelizmente, [Sílvio não sabe] reproduzir" (id.: I, 165).

8 No avançar da idade, retrocedem o elogio da mestiçagem, o otimismo sobre os rumos da nação, o empenho intelectual nos estudos folclóricos. A disposição juvenil para o questionamento crítico também parece desandar em miúda rabugice, exercitada em polêmicas que não deixaram grandes marcas em nossa memória literária, filosófica ou política. Mas não se passa um dia sem que escreva uma linha, e não pára de se apresentar nas arenas acadêmicas e jornalísticas, reclamando, refutando, asseverando, encorajando. "O Dr. Sílvio tem exuberância demais" (Araripe Jr., 1963: I, 294), já notara Araripe Jr. em 1882. De tal exuberância participa, com licença para o estereótipo, um modo nordestino e brasileiro de ser: temperamento contraditório e obstinado, apaixonado e franco, ingênuo e arrogante, colérico e brincalhão, simultaneamente rude e terno – ou, como dizia Coelho Neto: "Esse bom homem, simplório e canhestro, era uma força da natureza" (Coelho Neto, *in* Rabelo, 1944: 82-83).

O interesse de Sílvio pela poesia popular está ligado a esse perfil, bem como às suas freqüentes manifestações de apego ao rincão sertanejo. É verdade que a rejeição do cancioneiro urbano foi uma constante em folcloristas de muitos matizes, de Herder a Mário de Andrade. Mas em Sílvio ela se encorpa no cruzamento de dois vetores pessoais: o engajamento intelectual (combate à hegemonia cultural e política da capital do país) e a adesão afetiva (nostalgia da região natal). A idéia de poesia popular se vincula assim ao passado e à distância, apontando sempre para o mesmo berço e celeiro: "minha terra, viveiro de poesias, danças, festejos populares [...]" (id.: I, 172). Nos meios rurais e provincianos, aos olhos de Sílvio, encontra-se a um só tempo o verdadeiro Brasil e a verdadeira poesia popular: esta, na qual "o tom, o gosto, o estilo, se de estilo se pode falar em casos tais, é puramente brasileiro – tabaréu ou matuto" (id.: I, 147).

Onde esmaece a visada intelectual, a visão interior da memória afetiva toma conta deste senhor Sílvio Romero, que ao entrar na velhice, declara solenemente: "como caráter e temperamento, sou hoje o que era aos cinco anos de idade" (Romero, in Barreto, s/d: 37). Em 1904, quando Paulo Barreto solicita sua contribuição para uma antologia de autoperfis literários de consagrados escritores brasileiros, é com dificuldade confessa que Sílvio produz seu memorial. Principia reconhecendo as próprias limitações como literato e cientista; e, para explicar suas concepções literárias, prefere enfatizar os capítulos infantis e juvenis de sua biografia: "Para lhe dizer tudo, devo partir do princípio." Assim, apesar do "acanhamento", escreverá o depoimento prometido ao editor, como bom sertanejo que não pretende deixar de ser: "Palavra de tabaréu não torna atrás [...]" (*id.*: 37).

Este Sílvio Romero, cujo último livro, publicado no ano de sua morte (1914), intitula-se **Minhas contradições**, aparece-nos hoje, apesar de suas deficiências, impropriedades, excessos e amaneiramentos, como um personagem muito representativo de seu tempo e de seu meio, encarnando assim, melhor do que vários autores de que se serviu para demonstrar o seu caro "critério etnográfico", uma espécie de mestiçamento psicocultural.

Na idade madura, como já vimos, ele praticamente abandona os estudos folclóricos. Mas nunca deixará de encorajá-los, solicitando que outros estudiosos continuem um trabalho que, segundo ele, só no de Melo Morais Filho encontrou parceria. Preocupa-se especialmente em encontrar músicos capazes de completar a documentação do cancioneiro, escrevendo "as solfas, que valem tudo" (Romero, 1977: 198)[13]. E apesar de não conhecer música, dispõe-se animadamente a participar da coleta... desta vez como simples informante:

> A música, que sabemos de cor, é muito graciosa e mereceria bem a pena de ser escrita. [...] Ainda hoje, entre parênteses, nos lembramos dos tons da mor porção dos nossos cantos populares. [...] De novo exprimimos o voto de que seria para desejar que algum sabedor se apresentasse para escrever a nossa música popular. Nós ficamos às ordens para cantar o que sabemos; nós e pessoas de nossa família, onde o elemento nortista predomina (Romero, 1943: I, 163). ■

1. Augusto Emílio Zaluar, "português abrasileirado"como lhe chamou Sílvio Romero, e autor de **Contos da roça**, 1868. Juvenal Galeno, cearense, autor de **Lendas e canções populares** (1865). Cf. a respeito os artigos de Araripe Jr. "**Contos da roça** (impressões de leitura)", "Carta sobre a literatura brasílica" e "Juvenal Galeno", in **Obra crítica**, vol. I, p. 9-16 e 23-56.

2. Buckle, partidário do determinismo climático, afirma em sua **História da civilização na Inglaterra** (1857-61) que o Brasil é naturalmente incapacitado para qualquer forma de civilização. Louis Agassiz , professor da Universidade de Harvard, integrou expedição científica ao Brasil em 1865. Arthur de Gobineau, diplomata no Rio de Janeiro na mesma época, era autor do **Essai sur l'inégalité des races humaines** (1853-55).

3. Comentários à obra **Região e raças selvagens do Brasil**, de Couto de Magalhães.

4. A tentativa de conjugar poesia e pensamento foi empreendida por Sílvio na juventude. Mas já os seus **Cantos do fim do século** (1875), que "[traduziam] em versos infelizes os entusiasmos do neófito em face das últimas doutrinas" (Bosi, 1977: 277), serão um notório fracasso, apontado pela crítica de Machado de Assis ("para dizer tudo numa só palavra, o Sr. Romero não possui a forma poética" – Assis, 1938: 234) a Antonio Candido ("versos péssimos e ingênuos" – Cândido *in* Romero, 1978: XIV); e a poesia logo será abandonada em prol da construção de uma longa e trabalhosa obra de estudioso.

5. Diga-se de passagem que a obra poética de Tobias Barreto não faz jus a tanto entusiasmo. Pelo menos foi essa a conclusão dos pósteros. Fausto Cunha comenta: "Não fora a insistência de Sílvio Romero, ninguém falaria nele como poeta"; e aponta na obra de Tobias aquilo que o seu "discípulo" dedicado se teria furtado a enxergar: "A torrencial imitação que de Casimiro de Abreu fez o sergipano" (Cunha *in* Coutinho, 1969: 194).

6. O inglês Herbert Spencer elaborou e divulgou, em meados do século XIX, uma vasta teoria explicativa dos vários aspectos da história e da cultura. Estendeu o conceito de evolução, operado na mesma época pelo seu conterrâneo Charles Darwin no campo bio-ecológico, a múltiplos domínios das ciências humanas, e fez do princípio da "luta pela vida", com a necessária vitória do mais forte, um fundamento amplo do pensamento filosófico, o qual funcionava a seus olhos como reflexão coordenadora e generalizadora dos resultados de todas as ciências.

7. O que Sílvio denomina "inerrância popular" refere-se à tese de Jakob Grimm, assim enunciada: "O primeiro e o mais importante elemento de uma coleção de lendas, e não se pode nunca perder isso de vista, é a sua verdade e sua confiabilidade. [...] Mas nós também demandamos a verdade poética, e reconhecemos nela a pura forma de toda verdadeira poesia. As mentiras são falsas e más, assim como é tudo o que vem da mentira. Porém, nunca encontramos nenhuma mentira nas canções e lendas do povo. Eles deixam o conteúdo dessas estórias da maneira como as encontraram e da forma como sempre as conheceram" (Grimm, *apud* Ortiz, *s/d*: 19-20). Quanto ao "monogenismo", trata-se de doutrina antropológica que afirma procederem as raças humanas de um tipo primitivo único.

8. Sílvio Romero aponta no lirismo o traço mais saliente da poesia popular brasileira, e também a expressão mais vigorosa de nossa poesia culta: "No Brasil as correntes líricas são muito mais ricas e abundantes do que as formas épicas" (Romero, 1977: 64).

9. Respectivamente, **Canti e raconti del popolo italiano**, **Romanceiro português** e **Cancioneiro e romanceiro geral**.

10. O perfil de polemista de Sílvio Romero foi analisado com apuro por Roberto Ventura em **Estilo tropical** (São Paulo: Companhia das Letras, 1991).

11. A esse respeito, ver MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

12. A saber, entre outros: o espírito de sátira e troça, a dicção francamente coloquial, a contextualização no cotidiano prosaico, a desconstrução das ideologias dominantes, a referência ao espaço físico da cidade, a exploração da ambigüidade e do *nonsense*.

13. No final da primeira década do século XX, de acordo com Sílvio, a música de diversas canções por ele indicadas teria sido escrita por Alberto Nepomuceno, que guardou as peças registradas, mas infelizmente, "por seus muitos afazeres não pôde continuar" (Romero, 1943: I, 141).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. "Lírica e sociedade". In ___ et al. **Textos escolhidos**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ALENCAR, José Martiniano de. "O nosso cancioneiro". In ___. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. 4 v.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: MEC/ Casa de Rui Barbosa, 1963. 5 v.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Crítica literária**. Rio de Janeiro / São Paulo / Porto Alegre: W. M. Jackson, 1938.

BARRETO, Paulo (João do Rio). **O momento literário**. Rio de Janeiro / Paris: Garnier, s/d.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

CUNHA, Fausto. "Castro Alves". In COUTINHO, Afrânio (org.). **A literatura no Brasil**, v. II. Rio de Janeiro: Ed. Sul-Americana S.A., 1969.

MENDONÇA, Carlos Sussekind de. **Sílvio Romero de corpo inteiro**. Rio de Janeiro: MEC / Serviço de Documentação / Departamento de Imprensa Nacional, 1963.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, s/d.

RABELO, Sílvio. **Itinerário de Sílvio Romero**. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1944.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olimpio, 1943. 5 v.

_____. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Petrópolis: Vozes / Governo do Estado do Sergipe, 1977.

_____. **Folclore brasileiro**, incluindo **Cantos populares do Brasil** e **Contos populares do Brasil**. Prefácio e notas de Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: J. Olimpio, 1954. 3 v.

_____. **Obra filosófica**. Intr. e sel. de Luís Washington Vita. Rio de Janeiro: J. Olimpio /Edusp, 1969.

_____. **Novos estudos de literatura contemporânea**. Rio de Janeiro / Paris: Garnier, s/d.

_____. **Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária**. Intr. de Antônio Cândido. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

SKIDMORE, Thomas E. **O preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Martha Abreu

"As Memórias do Divino"

DISCUSSÕES SOBRE FESTA POPULAR E REPRESENTAÇÕES DA IDENTIDADE NACIONAL A PARTIR DOS REGISTROS SOBRE AS COMEMORAÇÕES DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX.

Do senso comum à produção acadêmica, passando pela literatura, relatos de época e de viajantes estrangeiros, é forte a tendência de se considerar a festa, no Brasil, mais costumeiramente a festa carnavalesca, como o local do encontro, mistura e comunhão entre todas as etnias e classes sociais - base importante do que seria a marca singular e positiva da nacionalidade brasileira. Sem entrar no mérito do sentido ideológico, ou não, dessa recente versão da identidade nacional, as imagens da festa associadas à marca de um povo são constantemente veiculadas e acionadas em diferentes espaços sociais da cidade, como, por exemplo, em um trecho do samba-enredo da São Clemente, no desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro, em 1995:

Com o verde e amarelo na alma eu vou...
É o orgulho brasileiro na luta por um novo amanhã
E esta gente guerreira,
otimista e festeira
Que sincretiza a fé e os orixás...
Nunca perde a esperança
Em ver a sua vida melhorar...[1]

Apesar de bem distantes do tempo dos carnavais da São Clemente, as festas do Divino Espírito Santo, ou melhor, os registros dos autores brasileiros sobre suas comemorações, desde o século XIX, já davam sinais claros da aproximação entre as festas e os traços que definiam a nação ou, em escala menor, a cidade e sua gente. Ao situar esses registros como memórias, busco evidenciar que seus autores lançaram mão de lembranças próprias, e de outros, para explicar a própria festa. Nessa operação, acabaram privilegiando determinadas imagens, certamente em detrimento de outras, já que as escolhas se envolveram com as circunstâncias e valores de sua época em relação aos freqüentadores e agentes da festa, os formadores do "povo" e da "nação".[2]

As memórias do Divino, e das festas religiosas de um modo geral, produzidas a partir dos anos 1940 do século XX, foram as que cristalizaram a idéia da festa e de seu público como a marca de "realce da originalidade da urbe carioca", na expressão de Adolfo Morales de Los Rios, em 1946[3]. Paralelamente, acompanharam de perto, em termos culturais, as construções que definiam o Brasil como uma

Coleta de óbulos para a festa do Espírito Santo
nos primeiros dias de julho. Festa do Divino. 1826.
Jean-Baptiste Debret. Aquarela. 15.5 x 21,3 cm.
Foto: Luciano Bogado. Acervo dos Museus Castro Maya.

mistura positiva de raças[4]. A partir de escritores como De Los Rios, Gastão Cruls e Vivaldo Coaraci, "as tradicionais festas da cidade", como gostavam de definir, ficariam definitivamente associadas à mistura de etnias, classes e cultura; aos costumes do "povo", à identidade local e/ou nacional.

No livro de Gastão Cruls, por exemplo, o prefácio escrito por Gilberto Freire definia o interesse do autor em mostrar os "traços essenciais do passado e do caráter da gente carioca" que, no presente, ainda os guardava "em marcas irredutíveis e indestrutíveis", apesar de todas as descaracterizações que vinha sofrendo[5]. Nessa perspectiva, encontrava-se implícito o orgulho de Gastão Cruls pelas festas de outrora, quando toda a população da cidade comparecia para assistir às "folganças" que se prolongavam por "muitos e muitos dias". Dentre as marcas "irredutíveis da gente carioca", a descrição sobre o Divino guarda em si o sentido de que as comemorações religiosas da cidade de alguma forma não acabaram, pois fazem parte dos "costumes bastante arraigados de nosso povo"; o Rio de Janeiro das festas de Igreja permanecia no espírito de todos os seus habitantes[6].

Essa "continuidade espiritual" das festas é ainda mais nítida em Vivaldo Coaraci, autor

que José Honório Rodrigues considerou um dos grandes "historiadores memorialistas" cariocas. Na festa do Divino de Coaraci, ainda no período colonial, todas as camadas sociais e etnias estavam presentes, dos vice-reis aos africanos da Lampadosa, e, para orgulho do autor, "misturavam-se" continuamente, antecipando e confirmando de alguma forma um presente alegre e mestiço! Nas palavras do autor: "A população inteira acudia às festas do Divino Espírito Santo", que quebravam, com longos intervalos, "a monotonia da vida cotidiana"[7].

Bem, mas nem todos os construtores da memória do Divino pretenderam deixar para a posteridade essas imagens e versões da festa. Nem todos foram cúmplices ou defensores de um presente que se pretendia integrador das diferenças sociais, raciais e nacionais. No século XIX, o impacto da europeização dos costumes sobre as heranças culturais e religiosas recebidas, portuguesas, africanas e populares, numa cidade como o Rio de Janeiro, capital e porta de entrada do Império brasileiro, produziu diferentes, preconceituosas e contraditórias memórias sobre o Divino, embora não tenham deixado de estar associadas aos registros que relacionavam os costumes do "povo" (algumas vezes, condenáveis) e a formação da nacionalidade e da civilização brasileira.

De uma forma semelhante, é bom lembrar, apesar das especificidades dos contextos históricos, Natalie Davis identificou na Europa, desde o início do período moderno, uma íntima relação entre a investigação sobre os costumes populares e a criação de uma determinada nacionalidade ou expressão de um caráter nacional[8]. Os registros sobre as concorridas festas do Divino Espírito Santo situam-se exatamente na encruzilhada entre o resgate dos costumes populares e sua relação com uma determinada visão sobre o "povo" e a "nacionalidade".

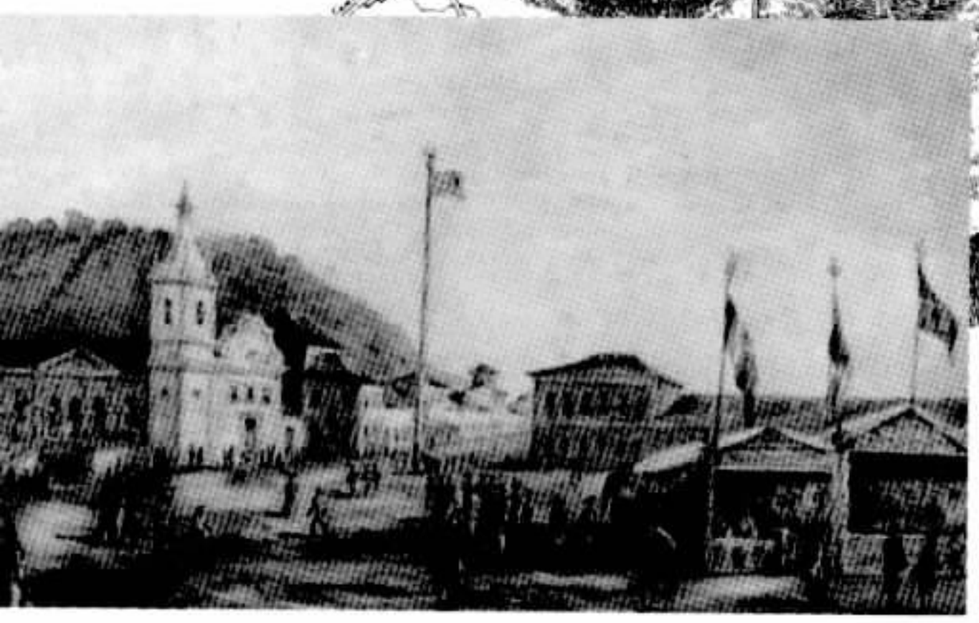
Meu objetivo neste artigo é mostrar que mediante as várias memórias sobre o Divino, produzidas por autores brasileiros, nos séculos XIX e XX, se acompanha de perto o processo que culminou com a vitória final da associação, no caso positiva, entre festa e nacionalidade. Contudo, não pretendo perder de vista as possibilidades que esses registros oferecem para o resgate da própria dinâmica das festas religiosas e populares do passado. Ou seja, convido o leitor a conhecer uma longa e interessante história sobre o Divino e sua(s) memória(s).

As festas do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro, as maiores festas religiosas e populares da cidade, ao longo do século XIX, apareceram comentadas por um grupo expressivo de escritores. Alguns foram seus contemporâneos ou chegaram a participar e assistir às festas, como Martins Pena (1815-1848), Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), Manuel Duarte Moreira de Azevedo (1832 - 1903), Melo Morais Filho (1844-1919) e Vieira Fazenda (1847-1917); outros, por terem nascido no final do século XIX, só tiveram acesso a elas através de terceiros ou de suas próprias pesquisas, como Noronha Santos (1865-1954), Luís Edmundo (nascido em 1878) e, bem mais tarde, como já vimos, Vivaldo Coaraci (nascido em 1882), Gastão Cruls (1888 - 1959) e Adolfo Morales de Los Rios Filho (nascido em 1887)[9].

Da produção do século XIX ao alvorecer do século XX, período que privilegiei, Martins Pena e Manuel Antônio de Almeida tinham um comprometimento mais nítido com o mundo da literatura; Moreira de Azevedo, Vieira Fazenda e Noronha Santos, com a fundação de uma memória histórica carioca;

Lundu. Paris 1827-1835. Louis J. Frederick Villeneuve e E. Wattier, seg. Johann Moritz Rugendas, of. Engelmann. Litografia colorida. 55,9 x 36,1 cm. Foto: Luciano Bogado. Acervo dos Museus Castro Maya.





A cidade do Rio de Janeiro em 1843, com base no mapa de Eugenio Rodriguez, reproduzido no **Álbum Cartográfico do Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)**, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Divisão de Publicações e Divulgação, 1971.
Ao centro, o Campo da Honra, mais conhecido como Campo de Santana

A igreja de Sant'Ana em dia de festa.
Desenho de José Reis Carvalho (1851).
Foto Marco Belandi.
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes
(reprodução cedida pela Editora Nova Fronteira).

Melo Morais Filho e Luís Edmundo transitavam entre essas duas tendências. Todos eles, de qualquer forma, homens do século XIX e do Rio de Janeiro, foram os autores da memória do Divino e da festa e, a seu modo, ajudaram a inventar uma das maiores tradições da cidade: a presença de uma gente "otimista e festiva", herdeira das suas históricas festas religiosas populares[10].

O DIVINO NA LITERATURA

Os primeiros registros literários sobre a festa do Divino vieram do teatro de Martins Pena, especificamente da peça *A família e a festa na roça*, comédia em um ato, escrita em 1837 e

encenada várias vezes nos teatros cariocas a partir da década de 1840[11]. Embora a história não se passasse na cidade do Rio de Janeiro, era em um lugar rural suficientemente próximo da então sede da Corte imperial, como indica o próprio texto, para receber sua influência e ser levada em consideração nesta análise.

Filho de um juiz de paz da Freguesia de Santa Rita, Martins Pena recebeu educação para a carreira comercial e chegou a estudar na Academia de Belas Artes. Sua formação lhe garantiu conhecimento da erudição clássica européia e, num segundo momento, fundamento para escrever dramas com temáticas estrangeiras, estilo predominante nos teatros elegantes da época. Entretanto, o sucesso imediato de sua obra foi marcado pelo uso da linguagem coloquial e pela inauguração do teatro de comédia sobre os costumes populares no Brasil, especialmente na cidade do Rio de Janeiro[12].

De fato, os protagonistas de suas peças eram homens e mulheres comuns, de condição livre na esmagadora maioria, embora certamente muitos fossem mestiços. Dentre eles, destacavam-se, por exemplo, funcionários públicos, sapateiros, servidores da Guarda Nacional, lavradores com poucos escravos, militares, caixeiros, matronas, costureiras e "moçoilas casadoiras". Mas não faltaram também os poderosos, representados por latifundiários e por membros das instituições imperiais, como o Judiciário, os órgãos repressores e a Igreja. Os escravos estão presentes, fato incomum na época, mas quase sempre ligados ao mundo do trabalho.

Seus personagens, algumas vezes sob a forma de arquétipos, envolviam-se com os problemas e as marcas do viver popular do Rio de Janeiro. Dessa forma, não deixavam de participar das alegrias, diversões e hábitos religiosos e culturais dos homens e mulheres comuns da cidade: além dos namoros, a "malhação do Judas", as procissões dos "irmãos das almas" nos dias de Finados, as fogueiras de São João, a folia de Reis, os "fados bem rasgadinhos" encomendados por um juiz de paz e a própria festa do Divino, com muitas de suas costumeiras atrações. Dentre elas, Martins Pena não esqueceu as folias - os grupos precatórios que, alegremente cantando, pediam esmolas para o Divino e anunciavam as festas – dos leilões de prendas, da presença de um "imperador do Divino" – figura escolhida para comandar a animação – dos risos frouxos e dos músicos "barbeiros" – em geral músicos negros, que tocavam animados lundus.

Se o escravo se encontrava, em parte, ausente de suas peças, um caminho para localizar os negros ou, ao menos, os mestiços é através dos gêneros musicais de algumas peças – sintomaticamente as passadas na roça – onde despontavam os músicos barbeiros, os lundus, os fadinhos e os requebros. Mesmo que os protagonistas das peças fossem representantes de setores livres da população, Martins Pena deixa evidente que essas pessoas escolhiam gêneros culturais que os aproximavam de negros e escravos. Em outras palavras, apesar da dificuldade em se precisar com exatidão esses estilos de música e dança, é inegável a influência e a presença negras nas descrições que envolvem lundus, fadinhos e requebros, ao longo do século XIX[13].

Segundo a avaliação de José Veríssimo, no final do século XIX, as peças do autor tinham a qualidade de despertar na platéia o riso abundante e descomedido, frutos, sem dúvida, da irreverência e exagero do feitio cômico de seus personagens e situações, que acumulavam o

burlesco, o ridículo e a comédia de costumes [14]. Nesse sentido, a presença da festa do Divino na comédia de Martins Pena, embora ocupe um espaço pequeno e apenas forme o quadro final da peça, indica a importância dessa festa como local de manifestação dos costumes populares em geral – ao menos da população livre e pobre na versão do teatrólogo: do riso, da música, da cachaça e da irreverência.

O papel da festa do Divino na peça de Martins Pena assume uma outra e interessante dimensão a partir da análise de Vilma Arêas, para quem a festa no final do texto confirmava a presença de um gênero popular em suas comédias, ao lado das lições do teatro clássico. Esse gênero, de origem portuguesa, mas bastante híbrido em termos de influências, era conhecido como entremez, uma espécie de musical, com textos pequenos, que geralmente encerrava as apresentações teatrais. Assim, quando se pensava ter chegado ao fim o espetáculo, a festa prosseguia[15].

A presença do entremez nas peças de Martins Pena revela a aproximação de seu teatro com algumas atrações que animavam as concorridas barracas, erguidas para as comemorações do Divino Espírito Santo, no Campo de Santana, em meados do século XIX. Segundo o relato de Melo Morais Filho[16], na barraca das "Três Cidras do Amor", depois das mágicas, acrobacias, músicas e peças de teatro, finalizava o espetáculo "um jongo de autômatos negros", acompanhados por um "batuque rasgado e licencioso", que ironizava a caridade da Santa Casa de Misericórdia. Como na festa de Martins Pena, o "batuque rasgado" não tinha hora para terminar.

Um diálogo entre dois personagens da peça *A família e a festa na roça* expressa a preocupação de Martins Pena em colocar o popular na comédia do palco e, ao mesmo tempo, transformar o teatro na própria comédia da vida. Após várias troças sobre a forma de uma "família da roça" chegar para a festa do Divino, um deles comentava:

> — E na cidade vão ao teatro ver comédia! Isso é que é comédia! (*riem-se às gargalhadas*)[17].

Essa passagem ainda possibilita mais uma leitura da festa do Divino criada por Martins Pena. Os personagens, dois rapazes que parecem ser da Corte, estavam rindo e fazendo comentários sobre o que achavam ridículo, ou digno de graça, na "festa da roça": o tipo das pessoas que chegavam, "sua elegância", "o brilho dos negrinhos" e dos barbeiros, o "garbo do imperador" e as brincadeiras do leilão. No fundo, o texto apresentava dois divertimentos, os da festa e a zombaria dos rapazes sobre ela.

Por mais que o autor tenha resgatado a alegria e o riso da festa do Divino, ele a ambientou no mundo rural – como também suas músicas populares – antecipando, alegoricamente, o seu futuro, já que festas religiosas e populares, como as do Divino, acabariam cerceadas no centro cosmopolita e moderno da cidade capital, a partir da segunda metade do século XIX. Na Corte, apesar de a festa ainda manter todo seu brilho na época da obra de Martins Pena, já se ria da comédia do Divino em peça representada, e não apenas na própria festa.

Sílvio Romero observou há muito tempo atrás como *A família e a festa na roça* ilustrava o papel que a cidade do Rio de Janeiro vinha recentemente ocupando[18]. A Corte era o centro da moda, das diversões, das novidades artísticas e das óperas italianas; também local dos teatros e, especialmente, dos espetáculos de "comédia de costumes" encenados nos teatros

"sérios". Entretanto, se para Martins Pena o teatro já era o melhor divertimento para se rir do ridículo dos devotos do Divino, isto não impediu que o autor assinalasse o grande divertimento desses devotos, com "danças e gritos", ao som do popular gênero de música e dança conhecido como lundu.

Ironicamente, após a morte de Pena, o feitiço virou contra o feiticeiro, pois, na década de 1850, comprovando o grande sucesso de suas peças, *Judas em sábado de Aleluia* era encenada no maior espaço público e popular da cidade do Rio de Janeiro, o Campo de Santana, na mesma barraca que encerrava os espetáculos com "batuques rasgados", por ocasião das festas e comemorações do Divino. Ao lado dos circos, fogos, bandas de música, barracas de comida, de jogos, de músicas e danças, a barraca das "Três Cidras do Amor" expressava a riqueza e a diversidade das atrações das festas do Divino na Corte imperial – provavelmente para a tristeza de alguns intelectuais que, como Martins Pena, preferiam divertimentos mais adequados a uma cidade que se pretendia civilizada, capital de um vasto império[19].

Os dois lados das peças cômicas de Martins Pena – expressos de diferentes formas: o "urbano" e o "rural", o "moderno" e o "popular", o teatro "clássico" e o "nacional" – também foram identificados por Vilma Arêas, ao demonstrar que o autor ao mesmo tempo que buscava um estilo ilustrado e sério para o teatro brasileiro, respeitando os cânones europeus da época, permitia uma forte influência do teatro popular, através do uso do entremez e de cenas soltas dos espetáculos das festas populares[20]. Exatamente nessa divisão ou encruzilhada, a festa do Divino de Martins Pena ocupava o papel do "popular" e do "nacional" frente a outros gêneros de divertimento, de alegria e de teatro.

A segunda presença do Divino na literatura encontra-se no trabalho de Manuel Antônio de Almeida. Filho de pais portugueses, o autor nasceu em 1830, no Rio de Janeiro, numa casa pobre da Gamboa, e morreu em 1861. Com dificuldades cursou medicina, mas logo cedo trabalhou no jornalismo, na *Tribuna Católica* e no *Correio da Manhã*, onde publicou seu único texto literário, **Memórias de um sargento de milícias**, em folhetim, entre 27 de junho de 1852 e 31 de julho de 1853[21].

Geralmente considerado um precursor do chamado realismo, pela distância dos cânones românticos que embelezavam a realidade, o crítico literário Josué Montello prefere situá-lo numa conjunção de influências de Balzac e da literatura picaresca espanhola, do herói cheio de embustes e ardis. Entretanto, não abre mão de aproximá-lo de Martins Pena pelo feitio realista dos personagens, costumes e comicidade das situações; sua obra, **Memórias**, poderia ser, dessa forma, uma comédia de Martins Pena, narrada sob a forma de romance.

Flora Sussekind, em interessante trabalho – **O Brasil não é longe daqui** – procura, com uma outra perspectiva, apresentar Manuel Antônio de Almeida como um significativo representante dos romances da segunda metade do séculos XIX, onde seriam marcantes as influências dos relatos de viagens de estrangeiros naturalistas e do sucesso dos quadros de caricaturas. Depois da busca de um país "territorializado", nos anos 1830 e 1840, quando a natureza se transformou na grande musa, o período subseqüente teria sido marcado pela valorização das "paisagens históricas ou quadros de costumes", espécies de crônicas colecionadoras de hábitos, tipos e paisagens, para retratar o Brasil[22]. Em qualquer dessas explicações, a descrição da festa do Divino

ocupa importante papel, até porque está presente em dois capítulos das **Memórias de um sargento de milícias**.

Por outro lado, não é difícil considerar Manuel Antônio de Almeida um historiador do período imediatamente anterior à independência, um historiador do "tempo do rei" (época de D. João VI), como ele mesmo escrevera – bem diferente, é claro, da produção dos grandes homens e grandes acontecimentos, realizada na mesma época pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro[23]. Se não fosse o seu compromisso com a narrativa de romance, **Sargento de milícias** bem poderia ser uma crônica do Rio de Janeiro daquele tempo, como o próprio título do livro indica ao se referir às "memórias", documentadas com a ajuda de um velho companheiro de Almeida do *Correio da Manhã*, o português Antônio César Ramos.

O livro de Manuel Antônio de Almeida é uma verdadeira crônica das ruas, dos costumes populares, das superstições e crendices, das festas, procissões e dos tipos sociais comuns na época, incluindo meirinhos, soldados, barbeiros profissionais, barbeiros músicos, beatas, jogadores, malandros, ciganos etc. A presença negra também é incorporada, não só no trabalho dos escravos, mas no cotidiano social e cultural da cidade, ao retratar, no sentido utilizado por Sussekind, feiticeiros, valentões, as baianas das procissões, os fadistas e a "língua de negro", usada por malandros tocadores de viola.

Entretanto, o autor não apenas se refere ao "tempo do rei": revela muito de seu próprio tempo, os anos 1850 do século XIX, pois não há capítulo que fique sem avaliação sobre os costumes que persistiam, que estavam mudando ou que não existiam mais. Por exemplo, sobre as festas e procissões em geral, afirma que antigamente eram "feitas com mais riqueza e com muito mais propriedade" do que "nos dias de hoje". Até mesmo a festa do Divino recebe essa avaliação, apesar de ainda ser considerada uma das festas "prediletas do povo brasileiro" e possuir mais atrações que no "tempo do rei", quando no Campo de Santana, principal local das festas, só existiam "casas de pasto". As barracas de bonecos, de sortes, de raridades e de teatros, demonstrando a constante atualização das festas do Divino, eram mais recentes, de seu próprio tempo.

Nessa ponte entre o passado e o presente, Manuel Antônio de Almeida chama a atenção para a continuidade de muitos costumes, apesar das transformações por que a cidade vinha passando. São constantes as expressões como: "os leitores bem sabem" (...) "o que é um dia de procissão", "o que é o fado" ou "o que é o império". Este último, infelizmente, até resolve não descrever, por ser, em sua avaliação, bastante conhecido do público[24].

Se as **Memórias** colocam em cena diversos costumes populares da cidade do Rio de Janeiro, especificamente para a festa do Divino, no Campo de Santana, o olhar não é muito abrangente, mesmo com a concorrida freqüência de homens e mulheres simples e suas alegres diversões. Na versão de Manuel Antônio de Almeida, os negros compareciam à festa, mas apenas acompanhando as "famílias"; a música ficava animada, mas era a modinha – um gênero mais bem comportado que o lundu ou a chula – ao som da viola e guitarra que invadia o Campo[25].

Bem contrastante e mais diversificado, indicando a importância do resgate de outras versões sobre as festas, é o relato do viajante francês Dabadie, que descreveu as comemorações no Campo de Santana, também no início da década de 1850, em 1851, quando visitava a cidade do Rio de Janeiro. Para o estrangeiro,

após uma certa hora, as "famílias" retiravam-se. Ficavam os verdadeiros "reis da festa", negros e negras, mulatos e mulatas livres, cortesãs de "baixa" categoria e gente jovem em geral, participando das "quadrilhas licenciosas"[26].

A descrição de Almeida sobre o Divino parece refletir em grande parte o mundo português de seu informante, o que não deixava de revelar um setor expressivo do universo popular do Rio de Janeiro daquela época, já que era significativo o contingente de imigrantes pobres, portugueses, na cidade[27]. Apesar de apontar a presença de imprecisos "ranchos de pessoas", refere-se principalmente às atrações próprias das "famílias". Contudo, o predomínio dos amantes da modinha e das famílias não garantia que a festa ficasse tão bem-comportada assim, pois, afinal, namorava-se muito e os divertimentos eram consideravelmente profanos, como os leilões de objetos religiosos e os teatros.

Sílvio Romero, no final do século XIX, considerou "que o sucesso de Almeida", no sentido de que a obra permaneceu no tempo, além da naturalidade da exposição, da vivacidade do diálogo e das cenas descritas, residia "no nacionalismo do assunto e das cores do quadro"[28]. De fato, Manuel Antônio de Almeida, nos capítulos sobre o "domingo do Espírito Santo" e "o fogo no Campo", descrevia a festa religiosa "da terra" e a considerava uma coisa "nossa" – nacionalizando, assim, as "famílias", os brancos e os portugueses. A presença negra não se destacava, mas a festa do Divino e a modinha que lá tocava ocupavam um papel central neste retrato escrito por Almeida sobre o que era genuinamente "nosso". Nas suas palavras,

> (...) fazia gosto passear por entre eles [os ranchos sentados no Campo de Santana em dia de Divino], e ouvir aqui a anedota que contava um conviva de bom gosto, ali a *modinha* cantada naquele tom apaixonadamente poético que faz uma das *nossas raras originalidades (...)*[29].

Martins Pena, nos anos 1840, e Manuel Antônio de Almeida, nos 1850 do século XIX, os primeiros autores que incorporaram a festa religiosa e popular carioca à literatura, tinham muito em comum. Vivendo a atmosfera do romantismo brasileiro, criaram um estilo próprio, como vimos, onde o popular e suas mazelas, se bem que ainda mais branco que negro, mas, sem dúvida, popular, ocupavam importante papel.

Se Martins Pena registrara o Divino como um costume rural e Almeida como um festejo do passado, apesar de a festa ainda estar bem presente na cidade na época dos relatos, as duas obras podem ser entendidas pela percepção de algumas mudanças e ambigüidades em relação ao que era "nosso". Pena transformou o Divino em comédia para ser vista na recente moda da Corte - os teatros; Almeida várias vezes revelou estranhamento e, mesmo, ironia, com as continuidades dos costumes antigos em meados do século XIX. Nas suas palavras, era "extravagante ver um imperador" percorrendo as ruas daquele jeito; os barbeiros, com o "pistom desafinado, trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada"[30].

Martins Pena e Manuel Antônio de Almeida faziam parte daquele mundo antigo, apreciavam e conheciam as festas tradicionais do Divino, mas também já se distanciavam o suficiente para sentir e apoiar a mudança e os novos tempos, com seus modismos e variados divertimentos, mais atualizados às concepções

e projetos de civilização e progresso que circulavam pelos ambientes letrados e eruditos da Corte imperial. Nesse sentido, transformaram-se em memorialistas e resgataram o passado ainda junto com o presente da festa. Revelaram, cada um a seu modo, uma silenciosa, mas acirrada disputa sobre os conteúdos das festas e seus significados, criando, pela primeira vez, mesmo que de uma forma ambivalente e por vezes depreciativa, uma imagem da festa ligada à identidade da cidade e do próprio país.

O DIVINO ENTRE OS "HISTORIADORES MEMORIALISTAS"

Dentre os que José Honório Rodrigues considerou a primeira geração dos "historiadores memorialistas" da cidade do Rio de Janeiro – pela preocupação de fundar um gênero que atingisse um público leitor maior, sem perder a dimensão da pesquisa – formada por Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e seus alunos Moreira de Azevedo (1832-1903) e Vieira Fazenda (1847-1917) , os dois últimos dedicaram algumas páginas à festa do Divino. Como grande parte dos intelectuais daquela época, eram médicos e estabeleceram uma forte ligação com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB (os dois primeiros foram seus membros e o segundo foi bibliotecário do instituto).

Flora Sussekind considera esse tipo de narrativa, inaugurada por Felício dos Santos em meados do século XIX, como um gênero em que se juntavam a história documentada e a opinião do autor (ou as impressões de outros), permanecendo um tipo de crônica marcada pelos "olhos do colecionador e a paixão descritiva do viajante". A lente, agora, diferentemente, tinha uma dimensão menor que o Brasil, focalizava a província e a cidade[31].

A história memorialista, em termos propriamente historiográficos, possui inúmeros problemas, pois a reconstituição histórica que realizava era próxima da autobiografia, e a pesquisa, por vezes rigorosa, não vinha acompanhada de instrumental crítico, principalmente em termos cronológicos e de referência para as fontes. O sentido do memorialismo, segundo José Honório Rodrigues, pode ser bem compreendido na "idéia de se evocar o passado e trazê-lo vivo aos nossos olhos (...) para o leitor entrar em contato com ele"[32]. Assim, apesar de compartilharem com os antiquários uma nostalgia idealizada pelo passado, uma simpatia sentimental pelas coisas materiais que morriam e uma certa passividade em relação ao presente, alguns desses historiadores memorialistas transmitiram, segundo o mesmo autor, "uma compreensão mais viva e humana do destino e das ações dos homens", resgataram o "povo" e suas manifestações[33]. Com essa perspectiva, além de Vieira Fazenda (e seus seguidores, no século XX, Gastão Cruls e Vivaldo Coroaci), também podem ser considerados e apreciados Noronha Santos, Luís Edmundo e Melo Morais Filho.

Procurando resgatar a memória da cidade, própria e original, a festa do Divino foi considerada por esses escritores memorialistas como um importante "folguedo popular" a ser registrado. Mais do que isso, uma valiosa manifestação a ser recuperada, dentre as expressões religiosas e artísticas do passado da cidade, bases de sua identidade, já que, no último terço do século XIX e início do XX, quando a maior parte das memórias foi produzida, o Divino havia-se transformado numa simples comemoração de paróquia[34].

Médico e professor do Colégio Pedro II, membro do IHGB e autor de diversas obras,

desde literatura romântica até história geral, do Brasil e do Rio de Janeiro, Moreira de Azevedo escreveu a primeira versão dos dois volumes de **O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades** em 1861 (a segunda edição foi bastante ampliada em 1877)[35]. Considerado um historiador sem o gênio raro de Capistrano de Abreu, na avaliação do apresentador da 3a. edição do livro, em 1969, produziu suas memórias, como ele mesmo declara, a partir dos primeiros cronistas da cidade - Pizarro e Silva Lisboa –, de documentos dos arquivos e de informações prestadas por pessoas mais velhas que entrevistara, sem, contudo, jamais precisar a localização ou a origem, como era típico no gênero. Denunciando uma notória filiação romântica, dedicava o trabalho à pátria e declarava estar preocupado em "perpetuar a lembrança de fatos memoráveis, os nomes ilustres de seus concidadãos e tornar conhecida a cidade em que todos vivemos"[36].

Assim, para cumprir o último objetivo, Moreira de Azevedo não poderia deixar de registrar o Divino e as suas folias. Para o autor, os participantes da festa eram as "famílias" que se espalhavam pelo Campo, ouvindo modinhas e assistindo aos fogos. O "povo", na sua concepção, estava presente, sem dúvida, mas, se prestarmos atenção, não se confundia com as classes populares ou com os despossuídos, muito menos com os negros e escravos.

Ao concluir as memórias sobre o Divino, na versão de 1877, Moreira de Azevedo de alguma forma confessava os motivos que o levaram a escrevê-las, pois não disfarçou uma certa angústia pelo "desaparecimento das festas populares", na segunda metade do século XIX. Deixando clara a associação entre festa, criação da memória da cidade e afirmação das "cores nacionais", o autor entendia que a transformação estava ligada aos novos hábitos urbanos, importados do estrangeiro:

> (...) já desapareceram essas festas populares, esses costumes simples, que indicavam a tranqüilidade em que vivia o povo, e tinham *uma cor nacional*, que de dia para dia se vai perdendo pelos hábitos, que vamos importando do estrangeiro. Hoje (1877) o Domingo de Pentecostes passa quase desaparecido"[37].

Se na época romântica foi possível localizar, tanto no olhar literário como no histórico memorialista, a festa do Divino associada às "nossas originalidades", "cores nacionais" e traços peculiares da cidade, no final do século essa tradição ficaria muito fortalecida com o crescimento da lista dos que se preocuparam com as festas[38].

Entretanto, a partir desse momento, marcado pela abolição da escravidão e pela conseqüente necessidade de se incorporarem os libertos ao mercado de trabalho livre e à nação brasileira, outros ingredientes passaram a envolver aquela associação na produção dos historiadores memorialistas cariocas. Não se tratava mais de um memorialismo comprometido com a descrição de edifícios antigos, de alguns grandes homens ou de um povo idealizado, a que o trabalho de Moreira de Azevedo ainda parecia estar ligado, mas com o resgate dos vários homens e mulheres de diferentes origens, gostos e etnias. Persistiria a visão da festa associada a uma determinada identidade urbana e nacional; acrescentava-se a presença de todos os habitantes e não só das "famílias", ampliando a noção do que era nacional e popular.

Ao começarem a enfatizar a participação física e cultural dos negros nas festas, as me-

mórias do Divino acompanharam de perto as mudanças em torno das imagens da nação, produzidas pelos Institutos Históricos, Faculdades de Direito e Medicina, no final do século XIX. Como salientou Lilia Schwarcz, esses institutos, em meio a grandes discussões sobre o futuro do país e sobre os males da mestiçagem, passaram a considerar a inevitável união das três raças como um indício favorável, desde que associada a uma segura (ou insegura?) alternativa para um futuro embranquecimento (obviamente, com medidas que também estimulassem a imigração européia)[39].

Bem, a partir daí, as memórias do Divino associar-se-iam à ascensão e queda das teorias cientificistas raciais, propagadoras das teses sobre a inferioridade das raças não-brancas e das culturas não-européias, e, assim, genericamente até os anos 30, ficariam marcadas, junto com outras descrições envolvendo festas religiosas populares, por novas e importantes ambivalências. Ou seja, por um lado, as festas eram consideradas valorosos indicativos de uma nação com história e cultura, formada por uma raça mestiça, de inegável influência portuguesa, católica e africana; por outro, essa mesma formação populacional, cultural e histórica, mestiça e festeira, era avaliada como portadora de evidentes limites para a construção de uma almejada civilização e progresso.

As festas populares, e especificamente o Divino, principalmente a partir do final do século XIX, fizeram parte de um importante campo de luta intelectual em torno da questão nacional, onde circulavam e disputavam, concomitantemente, mas em doses variadas, visões ufanistas e saudosistas de uma antiga tradição e identidade da cidade, e concepções favoráveis, ou não, à miscigenação, às teorias cientificistas racistas e ao 'passar a limpo' a herança colonial. Essas tendências, de formas variadas, encontram-se representadas nas memórias de Vieira Fazenda, Noronha Santos, Luís Edmundo e Morais Filho.

Vieira Fazenda, como indica o próprio título de seu trabalho, "Antiqualhas e memórias", escrito entre o final do século XIX e início do XX, produziu um conjunto de artigos e crônicas de cunho histórico, ora descrevendo monumentos, datas e personagens, ora usos, costumes e tradições da cidade, dentre elas inúmeras festas religiosas. Formado em medicina, atuou na Santa Casa, foi bibliotecário do IHGB por vinte anos e intendente municipal entre 1895 e 1896[40].

Especificamente em relação às festas do Divino, se é o único memorialista que investigou a origem portuguesa, compartilha com os outros os dilemas de sua época. Diferentemente da festa de Manuel Antônio de Almeida e Moreira de Azevedo, o público que se divertia nas descrições de Vieira Fazenda não era formado apenas por "famílias". Em duas passagens, revelando seus preconceitos, evidencia a diversidade social, ao considerar a festa como uma espécie de carnaval ligado às festividades religiosas, e ao acrescentar que junto à folia seguia um "séquito acompanhado por grandes grupos de vadios e desocupados"[41].

A maior parte do texto de Vieira Fazenda refere-se ao período colonial e preocupa-se em especificar a longínqua origem dos festejos, como se o presente ou o passado recente fossem bastante incômodos para serem ressaltados. Em busca das tradições perdidas da cidade, vê com felicidade o ressurgir das cerimônias do Divino na Igreja de Santa Rita, mas não as descreve.

A mais expressiva crônica de Vieira Fazenda, onde podemos claramente situá-lo na difícil posição de registrar as festas nacionais e

tradicionais, por um lado, e os populares que as freqüentavam, por outro, é sobre a festa da Penha. Elogiando a romaria que se realizava na Penha, já que era uma antiga manifestação católica da cidade, criticava aqueles que a achavam ridícula e viviam importando costumes de terras estranhas, sem "cunho nacional"; louvava "o modo que o povo conservava inalterável o entusiasmo pela festa". Ao mesmo tempo, censurava as cenas que avaliou como indecentes e prejudiciais, fruto da "indiferença de uns e irreligiosidade de muitos".

Como vários contemporâneos seus, Olavo Bilac e João do Rio, por exemplo, Vieira Fazenda recomendava que a polícia reprimisse os desordeiros, perturbadores das "sinceras manifestações", ameaçadas por "ruidosos, estapafúrdios e carnavalescos convescotes"[42]. Certamente, esses ruidosos convescotes eram provocados por centenas de negros e mulatos que, todos os anos, com seus ritmos e crenças, invadiam a festa portuguesa.

Na mesma época de Vieira Fazenda, Noronha Santos (1865/1876?-1954) também incorporou a presença negra, mas de uma forma mais otimista. Jornalista, historiador e diretor do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, quando organizou o seu importante acervo, realizou muitas pesquisas e publicações ligadas aos problemas da cidade, tais como impostos municipais, meios de transportes, limites do município do Distrito Federal etc. Sua obra mais conhecida, **Apontamentos para o indicador do Distrito Federal de 1900**, foi reeditada posteriormente, em 1965, sob a organização de Paulo Berger, com o título **As freguesias do Rio antigo**.

É nesse livro que Noronha Santos resgata o grande entusiasmo das antigas comemorações do Divino, destacando até, sem prejuízos para a festa, a presença dos capoeiras, "os capangas eleitorais da Flor da Gente e dos Guaiamus", junto com as folias do Espírito Santo. Apesar de não haver mais vestígios da festa, o memorialista situava-se, como Melo Morais Filho, entre os que se orgulhavam daquele passado e faziam questão de registrá-lo. O Divino, na sua percepção, era expressão de um tempo em que "o povo brasileiro procurava manter acentuadamente o espírito de nacionalidade"[43].

Luís Edmundo, por sua vez, tendo escrito as suas memórias históricas num período posterior ao de Vieira Fazenda e Noronha Santos, nos anos 1930, também fez questão de destacar a presença de todas as classes e cores nas festas do Divino, embora não consiga disfarçar sérias contradições. Poeta, historiador e jornalista, só após várias publicações literárias dedicou-se aos trabalhos de cunho histórico, dentre eles o **Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis**, de 1932, e o **Rio de Janeiro do meu tempo**, de 1938.

No prefácio desse último livro, assinala claramente a opção pelo memorialismo ao declarar que é "um depoimento de um homem que evoca os últimos dias do século passado e os primeiros do que está passando"; um "livro de memórias", mas sem o intuito de estabelecer "juízos formais ou definitivos". Apesar do propósito inicial, os trabalhos de Luís Edmundo, em geral, mesmo os mais históricos, estão repletos de avaliações e valores próprios, como se pode perceber, em sua descrição sobre o Rio de Janeiro, no início do século XX, após a obra reformadora do então prefeito Pereira Passos:

> [...] o gênio reformador da cidade e dos nossos costumes, remodelando a velha, suja e colonial cidade portuguesa, um triste e

> miserável agrupamento de telhados mais ou menos pombalinos [...][44]

É nesse ambiente antigo e colonial que Luís Edmundo situa as festas do Divino numa descrição do livro **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis**. Fundamentalmente baseado em Vieira Fazenda, acrescentou uma perspectiva ainda mais preconceituosa e civilizadora, ao descrever o grupo alegre (a folia) que, portando a bandeira do Divino com a imagem da "pombinha sagrada", recolhia esmolas e anunciava as festas do Divino:

> Pela frincha da casa colonial, enfiava-se, então, o estandarte de seda, que era respeitosa e anti-higienicamente beijado, lambido por toda a carola família, do dono da casa ao último escravo[45].

Dos construtores da tradição do Divino, Luís Edmundo foi, certamente, o que reuniu mais ambigüidades na associação entre festas, representações da identidade nacional e juízos de valor sobre o variado público que ali se divertia. Ao mesmo tempo que assinalava uma afinada crítica ao "homem colonial" e à herança portuguesa presente nos hábitos das camadas populares, onde, em sua avaliação, "a instrução" penetrava "a custo" e o homem mantinha-se ainda "imoderado e bruto, sanguinário e brigão", não deixava de admirar os membros daquelas camadas. Reconhecia seu árduo trabalho e a sua fundamental presença na produção do "bailado realmente nacional" – "as tocatas de violão e o maxixe". Mais ainda, ao se referir à "maior das festas", o carnaval "negro, branco e mulato", associava o próprio Brasil: toda uma "nacionalidade borbulhando, entorcendo-se"[46].

AMPLIANDO A ESCALA: FESTAS E IDENTIDADE NACIONAL NO BRASIL

Melo Morais Filho e o resgate da cultura popular

Dentre os historiadores memorialistas, Melo Morais Filho receberá uma atenção especial, certamente em função de ter dedicado atenção especial às festas do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro e às festas de um modo geral em um trabalho pioneiro sobre o assunto, **Festas e tradições populares do Brasil**. Como os outros memorialistas, viveu as contradições dos que se dedicavam a investigar (e a criar) as marcas da nacionalidade brasileira e encontravam pela frente os estreitos limites das teorias cientificistas em relação às perspectivas de um país negro e mestiço. Entretanto, Morais Filho expressou uma especial visão das festas e das manifestações populares, relacionando isso tudo com a construção positiva, em sua avaliação, da nacionalidade brasileira, no final do século XIX. Por esses motivos, o autor e sua obra despertam um enorme interesse de estudo e investigação, abrindo a possibilidade de criação de novos campos de pesquisa[47].

Baiano, médico, poeta e escritor, Alexandre José Melo Morais Filho era antes de tudo um homem apaixonado pelas festas. "Emérito tocador de violão", reunia intelectuais e músicos populares nos saraus que organizava, promovia desfiles de pastorinhas e reisados, e, invariavelmente, freqüentava as festas em praça pública, empolgando-se com o público que lá comparecia[48]. As publicações de Morais Filho abarcaram variados temas, estudos literários, muitas poesias, história e etnografia, onde se destacaram as descrições sobre os ciganos e "festas e tradições populares do Brasil"[49].

Festas populares do Brasil – tradicio-

nalismo foi o título, em 1888, da primeira versão do livro que, ao que tudo indica, sem muitas alterações, só apareceu completa em 1901[50]. Como todo memorialista, Morais Filho, para desespero do historiador, não teve a preocupação de registrar as datas precisas das manifestações que narrou, nem a origem de seus informantes. Porém, pela leitura atenta de **Festas populares**, foi possível identificar, aproximadamente, os limites cronológicos da maior parte das festas populares e religiosas presentes no livro. Moldando uma espécie de "idade de ouro" das tradições populares, os limites cronológicos que estabeleceu retrocedem a meados do século, preponderantemente à década de 1850, onde estão situadas as memórias mais antigas do próprio autor[51]. Melo Morais Filho foi um homem que viveu profundamente as transformações da sociedade carioca e brasileira na segunda metade do século XIX e sentiu as mudanças, principalmente nas festas.

Filho de Alexandre José Melo Morais (1816-1882), também médico, deputado provincial por Alagoas (1869-1872) e historiador conceituado do IHGB, o jovem Morais Filho certamente teve acesso direto à atmosfera romântica e nativista da primeira metade do século XIX. Sua formação, sem dúvida, recebeu grande influência do pensamento de intelectuais que, como seu pai, apesar de preocupados com a história dos grandes feitos e com o encontro mítico entre os portugueses e os índios idealizados, reservando ao negro o espaço da detração e de empecilho ao progresso, não deixavam de procurar forjar as glórias da pátria, uma certa nacionalidade e um difuso amor às coisas da terra.

Claro que esboçou um princípio de nacionalidade bem diferente dos tradicionais autores românticos, apesar de não ter deixado de fazer poesias envolvendo a mitologia indígena. Melo Morais Filho tornou-se homem e escritor nas últimas décadas do século XIX, quando precisavam ser enfrentados os desafios das grandes tranformações sociais brasileiras, especialmente a abolição da escravidão. Nessa conjuntura, obras literárias, históricas e ensaísticas forjaram, melhor dizendo, intensificaram, a criação de uma nova nação, pela inevitável incorporação do liberto, passando a "ideologia da mestiçagem" e a "união das três raças" a ser a marca de nossa identidade nacional[52].

O mais conhecido livro de Morais Filho, ao menos para os leitores de hoje, é um importante representante desta perspectiva. Está dividido em quatro partes: "Festas populares", "Festas religiosas", "Tradições" e "Tipos de rua"[53]. Em geral, as festas populares e religiosas espalham-se entre o Rio de Janeiro, Bahia e Sergipe, áreas de expressiva concentração populacional negra; as "Tradições" – momentos históricos passados, como os "episódios da Regência", e momentos da história dos africanos/negros no Brasil – e os "Tipos de rua" referem-se predominantemente à cidade do Rio de Janeiro.

Ao longo de todo o livro sobressai uma íntima ligação entre as diferentes manifestações culturais populares e a exaltação de nossa nacionalidade, entendida, fundamentalmente, na mistura positiva de brancos (descendentes dos portugueses) e negros. Pelo lado das manifestações, desfilam "costumes, tradições religiosas e populares", como o "Ano Bom", a "Procissão de São Benedito", "A véspera de São João", a "Festa da Glória", a "Romaria popular", a "Festa da Penha", a "Festa do Divino" e as "crenças" da "Quinta-feira e a Sexta-feira Santas"; os "usos", "folguedos" e danças – como a "chiba, a chula e o fado". Pelo lado dos traços

nacionais, uma grande lista de diferentes expressões associam aquelas manifestações com a "nossa nacionalidade" e "índole", com o amor e o culto à "pátria", com a definição do próprio "Brasil", com a originalidade e a autonomia do "povo", e, finalmente, com uma longa variedade de termos acompanhados da adjetivação de "nacional", tais como o "caráter", a "mitologia", o "elemento", a "tradição", as "tendências" e a própria "vida"[54].

A realização de todo esse levantamento sobre as festas, principalmente as religiosas, transforma Morais Filho num pioneiro do trabalho de registro intencional sobre essas manifestações culturais populares e negras. Certamente, uma referência futura constante para os estudos que sucederam o seu, dentre eles Vieira Fazenda, João do Rio, Luís Edmundo, Gilberto Freire, Gastão Cruls e Vivaldo Coaraci. Até a época de seu trabalho, a preocupação com esses registros, ou melhor, o estabelecimento dos estudos propriamente folclóricos no Brasil era muito recente e se confundia freqüentemente com a própria literatura, como também aconteceu na Europa[55].

Original e inovador em registrar as festas religiosas e populares na cidade do Rio de Janeiro, Morais Filho foi ainda mais audacioso. Sem deixar de emitir juízos de valor sobre a cultura africana e sem conseguir esconder seu saudosismo em relação a um passado idealizado, desafiou os cânones científicos europeizantes, ao identificar a nação às tradições católicas, em geral vistas como atrasadas, e à mestiçagem positiva. Na sua concepção, a festa, católica e popular, tornava-se o local da criação do "povo" que, formado pela união do português, do africano e do mestiço, era elogiado e valorizado em oposição a tudo o que parecesse estrangeiro, inclusive opondo-se à imigração e à importação de uma "pretendida civilização" moderna européia.

O "povo", sem dúvida o grande agente das festas, revelava-se em variadas e híbridas doses de etnia, cultura e encontro, que produziam, por um lado, o mestiço, e, por outro, gostos, estilos, ritmos, músicas, movimentos e danças, como os lundus, chulas, fados, chibas e requebros, partilhadas pelos participantes das diversas festas. Todas essas manifestações expressavam, na perspectiva de Morais Filho, o constante exercício de uma original identidade nacional musical e festiva.[56]

Ao longo de **Festas e tradições** foi possível perceber que o autor elegeu a chula como o bailado (música e dança) mais característico do "elemento nacional". Identificada pelos estudiosos da história da música popular como uma cantiga e dança de origem portuguesa, muito fácil de ser confundida com o lundu, a chula tinha por base a viola e um "gostoso" requebrado realizado tanto por escravos, como por pessoas livres de diferentes níveis de posses. Assim, ela está descrita nas mais variadas festas, posto que ninguém resistia a seus encantos. Em um "casamento na roça", no Rio de Janeiro, "escravos e convidados caíam e requebravam na chula"; na "noite de Natal e festas de Reis", em Salvador, as chulas e "peças fáceis" eram "preludiadas" por cantadores de violão, acompanhados de concertistas que faziam quadras sob a atenção dos devotos, livres e escravos; na festa dos mortos de Alagoas, a "multidão mestiça" dançava "chulas lascivas"; nas festas do Divino na cidade do Rio de Janeiro, Teles, o artista e empresário das "Três Cidras do Amor", dançava "chulas lascivas, de repentes petulantes, de saracoteios inimitáveis" para um público empolgado e bastante heterogêneo, formado, nas palavras de Morais

Filho, pela plebe, a burguesia e o escravo, pela família, o aristocrata e o homem das letras" [57].

Entre descrições de festas, ritmos e danças – que tornam o autor uma importante *janela* para o estudo da cultura popular no século XIX – e seu olhar comprometido com a identificação de marcas culturais nacionais – que o transforma em um consistente *filtro* das manifestações descritas, dificultando, mas não inviabilizando, a tarefa do pesquisador interessado em resgatar a história das festas – é fundamental considerar Morais Filho como um criador de um caminho de convivência entre setores da elite intelectual carioca com as manifestações populares. Mesmo que estejam presentes em sua obra certo olhar e concepções preconceituosos, especialmente em relação aos africanos[58], Morais Filho pode ser visto como um dos primeiros teóricos dessa aproximação e convivência, redefinindo, positivamente, a cultura popular, de negros e mestiços, muito antes das décadas de 1920/1930, momento em que passaria a ser hegemônica, definitiva e digna de orgulho a nacionalização das manifestações populares, especialmente suas festas, danças e ritmos[59].

É claro que a posição de Morais Filho naquela época não era dominante. Pelo contrário, existiam outros caminhos de relacionamento com as festas religiosas e populares, demonstrando que tanto as festas, como as suas descrições, tiveram uma longa história, recheada de embates e disputas em torno de sua realização e de seus significados. No século XIX, são inúmeros os exemplos de autoridades municipais e católicas que procuraram cerceá-las, tentando inviabilizar, para o futuro – nos locais públicos e nas memórias construídas – qualquer possibilidade de um dia as danças e tradições populares virem a ser os símbolos da nacionalidade. ■

1. Grifo meu.

2. Para uma maior discussão sobre memória, sociedade e história, ver BOSI, Ecléa, **Memória e sociedade**, São Paulo: Cia das Letras, 1994, cap. 1.

3. DE LOS RIOS, Adolfo Morales, **O Rio de Janeiro imperial**, Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1946, p. 433.

4. Sobre a construção da imagem positiva do "Brasil mistura", ver VIANNA, Hermano, **O mistério do samba**, Rio de Janeiro: Zahar Ed./UFRJ, 1995, p. 83.

5. CRULS, Gastão, **Aparência do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1965, p. lxxxi - lxxxviii

6. *Idem, ibidem*, p.lxxxiii; vol 1, p.177, vol.2, p.525.

7. RODRIGUES, José Honório, "Historiografia memorialista e o Rio de Janeiro". In: COARACI, Vivaldo, **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**, Riode Janeiro: Livraria José Olímpio, 1965, p.xxxiii - xxxix. COARACI, *op.cit.*, p. 167.

8. DAVIS, **Culturas do povo**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 187-196.

9. Informações e notícias sobre as festas do Divino na cidade do Rio de Janeiro, testemunhando a popularidade dessas comemorações, ao longo do século XIX, também estão presentes nos pedidos de licença para festas da Câmara municipal, em jornais de época e em relatos de viajantes estrangeiros. Sobre esse conjunto documental e para um maior aprofundamento a respeito do cotidiano e dos significados sociais e políticos destas festas, ver ABREU, Martha, **O império do Divino**, festas religiosas e cultura popular na cidade do Rio de Janeiro, 1830-1900, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. Pelos objetivos deste artigo, dei prioridade aos relatos dos escritores mencionados.

10. A perspectiva de "invenção das tradições" é empregada no sentido trabalhado por Eric Hobsbawm. Ver HOBSBAWM, E. e RANGER, Terence, 1984. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, "Introdução", p. 9-25.

11. A peça, segundo Sílvio ROMERO, foi encenada em 1840, 1842, 1853, 1871 e publicada três vezes pelo editor Paula Brito. Ver ROMERO, Silvio, **História da literatura brasileira**, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1949, vol 5, p.323-358.

12. Sobre Martins Pena, ver AZEVEDO, Moreira, **O Rio de Janeiro**, vol. 2, Rio de Janeiro: Brasiliana, 1969, p.351/352; DAMASCENO, Darci (org.), **Martins Pena - comédias**, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956, p.22; ROMERO, *op.cit*, vol. 5, p. 323-358; COUTINHO, Afrânio., "O movimento romântico". *In:* Coutinho, A., (org.) **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro/ Niterói: José Olimpio/UFF, vol III., 1986, p.46; CANDIDO, Antonio, 1987. "A literatura durante o Império. *In:* **O Brasil monárquico**, Coleção História Geral da Civilização Brasileira, Tomo 2, vol. 3, Rio de Janeiro: Difel., 1987, p. 345; e ARÊAS, Vilma Sant'Ana, **Na tapera de Santa Cruz, uma leitura de Martins Pena**, São Paulo: Martins Fontes, 1987.

13. Mário de Andrade explica que o lundu foi uma transformação brasileira dos batuques angolanos, sendo acompanhado por instrumentos de corda. Acabou chegando aos salões, adaptado ao piano. O fado é considerado por Câmara Cascudo uma dança muito próxima ao lundu, acompanhada de viola e com coreografia de roda muito movimentada. Ver ANDRADE, Mário, **Dicionário musical brasileiro**, Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1989 e CASCUDO, Câmara Luís, **Dicionário de folclore brasileiro**, Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1988. Sobre a presença negra nestas danças, ver ABREU, *op.cit. cap.* 1.

14. VERÍSSIMO, José, **História da literatura brasileira**. Brasília: UNB, 1991 (1a. ed. de 1901).

15. ARÊAS, *op.cit*, p. 113-135.

16. MORAIS FILHO, Melo, **Festas e tradições populares no Brasil**, Belo Horizonte: Itatiaia, 1979, p.123-126. As festas do Divino aconteciam em várias locais da cidade, em função da localização da irmandade que organizava a festa. As mais concorridas eram organizadas pela irmandade do Divino da Igreja de Santana e realizavam-se no vasto Campo (de Santana) em frente à igreja .

17. DAMASCENO, *op.cit.*, p. 88.

18. ROMERO, *op.cit.*, vol. 5, p. 323-358.

19. Sobre as atrações da festa ver MORAIS FILHO, *op.cit.*, p.123-126 e ABREU, Martha, *op.cit.*, cap. 1.

20. ARÊAS, *op.cit.*, p. 42, 133, 264.

21. Sobre Manuel Antônio de Almeida, ver CANDIDO, **A literatura**, *op.cit.*, p. 349; MONTELLO, Josué, "Manuel Antônio de Almeida". *In:* COUTINHO, Afranio (dir), **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro/ Niterói:José Olimpio/UFF, vol III, p. 347-353.

22. SUSSEKIND, Flora, **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 255-256.

23. Sobre a produção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ver SCHWARCZ, Lilia Moritz, **O espetáculo das raças**, São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 99-108.

24. O "império" era a denominação do local onde ficava o "imperador" e as bandas de música durante as festas. Ver ALMEIDA, Manuel Antônio, **Memórias de um sargento de milícias**, Rio de Janeiro: Ed. Ouro,, s/d., p. 56, 80, 67, 28 e 8. O autor ainda mostrou estranhamento pelos hábitos e locais que desapareciam: o "mestre da reza" e o "oratório de pedra" (*Idem, ibidem*, p.105 e 97). Sobre as mudanças, expressou a seguinte avaliação: "Hoje mesmo que se vão perdendo certos hábitos, uns bons, outros maus, ainda essa festa (do "Divino" no Campo) é motivo de grande agitação" (*Idem, ibidem*, p.76).

25. Segundo Renato Almeida, dificilmente se pode precisar se a modinha, "uma ária sentimental e chorosa", é brasileira ou portuguesa. Mas, qualquer que tenha sido a origem, ela tornou-se inteiramente "nossa", na avaliação do autor. Inicialmente foi cantada nos salões nobres, só se popularizou posteriormente (ALMEIDA, **História da música brasileira**, Rio de Janeiro: F. Briguiet Cia Ed., 1949, p. 62-72).

26. DABADIE, F., **A Travers L'Amerique du Sud**. Paris: Ferdinand Sartorius Editeur, 1859.

27. Sobre a expressiva presença portuguesa na cidade do Rio de Janeiro, ver RIBEIRO, Gladys Sabina, "Pés de chumbo e garrafeiros: conflitos e tensões nas ruas do Rio de Janeiro no Primeiro Reinado (1822-1831)". In: Politica e Cultura, *Revista Brasileira de História*, São Paulo: Anpuh, Marco Zero, vol. 12, n.23/24, set.91/ag.92.

28. ROMERO, *op.cit.*, vol. 5, p. 88.

29. ALMEIDA, **Memórias**, p. 81. Grifos meus.

30. *Idem, ibidem*, p. 77 e 56.

31. SUSSEKIND, **O Brasil**, *op.cit.*, p. 213-215.

32. RODRIGUES, *op.cit.*, p. xxxviii.

33. *Idem, ibidem*, p. xxxviii

34. A partir da década de 1850 as festas do Divino, principalmente as do Campo de Santana, começaram a ser sistematicamente cerceadas pelas autoridades da Câmara municipal e pela polícia. Nos jornais, as críticas a essas festas também tornaram-se mais contundentes. Sobre a transformação das festas do Divino em uma comemoração de paróquia, no final do século XIX, e os embates políticos que envolveram este processo, ver ABREU, Martha, *op.cit.*, cap. 3 e 4.

35. Como membro do IHGB, apesar de não ter sido um dos seus maiores expoentes, produziu uma expressiva obra (mais de 20 livros e 120 artigos). Seu trabalho aproximava-se da produção dominante desse instituto: exaltação da pátria e de seus grandes homens, identificação do índio com a nação, idealização do povo e fortes elos com a monarquia e com o catolicismo.

36. AZEVEDO, *op.cit.*, vol. 2, p.8.

37. *Idem, ibidem*, vol. 1, p. 236 (grifos meus). Em outras passagens do livro Azevedo também destaca a diminuição da "pompa do culto" e da "glória do púlpito brasileiro"; do "fervor religioso" e das "festividades", sempre pouco concorridas; das procissões do seu tempo, sem "propriedade e decência" (*Idem, ibidem*, vol. 1, p. 89/91, 183, 221, 345).

38. Heron de Alencar afirma que no romance romântico brasileiro existiram três grandes divisões, o histórico, o regionalista e o urbano (Alencar, Guimarães, Taunay, Macedo e Machado). Mesmo que o primeiro ficasse ao redor da problemática indígena, intimamente ligada à natureza, os outros de alguma forma realizaram o encontro do "espírito nacional com o mundo real", valorizando o *ethos* e o tipo humano brasileiro (ALENCAR, Heron, "José de Alencar e a ficção romântica". In: COUTINHO, A., **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro/ Niterói: José Olimpio/UFF, vol. III, 1986, p.311-313) Moreira de Azevedo, neste sentido, ao resgatar a tradição carioca, poderia ser considerado um "historiador romântico memorialista".

39. SCHWARCZ, **O espetáculo**, *op.cit.*, p. 102-103;112; 247-249.

40. "Antiqualhas e memórias" foram publicadas primeiramente em diferentes jornais do Rio de Janeiro. Posteriormente, entre os anos de 1921-1927, foram reunidas na *Revista do IHGB*. Sobre Vieira Fazenda, ver COSTA, Nelson, *Revista do IHGB*, 1954, vol. 244, jul/set.

41. A presença de negros também é evidente em suas descrições sobre a Procissão dos Passos, Enterro e Festa de Natal, por exemplo (FAZENDA, Vieira, "Antiqualhas e memórias da cidade do Rio de Janeiro", *Revista do IHGB* tomo 86, vol. 140).

42. FAZENDA, *op.cit.*, tomo 86, vol. 140, p.40. Sobre as festas da Penha, ver SOIHET, Rachel, "Subversão pelo riso, reflexões sobre resistência e circularidade cultural no carnaval carioca". Tese de prof. titular, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1994.

43. SANTOS, **As freguesias do Rio antigo**, Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, 1965, p. 51/52. Sobre a festa da Glória, Noronha Santos reproduz a descrição "deslumbrante", em suas palavras, de Melo Morais Filho (*Idem, ibidem*, p. 66/67).

44. EDMUNDO, Luís, **O Rio de Janeiro do meu tempo**, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, vol. 1, p.34,35 e 43.

45. EDMUNDO, **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis**, Rio de Janeiro: Conquista, 1956, vol 2, p. 279-290. Sobre as comemorações de São João, com balões e foguetes, avalia ser um "delírio da festa bárbara, tradição colonial, que se compreende no campo, mas que não se pode admitir nos grandes centros populosos" (EDMUNDO, **O Rio de Janeiro do meu tempo**, *op.cit.*, vol. 1, p.401).

46. *Idem, ibidem*, vol. 3, p. 842; vol. 1, p. 406; vol. 1, p.279; vol. 3, p.781. Ao descrever os locais populares, como o cortiço e os morros, deixa transparecer um certo orgulho e simpatia pelos seus habitantes "brasileiros". Apesar da "pobreza e imundície", ali trabalhava-se muito e havia "gente feliz e alegre" (*Idem, ibidem*, vol. 1, p. 402-406). As baianas vendedoras, na sua avaliação, reuniam sempre muita "limpeza e graça" (*Idem, ibidem*, vol. 1, p.247).

47. Pelos evidentes limites deste artigo, não será possível aprofundar a análise do pensamento de Morais Filho em todas as suas dimensões. Sobre o assunto, ver ABREU, "Melo Morais Filho: Festas, tradições populares e identidade nacional". In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo, **A história contada: capítulos de história social da literatura**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

48. Para essas informações sobre Morais Filho, ver EDMUNDO,

O Rio de Janeiro do meu tempo, *op.cit.*, vol. 1, p.282; CASCUDO, "Revisão e Notas". In: MORAIS FILHO, *op.cit.*, p.47-48, e VIANNA, **O mistério do samba**, *op.cit*, p. 45. Este último autor destaca que estes saraus eram freqüentados por Sílvio Romero, Barbosa Rodrigues, Raul Vila-Lobos (pai de Heitor), conselheiro Gaspar da Silveira Martins, dentre outros.

49. Segundo Sílvio Romero, as obras de Melo Morais Filho são: **Curso de literatura braslileira**, **Parnaso brasileiro** e **Dr. Melo Morais - homenagens e juízos póstumos**. Etnografia: **Cancioneiro dos ciganos**, **Os ciganos no Brasil**, **Festas e tradições populares do Brasil**, **Quadros e crônicas**, **Serenatas e saraus**, e **Cancioneiro fluminense**, "recentemente" publicados pela Garnier. Em poesia, a primeira área de interesse do autor: **Cantos do Equador**, 1881, publicado pela Garnier, e **Mitos e poemas**, 1884 (ROMERO, *op.cit.*, vol. 4, 259-284). Câmara Cascudo acrescenta, **Pátria selvagem**, poemas, 1884; **Poèmes de l'esclavage et légendes des indiens**, 1884; **História e costumes**, 1904; **Fatos e memórias**, 1904 (Garnier). **Cantos do Equador** seria uma reedição de todos os seus poemas em 1900. Hermano Vianna ainda se refere ao livro **Artistas de meu tempo** (Rio de Janeiro: Garnier, 1905).

50. Edison Carneiro confirma que **Festas e tradições populares** é de 1888; Basílio de Magalhães argumenta que **Festas** foi uma edição definitiva de ensaios anteriores, **Festas populares do Brasil: tradicionalismo** (1888) e **Costumes e tradições do Brasil - festas de Natal** (1895), assim como de artigos que estampara no *Arquivo do Distrito Federal*, entre 1894 e 1897: "A noite de Natal" no Rio, "A véspera de Reis", "O dia de Finados", "Festa de Natal" e "Véspera de São João" (CARNEIRO, Edison, **Dinâmica do folclore**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.159; MAGALHÃES, Basílio, **O folclore no Brasil**, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939, p.11).

51. Essas memórias do autor coincidem com os registros de licenças para festas, concedidas pela Câmara municipal da cidade do Rio de Janeiro. A partir dessas licenças, é notória a grande presença de festas na cidade nas décadas de 1840 e 1850. Após esse período, também fica evidente a diminuição dos pedidos e o paulatino cerceamento das licenças. Ver ABREU, Martha, **O império**, *op.cit.*, cap. 3 e 4.

52. VENTURA, Roberto, **Estilo tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1991, p.67. Deve-se notar que os autores que analisaram a presença da temática negra ou escrava na produção literária do século XIX são unânimes em afirmar, seguindo Sílvio Romero, que poucos foram os escritores que trataram do assunto (ver ORTIZ, Renato, **Cultura popular, românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho D'água 1992, p.35-38, 47 e SKIDMORE, **O Brasil visto de fora**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, p. 106). Nesse sentido, o caráter precursor de Morais Filho não pode ser negado. Na avaliação de Sílvio Romero, "dos que se ocuparam com eles (negros e escravos) só quatro o fizeram demorada e conscientemente: Trajano Galvão, Castro Alves, Celso Magalhães e *Melo Morais Filho*".

53. Na primeira parte, encontram-se as festas populares, muitas delas também religiosas (casamento na roça, Ano-Bom, o carnaval, a festa do Divino, a noite de Natal, a véspera de Reis, a procissão de S. Benedito, a véspera de S. João, o 2 de julho, o entrudo, o 7 de setembro, a festa da Penha, os cucumbis, reisados e cheganças). Na segunda, as festas religiosas, por sua vez, não deixam de ter um caráter popular, tornando difícil a distinção entre elas (as santas missões, S. Sebastião, a festa da Glória, as encomendas das almas, Corpus Christi, Quinta-feira Santa, Sexta-feira da Paixão, Preces para pedir chuva, o dia de Finados). Na terceira, as tradições descritas dizem respeito predominantemente a momentos históricos passados, como "episódios da Regência" e, principalmente, a momentos da história negra, tais como a "coroação de um rei negro", em 1748, um "funeral Moçambique", em 1830, e, numa perspectiva abolicionista, fatos relatando diversos sofrimentos dos negros na escravidão. A quarta e última parte é uma jóia sobre os heróis populares urbanos cariocas do passado.

54. Sobre as manifestações, ver MORAIS FILHO, *op.cit.*, p. 23, 75, 100, 130 e 150; 108; 169, 173; 100; 127 e 20. Sobre os "traços nacionais", ver, respectivamente, p. 127, 89, 97, 100, 181; 108, 15, 23 20 56/57, 150 e 69.

55. Os consagrados precursores dos estudos folclóricos, Celso Magalhães (1873), José de Alencar ("Nosso Cancioneiro", 1874) e Sílvio Romero (**Cantos** e **Contos**, 1883 e 1885; **Poesia popular**, 1889), interessavam-se por poesia, contos e dramas populares . Ver ROMERO, **História da literatura**, vol. 4, p. 273. Em termos de uma produção etnográfica e sociológica sobre o negro, entre o final do século XIX e início do XX, poucos são os exemplos. Thomas Skidmore destaca, além de Silvio Romero, Nina Rodrigues (1896), João do Rio (1906) e, um pouco mais tarde, Manuel Querino (1938) (SKIDMORE, **Preto no branco**, *op.cit.* p.204). Sobre o "folclore mestiço", a lista é maior: ver CARNEIRO, *op.cit.*, p.161; MAGALHÃES, *op.cit.*, p.7, p. 17-19; e VENTURA, *op.cit.*, p.93. Procurando situar Morais Filho na produção sobre o folclore nacional, percebi que se abria um terreno fértil para futuras pesquisas. Sobre a implantação dos estudos folclóricos no Brasil, ver CARNEIRO, *op.cit.*, p. 159-186; BRANDÃO, **O que é folclore**, Rio de Janeiro, Brasiliense, 1982, p. 32; e VILHENA, Luís Rodolfo, **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964**, Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

56. Essa visão, se bem que evidentemente predominante, não significou o esquecimento das manifestações culturais que mantinham, nos limites opostos, as identidades sociais específicas. Assim, foi possível precisar o batuque para os escravos, onde imperava a forte presença africana, e a valsa, a quadrilha, a polca ou a cantiga para os "senhores". Ver, por exemplo, a descrição sobre um "casamento na roça" no interior do Rio de Janeiro, MORAIS FILHO, *op.cit.*, p.20/21.

57. *Idem, ibidem*, respectivamente, p. 21, 49/60, 190 ,135, 211 e 121/122.

58. Sem dúvida, encontram-se algumas ambigüidades nas descrições de Morais Filho sobre os costumes africanos. Na descrição sobre os cucumbis, por exemplo, sobressaem os "instrumentos rudes", as "cantigas bárbaras" e o "baleto selvagem". No relato sobre a "coroação de um rei negro africano", em 1748, o espetáculo é visto como "bárbaro". Paralelamente, contudo, o autor descrevia os cucumbis como um grande admirador, considerando-o interessante e difícil de ser executado. A "coroação do rei negro", por sua vez, é incorporada como uma "tradição popular no Brasil" e uma manifestação da qual todos os brasileiros deveriam orgulhar-se.

59. Para melhor entender Melo Morais Filho, é preciso elucidar um lado de sua história, ou seja, a influência da formação religiosa no conjunto de suas idéias, pois aproximava-se de uma tendência de pensamento católico também exaltador da nação, de suas expressões e singularidades, mas profundamente anticientificista, crítica do estrangeirismo europeizante e do indiferentismo religioso. Defendidas por representantes da Igreja Católica Romana no Brasil, essas bandeiras eram difundidas pelo jornal *O Apóstolo*, no Rio de Janeiro, a partir dos anos 1860. Portanto, numa época paralela à formação intelectual, e também religiosa (cursou humanidades no Seminário São José com o objetivo de se tornar religioso), de Morais Filho. Ver ABREU. **O império**, *op.cit.*, cap.4.

Carlos Sandroni

NOTAS SOBRE MÁRIO DE ANDRADE E A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS DE 1938[1]

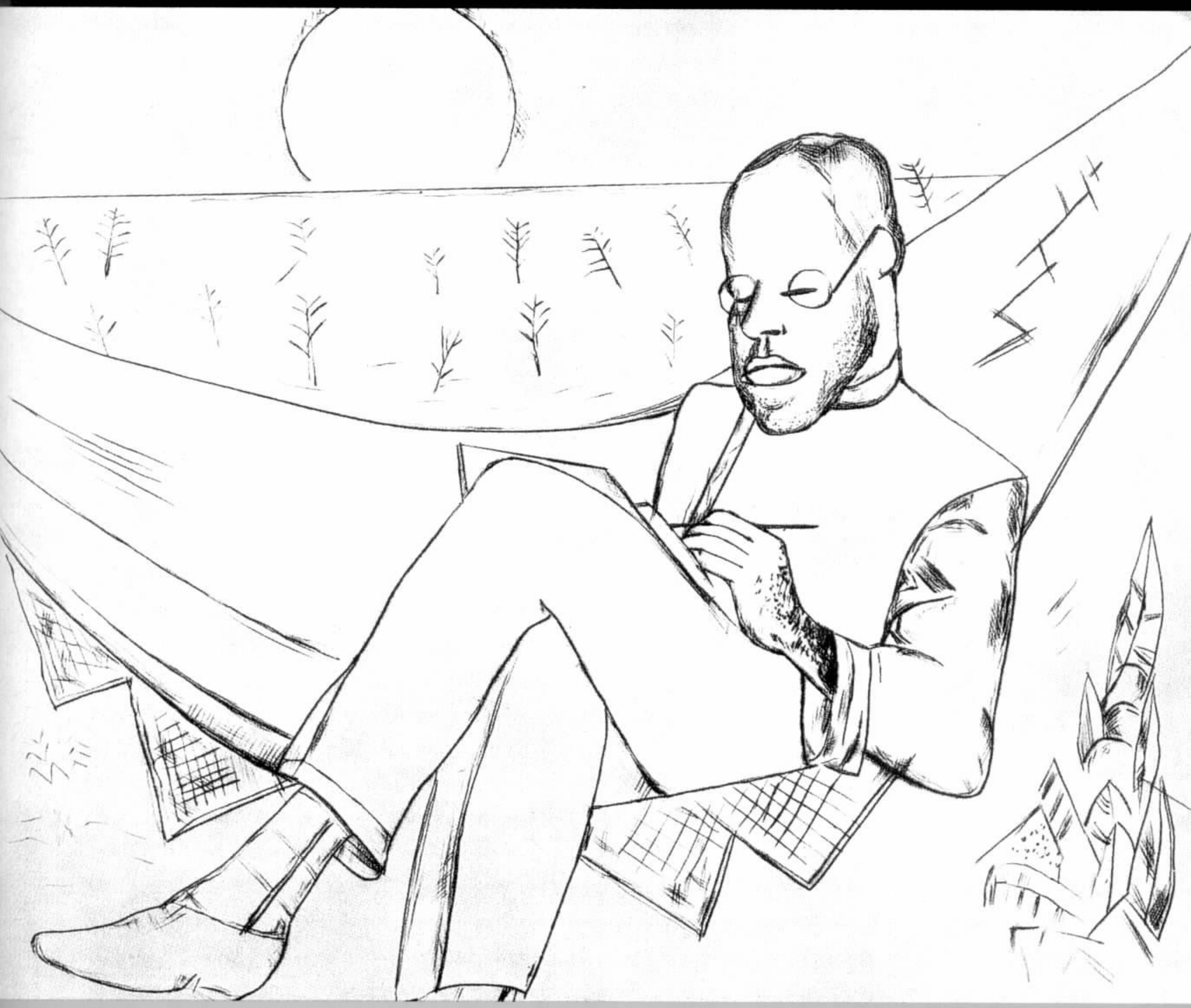
Quando começa o interesse de Mário de Andrade pela música de tradição oral do Nordeste? É difícil saber ao certo. Em todo caso, as primeiras melodias da região que colhe diretamente – entre as quais as que publicará no **Ensaio sobre a música brasileira** – lhe chegaram pela boca de alunos do Conservatório Dramático e Musical e outros nordestinos radicados em São Paulo. Já em 1926 tinha anotado várias assim, como se depreende de uma nota publicada por Oneida Alvarenga[2]. Essa nota, aliás, conclui-se pelas seguintes palavras: "Em todo caso, estas observações carecem de maior controlação que só poderá ser feita por músico de verdade e na região. Vendo os caboclos dançando. E cantando."[3]

Para isso o escritor fará, como se sabe, duas viagens entre 1927 e 1929, das quais a segunda é de longe a mais importante para a chamada colheita folclórica. É esta segunda viagem – chega ao Recife a 10 de dezembro de 1928, e parte de lá, na volta, a 20 de fevereiro de 1929 – que Mário batizará de "etnográfica", e durante a qual anotará com todo o escrúpulo centenas de melodias cantadas (e, em alguns casos, repetidas inúmeras vezes a seu pedido) por pessoas do povo.



As viagens de Mário de Andrade são relativamente conhecidas do público, sobretudo a partir da publicação em 1976, por Telê Ancona Lopez, de **O turista aprendiz**. Mas pode-se dizer que sabemos menos sobre o que se poderia chamar, com licença poética, de "terceira viagem de Mário de Andrade". Estou me referindo à viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada pelo Departamento de Cultura do município de São Paulo em fevereiro de 1938 ao Nordeste, na qual o escritor não tomou parte, mas da qual foi o idealizador e orientador. Sobre essa viagem, ainda não se publicou livro equivalente a **O turista aprendiz**. Começarei, pois, dando algumas informações básicas sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas. Para um aprofundamento das informações, remeto o leitor à bibliografia.

Mário de Andrade é convidado em 1935 por Fábio Prado – prefeito de São Paulo desde o ano anterior – para dirigir o recém-criado Departamento de Cultura, primeira instituição brasileira do gênero. Nesse posto, decide enviar ao Nordeste uma expedição de quatro pessoas, munidas de gravador e câmara de filmar (tecnicamente entre os mais avançados da época), para documentar aspectos da vida popular,



Lasar Segall, *Saudades da Fazenda*
Gravura em metal, 1930.
Acervo Instituto de Estudos Brasileiros/USP

entre os quais à música foi dada, de longe, a maior importância. O chefe da Missão era Luís Saia, então jovem arquiteto (27 anos) e aprendiz de etnógrafo (seguira o curso ministrado por Dina Lévi-Strauss sobre etnografia e folclore no Departamento de Cultura em 1936); seus outros integrantes: Martin Braunwieser, responsável musical, austríaco de nascimento e brasileiro por adoção, figura importante na vida musical paulista; Benedito Pacheco, técnico de gravação e Antônio Ladeira, auxiliar.

A Missão grava e filma em Pernambuco (Recife, Rio Branco – hoje Arcoverde – e Tacaratu); na Paraíba (João Pessoa, Itabaiana, Campina Grande e várias outras cidades e localidades no que foi o estado mais coberto); em São Luís do Maranhão e em Belém do Pará. Mas as mudanças políticas que se seguem ao golpe do Estado Novo acabam por repercutir no Departamento de Cultura, de cuja direção Mário é exonerado, obrigando os pesquisadores paulistas a regressar em julho de 1938, antes do previsto.

O acervo reunido pela Missão compreende cerca de trinta horas de gravação, doze filmes cinematográficos silenciosos em preto e branco, oitocentos objetos entre instrumentos musicais e objetos rituais e esculturas, mil e duzentas fotografias e cerca de três mil páginas manuscritas em notas de campo[4]. Este acervo foi organizado por Oneida Alvarenga, chefe da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, única colaboradora de Mário a permanecer no posto malgrado a nova conjuntura desfavorável aos projetos de ambos. Ela conseguiu, com muito esforço, que a prefeitura de São Paulo fizesse publicar uma série de cinco livros sobre algumas das manifestações folclóricas registradas pela Missão (**Xangô**, **Cheganças de marujos**, **Tambor-de-mina e tambor-de-crioulo**, **Catimbó** e **Babassuê**), nos quais as letras dos cantos gravados eram transcritas ao lado das notas de campo organizadas por Oneida. E conseguiu também copiar e distribuir a instituições culturais discos com as gravações correspondentes. Duas outras publicações com material da Missão são devidas a Oneida: **Melodias registradas por meios não-mecânicos**, com quinhentos e setenta melodias grafadas manualmente por técnicos da Discoteca, entre as quais as duzentas colhidas por Martin Braunwieser durante a Missão; e o **Catálogo ilustrado do Museu Folclórico**, onde foram publicadas fotos dos objetos trazidos por Saia e seus companheiros.

A partir de 1955 (data da publicação do volume **Cheganças de marujos**) o acervo da Missão caiu no mais completo esquecimento. Ainda está por ser feita a história de suas idas e vindas nos porões da prefeitura de São Paulo, à mercê das mudanças administrativas e físicas que terminaram desfigurando por completo as características originais da Discoteca Pública, concebida como importante instituição de pesquisa e difusão musical[5].

O acervo da Missão só foi "redescoberto" no início da década de 1980 pela pesquisadora Flávia Toni, que elaborou com a equipe da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo uma indexação do material[6]. A Discoteca foi então rebatizada com o nome de sua primeira diretora, e incorporada ao CCSP como subdivisão da Divisão de Bibliotecas, juntamente com seu acervo histórico (com exceção dos filmes, que estão sob a guarda da Cinemateca Paulista). Em 1992, o CCSP providenciou a gravação do acervo fonográfico da Missão em DAT (cassete digital) e em cassete normal. No ano seguinte, Álvaro Carlini e Egle Alonso Leite elaboraram o **Catálogo histórico-fonográfico** – Discoteca Oneida Alvarenga, que lista a totalidade das gravações da Missão, classificando-as por gênero e fazendo remissões à documentação escrita correspondente.

Atualmente, portanto, o acervo encontra-se disponível para consulta no Centro Cultural São

Paulo, onde pude escutar atentamente a totalidade das gravações graças à Bolsa Vitae de Artes que me foi concedida em 1997. Em junho do mesmo ano, mudei-me para o Recife, onde comecei um trabalho de visita a localidades onde a Missão trabalhou. Tanto a escuta das gravações como a permanência no Nordeste trouxeram muitos elementos novos para minha leitura das colheitas musicais nordestinas de Mário de Andrade. Acredito hoje que a comparação sistemática entre o acervo musical do escritor (1928-1929), o da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), e as práticas musicais correspondentes que existem hoje no Nordeste (1998), esclarecem e dão invejável profundidade histórica a nosso conhecimento de cada um desses aspectos da música da região. Darei disso alguns exemplos, começando por um dos conjuntos mais preciosos da Missão, por sua raridade e beleza: o dos "cantos de carregadores de piano".

❖

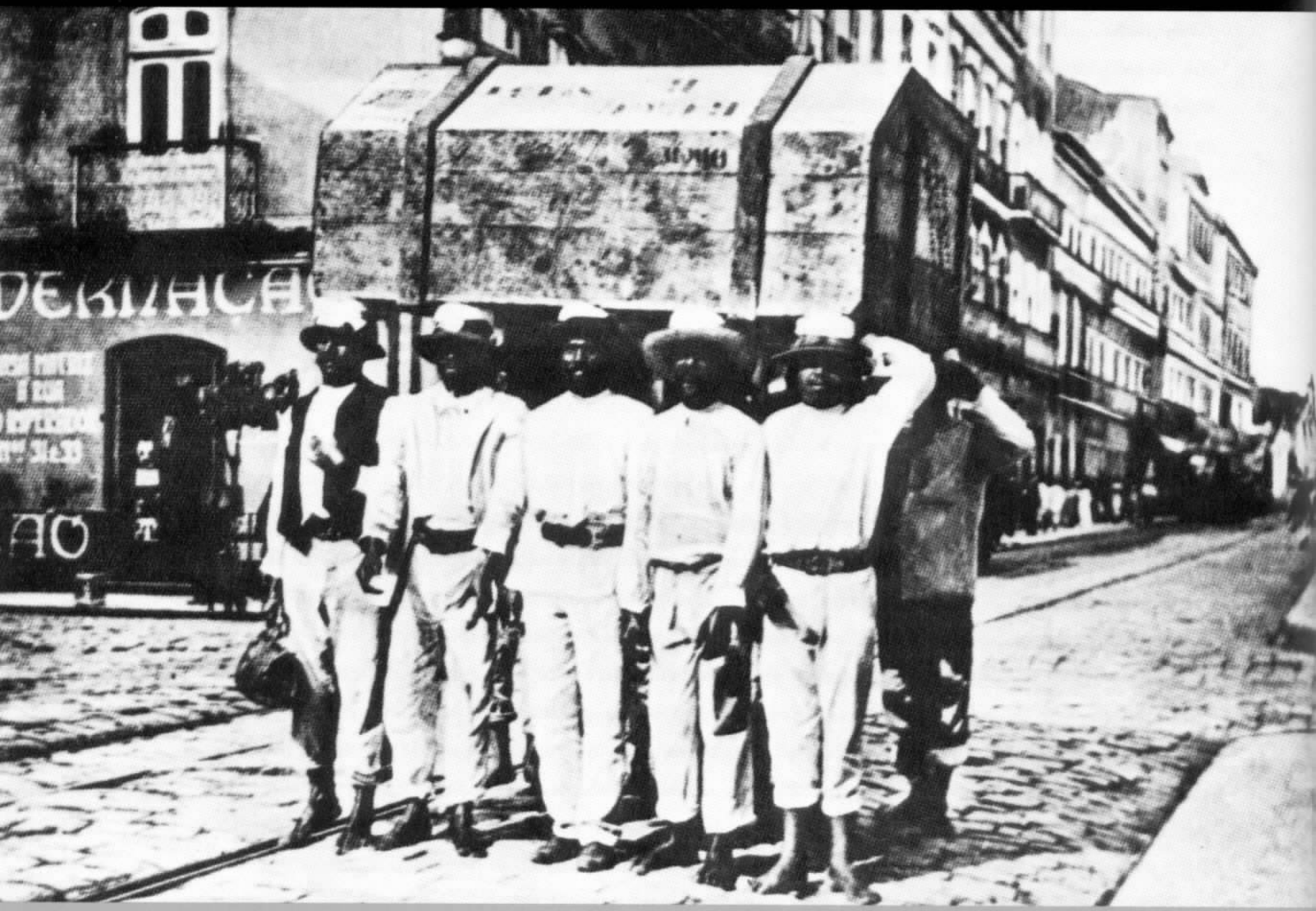
Desde o século XVIII, pelo menos, há testemunhos de viajantes segundo os quais os escravos acompanhavam de cantos apropriados os inúmeros serviços de carregamento que faziam nas principais cidades brasileiras[7]. Manuel Querino menciona o piano como uma das cargas pesadas (ao lado das pipas de vinho e de aguardente) usualmente transportadas pelos negros[8].

Mário de Andrade já havia colhido, ele próprio, cantos de carregadores de piano quando esteve no Nordeste em 1928/29. A história de seu interesse pela questão está espalhada em diferentes livros. Não creio ser inútil reunir aqui de maneira sintética as informações que nos permitem reconstituir essa história, sobretudo porque os livros de Mário publicados postumamente por Oneida Alvarenga, com sua organização em diversas partes - melodias, notas, apêndices - e remissões de um livro a outro, exigem uma leitura em idas e vindas que nem todos têm a paciência de fazer.

O interesse de Mário de Andrade pelo assunto aparece pois em 1928, e está registrado nos artigos "Carregando piano", publicados por Oneida Alvarenga[9]. As datas dos artigos: 29 de agosto de 1928 (e não de 29, como está no livro em evidente erro de impressão) e 30 de agosto de 28. No primeiro artigo, Mário lembra que numa conferência proferida em Piracicaba, dissera: "Até faz pouco, na Bahia, contam que os carregadores de piano cantam uma melopéia ritual quando transportavam o instrumento pela rua (...) Tenho forcejado pra conseguir essa melopéia mas parece que ninguém não se lembra dela mais".

A divulgação dessa conferência de Piracicaba suscita cinco reações: duas cartas, dois artigos de jornal e uma comunicação oral, cujo conteúdo é comentado nos dois artigos de Mário. As cartas são de Ascenso Ferreira e Limeira Tejo, que de Recife informavam da permanência do costume. O segundo envia dois textos de cantigas, um dos quais teria sido colhido em Caruaru. Os artigos, publicados também em Recife, testemunham no mesmo sentido. O primeiro, assinado pelo poeta Jorge de Lima, aponta a existência do hábito em Alagoas (embora "cada vez mais raro"), e fornece três textos das cantigas: "Há dias avistei pela rua do Sol [nota: Maceió], vir um velho piano carregado por seis negros fortes que vinham cantando o *João Creoulo*". O outro, assinado por um certo A.S., comunica mais um texto de cantiga de carregar piano, dando a entender que a prática sobrevive. Finalmente, a comunição oral (ou "bocória", como quer o escritor) feita a Mário informa que o costume teria





Rua 1º de março em Recife, ca. 1890.
Autor: não identificado.
Coleção Jota Soares.
Acervo Fundação Joaquim Nabuco - Recife/PE.

existido em São Paulo também. O segundo artigo de Mário conclui: "E é tudo quanto possuo a respeito dos cantos de carregadores de piano".

Logo em seguida à publicação desses artigos, Mário ainda recebe mais uma carta sobre o assunto, de um leitor de Campinas: "Creio não ser tão velho este costume lá pelo Norte. Ainda o mês atrasado, passando pelo porto de Recife em demanda dessa minha terra campineira, ouvi de uns tais a seguinte loa, cuja música era pouco mais ou menos assim (...)", dando em seguida o texto da cantiga "Meu barco é veleiro"[10]. Note-se que no **Ensaio sobre a música brasileira**, publicado no mesmo ano de 1928, figuram duas versões do "Meu barco é veleiro", uma dada como da Paraíba e outra, de Pernambuco; ali se diz que este canto "corre por todo o Nordeste", mas nenhuma relação é feita com os carregadores de piano[11] .

Os esforços de Mário de Andrade para "conseguir a melopéia" dos carregadores de piano teriam de esperar ainda alguns meses. De fato, no final de novembro de 28 ele parte de São Paulo, na sua famosa "viagem etnográfica" já mencionada. E, curiosamente, nem precisa desembarcar do navio para ter um primeiro contato com as procuradas cantigas, pois anota no dia 8 de dezembro a bordo do vapor *Manaus*:

> Um senhor que mora em Belém, italiano, associando as coisas (pelas 24 horas chegaremos a Maceió) me conta: "Em Maceió os pretos têm um costume engraçado: Quando transportam um piano, costumam cantar, são oito homens, um puxa, os outros secundam, lento, forte, de longe se escuta. É um canto falado: num som só, diz-que pra não desafinar o piano." (...) E eu que tenho pelejado pra pegar uma dessas parlendas de carregadores de piano, por um simples acaso de passar um navio, perto de Maceió, consegui integralmente uma delas.[12]

Este caráter falado e monótono, que aparece na transcrição musical dada por Mário em seguida à nota de viagem, não concorda em nada com as amplas melodias colhidas por ele e também pela Missão de Pesquisas Folclóricas dez anos mais tarde. Talvez por esta razão a transcrição é deixada como mera nota de viagem e não incorporada às pastas de música nas quais se baseou Oneida para organizar suas edições póstumas.

Mas é em fevereiro de 1929, quando em Recife pela segunda vez, poucos dias antes de tomar o navio que o trará de volta ao Sul, que Mário de Andrade encontra informante mais confiável, por ser ou ter sido ele mesmo um carregador de pianos – o estivador Hortênsio José de Oliveira: "Dia 14- Amanheço bom. Vou com José buscar o estivador Hortênsio e trabalho com ele as melodias de carregar piano"[13]. Quem o auxilia na localização é um certo José Pinto, irmão de Adamastor Pinto, um dos amigos de Natal, cidade do Nordeste onde Mário passou mais tempo. O que me parece extraordinário no caso é justamente a singeleza com que José Pinto descobre o informante, em contraste com a dificuldade, o mistério que envolve a questão tal como ela aparece nos artigos de 1928:

> Depois do almoço eu fui procurar um carregador. Não tive muito trabalho, pois encontrei um na rua Larga do Rosário que me indicou o Hortênsio, o mestre Hortênsio, como ele chamava. Fui à rua das Trincheiras e encontrei-o lá, fumando um cachimbo pachorrentamente. (...) A música só pode escrever quem souber escrevê-la.[14]



É o que Mário fará, anotando texto e melodia de nove cantigas, sete das quais publicadas em **As melodias do boi e outras peças** sob a rubrica "Cantos de trabalho": as de número 207 a 211 e 214-15[15]. Além destas, comparecem na mesma rubrica um canto de carregadores de piano colhido na Paraíba (n°206), de um informante também estivador[16]; e outro colhido no Rio Grande do Norte (n°213), não como canto de carregar piano, mas como coco, do qual Oneida Alvarenga, com um ponto de interrogação, estima que o informante pode ter sido Antônio Bento de Araújo Lima. Ainda mais duvidoso é o caso da cantiga n° 216, atribuída a um certo Delorisano Morais. A melodia não foi colhida por Mário de Andrade, mas pelo maestro Assis Republicano, em Belo Horizonte, a pedido do escritor João Dornas Filho, que a enviou a Mário, como sendo um canto de carregar piano de Alagoas[17]. De fato, o texto desta cantiga coincide com um dos textos escutados em Alagoas por Jorge de Lima.

Quanto à melodia que recebeu o n° 212, Oneida não descobriu sua fonte, mas nos informa que seguramente não foi Hortênsio. Na verdade, as de n° 211 a 213 formam um conjunto, onde a primeira, "Zomba minha nega", colhida do estivador recifense, é aproximada pela melodia comum às duas outras, que são ambas variantes da já mencionada cantiga "Meu barco é veleiro".

Afirmei acima que Mário colhera nove cantigas de Hortênsio, mas que apenas sete destas foram publicadas em **As melodias do boi e outras peças**. É por nota de Oneida que ficamos sabendo das duas outras cantigas colhidas de Hortênsio[18]: elas não eram apenas de carregar piano, mas também de fandango (como são chamadas as *chegança de marujos* em Pernambuco)[19]. Estes cantos foram incluídos por Mário em suas pastas referentes a *chegança de marujos* e por isso publicadas por Oneida em outro lugar[20]. É só quando ela se põe a organizar os documentos de **As melodias**... (último livro ao qual se lançou em sua ciclópica organização das obras póstumas do amigo) que se dá conta de que as estrofes separadas para o estudo das *chegança de marujos* e publicadas nas **Danças dramáticas** não tinham sido as únicas cantadas por Hortênsio na ocasião: "Só agora, com o encontro das folhas de textos deixadas por Mário de Andrade entre os seus cantos de carregar piano, pude descobrir que, incluindo aquelas peças na *chegança de marujos*, ele voluntariamente eliminou delas as estrofes que prejudicam a ação, a lógica dramática do bailado". Essa eliminação não foi feita de má fé, pois Mário de Andrade deixa claro, na introdução e em nota, que sua versão da *chegança de marujos* é uma colcha de retalhos: "Por pura fantasia minha intercalei aqui estas duas peças."[21]

Até aqui vimos as duas primeiras "etapas" da relação de Mário de Andrade com as cantigas de carregar piano: quando em São Paulo, buscando informações entre nordestinos que lá viviam e, por carta, de gente dos outros estados; quando em viagem, registrando ele próprio as melodias por escrito, mas sem ter ainda meios materiais para gravar o próprio som.

A história continuará em 1938. Quando a Missão parte, vai instruída por Mário no sentido de procurar determinados gêneros musicais, entre eles, é claro, os "cantos de carregar piano". Assim, escreve Waldemar de Oliveira no *Jornal do Comércio* em 26 de fevereiro daquele ano[22]:

> Quando Luís Saia aqui chegou, chefiando a comissão de pesquisas (*sic*) do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, disse-me, logo, que desejava colher uns cantos de car-

> regadores de piano. Ascenso [Ferreira] informou que o material era escasso. Discordei: ainda devia haver, por aí, muito velho carregador se lembrando das ótimas coisas que cantavam, em grupo, quando levavam um Pleyel cascudo por essas ruas afora.

De fato, ainda havia. No dia 17 fevereiro de 1938 (quatro dias depois da chegada a Recife, portanto), Luís Saia localiza um grupo de oito carregadores e com eles combina para o dia seguinte o que seria a primeira sessão de gravações da Missão[23]. Esta sessão se realizou no Teatro Santa Isabel, o mais importante da cidade[24], e nela, após um teste do aparelho de gravação, foram registradas seis toadas, e, com exceção de uma, correspondem estritamente àquelas colhidas por Mário de Andrade, dez anos antes. Ei-las, precedidas dos respectivos números de registro no **Catálogo histórico-fonográfico** da Discoteca Oneida Alvarenga[25] e seguidas das respectivas correspondências nas obras de Mário: 2 - "Dona Clara é nossa alegria" ("Dona Clara", **As melodias**..., n° 214); 3 - "Vamos meus amigos" ("Vamos amigos", idem, n° 207); 4 - "Zamba minha nega" ("Zomba minha nega", idem, n° 211); 5 e 6 - "Tolina" ("Implorações pernambucanas", **Danças dramáticas**, 1, p. 228, n° XIV); 7 - "Mana Sunsum" (não registrada por Mário); 8 - "Meu barco é veleiro" (mesmo nome, **As melodias**..., n° 212-3).

No dia seguinte, nova sessão de gravação, quando serão registradas mais dezenove toadas, das quais quatro correspondem às de 1929[26]: 11 - "Vira vira virador" ("Virador", **As melodias**..., n° 208); 16 - "Mana me diga adeus" ("Lê, iaiá", idem, n° 209); 19 - "Reo, reo, vamos arremar" ("Implorações pernambucanas", **Danças dramáticas**, 1, p. 229, n° XV); 21 - "A prenda mais bonita" ("O que mar leva", **As melodias**..., n° 210).

❖

Vejamos agora em que é que a audição das gravações de 1938 pode nos ajudar a entender melhor as informações registradas por Mário, dez anos antes.

Oneida, em **As melodias**..., publica sob o número 207 a toada de carregar piano intitulada "Vamos, Amigos!" seguida de quatro quadras, mais seis em nota. Na mesma nota, informa que o original de colheita desta toada trazia a seguinte observação: "Tirador tira a quadra. Respondedores respondem a mesma quadra inteira. Isso prova a semelhança com as cantigas dramáticas de **Cheganças** etc., além de semelhança melódica".[27] A semelhança aludida certamente se refere ao fato de, nas *cheganças de marujos*, ser muito freqüente o procedimento de alternância entre solista e coro que consiste na repetição exata, por este, da mesma estrofe cantada por aquele[28]. Por essas informações, pois, os leitores são levados a pensar que também nas toadas de carregar piano cada quadra era cantada pelo solista e depois repetida tal e qual pelos respondedores. Essa interpretação é possibilitada pelo fato de que as transcrições de Mário, tal como publicadas por Oneida em **As melodias**..., só explicitam uma diferença de texto entre solista e coro quando as frases musicais correspondem a um só verso ou a dístico (números 206, 208, 210). Quando elas correspondem a quadras (números 207, 209, 211), não há informações sobre uma eventual divisão entre solo e coro, a não ser a da nota já mencionada. Por outro lado, a divisão entre solista e coro está clara nas duas

toadas de carregar piano publicadas nas **Danças dramáticas** (onde poeticamente a parte do primeiro corresponde a uma quadra, e a do segundo a uma só frase).

Em que a audição das gravações de 1938 pode nos ajudar a entender como se organiza a alternância entre solo e coro nas toadas de carregar piano? Elas mostram que a intervenção do coro não repete o texto do solista, mas repete... sempre o mesmo texto, ou seja, trata-se propriamente de um refrão. A parte solista, ao contrário, é sempre variada – ora improvisada, ora baseada em versos feitos. A anotação de Mário que mencionamos acima estaria pois errada.

Mas se levarmos em conta que se trata de uma mera nota feita no original de colheita, é possível entender seu sentido. Pois, efetivamente, as gravações mostram que as toadas começam sempre com o solista cantando o refrão, que é em seguida repetido pelo coro. Só então o solista começa a cantar sua parte própria, em alternância com o coro. É como se o solista "desse a deixa", mostrando ao coro qual é o refrão que deve ser cantado a partir daquele momento. Pela escuta das gravações, portanto, é possível compreender o sentido e os limites da observação de Mário: ela diz respeito ao início (e somente ao início) de cada toada. Como sua transcrição se baseou em um único informante, que não dispunha de coro mas tinha que cantar ele mesmo tanto a parte do solista como o refrão, compreende-se o engano.

Um outro exemplo em que a audição das gravações esclarece e muito as transcrições de Mário diz respeito à própria escritura musical.

As duas toadas publicadas nas **Danças dramáticas** apresentam seis bemóis na armadura de clave, o que corresponde à tonalidade de sol bemol maior. A leitura da música dos respectivos refrões nos convence no entanto de que a verdadeira tonalidade é, em ambos os casos, ré bemol maior e que houve erros de impressão, pois a ré bemol correspondem cinco bemóis e não seis. É só pela escuta das gravações que ficamos sabendo que estas melodias estão em ré bemol mixolídio, com dó bemol, portanto, e que a armadura de clave empregada por Mário está correta, mas como armadura "modal" e não "tonal". Ora, sem o respectivo esclarecimento, a tendência de qualquer leitor de música é tomar o bemol "a mais" como um erro (pois que erros há evidentes nas transcrições musicais do livro, como aliás é quase inevitável) e, corrigindo-o, cantar a sensível (dó natural) e não a sétima abaixada (dó bemol). Mesmo num livro sobre música nordestina, onde sabemos que o modalismo é comum, o uso de armaduras modais exige especificação por escrito – o que não foi feito neste caso e nem nas advertências gerais sobre peculiaridades da grafia musical de Mário de Andrade publicadas no **Ensaio sobre a música brasileira** e ampliadas em ***As melodias...***[29]. Na ausência destas, o leitor fará uma leitura "tonal" ou, na melhor das hipóteses, ficará na dúvida. Dúvida suprimida, pois, pela escuta das toadas correspondentes nas gravações de 1938.

Haveria mais a comentar sobre a comparação entre as transcrições de Mário e as gravações da Missão, o que espero fazer em outro trabalho. Quanto a este artigo, gostaria de concluí-lo mostrando como a pesquisa atual sobre as localidades percorridas pela Missão pode enriquecer nossa compreensão daquele acervo, tanto quanto os dados deste último podem dar profundidade histórica à etnomusicologia que hoje fazemos com as pessoas dessas comunidades. Farei isto contando o que aprendi em minhas visitas às cidades de Tacaratu (PE) e Areia (PB), feitas no segundo semestre de 1997.

❖

Tacaratu fica no sertão, próximo à fronteira com a Bahia. Uma das pessoas cujo endereço trazia quando cheguei ao Recife era natural de lá, como vim a descobrir. Essa pessoa me recebeu com a maior gentileza, contente em saber que um "forasteiro" estava visivelmente muito interessado em conhecer Tacaratu.

O trajeto da Missão tinha passado por Rio Branco (atual Arcoverde), mas Carminha (assim se chama essa pessoa, que acabou se tornando uma de nossas melhores amigas no Recife) nos desaconselhou fortemente a ir por lá, por questões de segurança. Assim, o melhor caminho a fazer era ir até Garanhuns e de lá entortar para o sul, entrando por Alagoas e saindo em Paulo Afonso (BA); de lá, entortar de novo para o norte, margeando a barragem de Itaparica (que transformou radicalmente a paisagem local desde o tempo da Missão) até encontrar, do lado direito, uma estradinha de terra, que em 13 quilômetros de subida suave leva ao alto da serrinha onde se encontra a cidade. O trajeto de carro nos tomou dez horas, sobretudo devidas às péssimas condições da estrada Garanhuns-Paulo Afonso.

Fui com minha mulher Elisa, com um casal de amigos italianos e seu filhinho de três anos. Esses amigos acabaram sendo colaboradores importantes pois levaram uma câmara de vídeo digital que registrou momentos preciosos da pesquisa.

No município de Tacaratu a Missão fizera diversos registros, sendo o mais importante deles na aldeia dos índios Pancararu. Para lá nos dirigimos e conversamos com diversos índios, entre eles alguns líderes. Não encontramos traço de lembrança da passagem da Missão – mas constatei que as festas então registradas, *toré*, *praiá*, *festa do umbu*, continuam sendo praticadas[30].

A cidade de Tacaratu é pequena, mas encantadora. Possui hoje uma bela igreja que estava em construção em 1938, como atestam as fotos depositadas no CCSP. Preservou também o cruzeiro que domina a paisagem do alto de uma elevação, onde na época Luís Saia encontrou uns objetos de madeira representando partes do corpo humano, no que seria a primeira identificação de ex-votos na arte popular brasileira.

Ninguém em Tacaratu sabia que a cidade fora visitada sessenta anos atrás por pesquisadores paulistas, e muito menos que fotografias e gravações feitas ali estavam depositadas numa instituição cultural no Sul. As pessoas que encontramos ficaram contentes em sabê-lo, de certa forma orgulhosas, e em todo caso predispostas a ajudar, sobretudo porque consideram importante a salvaguarda da memória cultural local.

Fui lendo para nossos anfitriões os nomes das pessoas de lá que haviam sido registrados pela Missão. Na maioria dos casos não houve reação, mas nos dois últimos citados os rostos se iluminaram: Raimundo Cunha e Tiburtino Fernandes da Silva. Eram duas pessoas muito conhecidas em Tacaratu, tinham morrido há uns dez anos, cantavam e dançavam coco (hábito extinto na cidade desde meados da década de 1960). Ambos tinham deixado filhos ainda vivos. Um destes, filho de Raimundo, morava a 50 metros da casa onde ficamos.

E assim fomos à casa de *seu* Domingos Cunha e D. Vitinha, agricultor e vendedora de cocadas (as melhores de Tacaratu, quiçá do mundo!), pais de dezessete filhos e avós de cinqüenta e dois netos.



Nem imaginavam que a voz e os versos de seu pai, sogro, avô e bisavô estivessem gravados num disco no Centro Cultural São Paulo. Mostrei ao casal algumas gravações que levara numa fita cassete, e eles visivelmente identificaram alguns cocos. A demonstração mais eloqüente disso foi dada por *seu* Domingos, que apesar de seus setenta anos de idade se pôs a dançar o coco ao som de uma das peças que lhe mostrei. Foi um momento emocionante que me levou a reescutar, na mesma noite, todas as gravações de minha fita referentes a Tacaratu, na busca, quem sabe, da voz do próprio Raimundo Cunha. A identificação foi feita como passo a contar.

O **Catálogo histórico**..., certamente baseado nas anotações da Missão, dá como tendo sido gravados em Brejo dos Padres, município de Tacaratu (isto é, na própria aldeia pancararu), pelos informantes 467-475 (diga-se de passagem que não fica claro se são 467 e 475 ou de 467 a 475), os cocos cujos números de fonograma são 1224 a 1230, 1232-1233 e 1236[31]. A escuta destes fonogramas revela, no entanto, nítidas diferenças entre o grupo 1224 a 1228 e o restante: diferenças de vozes, instrumentação e estilo.

Os testemunhos por mim colhidos indicam que Raimundo e Tiburtino cantavam em alternância, como é comum no coco – um improvisava e o outro fazia o refrão, depois trocavam de papel. Ora, escutando com atenção o fonograma 1225 ("Voa, voa gavião"), percebi que uma das estrofes começava pelas palavras: "Arrepare, Tiburtino". Deduzi que era Raimundo quem cantava ali, dirigindo-se ao amigo. No dia seguinte, mostrei o trecho a Domingos, que confirmou minha identificação. Pude assim saber com segurança que todo o grupo dos fonogramas 1224 a 1228 foi cantado por Raimundo e Tiburtino. Mais ainda – com toda probabilidade, a gravação não foi feita no Brejo dos Padres, onde eles nunca moraram, mas na própria cidade de Tacaratu.

Visitei também, na Paraíba, a cidade de Areia. Para ir até lá, vai-se primeiro até Campina Grande (três horas e meia de Recife) e em seguida pega-se outro ônibus que leva mais duas horas. É uma cidade minúscula mas que já foi importante. Possui um teatro do século XIX que é uma jóia, tendo sido reformado há alguns anos. E o Fórum de Justiça também se situa num edifício histórico, reformado, de grande beleza. Foi o berço de alguns brasileiros ilustres, como o pintor Pedro Américo e o escritor e político José Américo de Almeida. No campo da música, nasceu lá Abdon Milanez, maestro e compositor de música ligeira que foi famoso no Rio de Janeiro no final do século passado (e que hoje dá nome à banda de música local).

Tinha alguns contatos em Campina Grande que me sugeriram que procurasse o padre da cidade. Conversei com ele, conversei com um músico da Banda Abdon Milanez, perguntei aqui e ali, abordei pessoas na rua, e descobri aos poucos que a *maruja* não era mais praticada, mas permanecia viva na lembrança de muitas pessoas da cidade. Levara comigo uma fita cassete com gravações da Missão, e em alguns casos fazia-os ouvir, o que às vezes resultava em franco reconhecimento, com o ouvinte retomando a melodia começada e completando-a por conta própria. Também o nome do mestre da *maruja* gravada pela Missão, Artur Lopes, encontrou eco em meus informantes. Ele fora muito popular na cidade, um tipo carnavalesco e farrista. Deram-me duas indicações importantes: a da casa onde morara Artur Lopes, hoje habitada por netas suas; e o nome de alguém que convivera por longo tempo com ele e participara ativamente da *maruja*, um senhor chamado Eduardo Catolé (alcunha motivada por ter seu pai vindo de Catolé do Rocha, também na Paraíba).

Fomos à casa de *seu* Artur e encontramos suas netas. O filho dele que é vivo não mora mais em Areia, mas em S. Francisco (PB), por onde aliás a Missão também passou. Depois fomos atrás de *seu* Eduardo, que encontramos sem dificuldade. Um senhor de seus sessenta anos, negro, pobre. E conhecendo perfeitamente a *maruja* gravada sessenta anos atrás! Mais: diante das gravações que lhe fazia ouvir, dizia: « Mas falta um pedaço, por que pararam no meio? » É que a Missão gravara apenas meia hora de um folguedo que dura várias horas, e assim cada canção tinha apenas suas primeiras estrofes registradas. E *seu* Eduardo continuava, dando as outras estrofes da mesma melodia que eu já conhecia pela voz gravada de *seu* Artur, de quem ele aprendera...

❖

O contato com "herdeiros" biológicos ou simbólicos dos informantes da Missão trouxe uma nova dimensão à pesquisa. Na verdade, me dei conta de que o resgate de um material recolhido sessenta anos antes, e desde então ignorado, reveste-se de alto valor simbólico para as pessoas, famílias ou comunidades envolvidas. Meus contatos em Recife, minha passagem por Tacaratu e Areia tiveram por conseqüência o despertar de um mais que justificado interesse por reaver o contato com esses pedaços do passado.

Essa reação que, num primeiro momento, de certa forma me surpreendeu, acabou sendo uma lição prática de ética antropológica. Com efeito, estes que os pesquisadores chamam "informantes" possuem direitos morais sobre as informações que transmitem, as *performances* que realizam, as imagens e sons que deixam registrar. Era impossível para os membros da Missão, ou para Oneida Alvarenga enquanto cuidou do acervo, manter contato com os músicos registrados. Mas sessenta anos já é um tempo extenso demais, considerando as condições atuais de comunicação em nosso país, para continuar privando os "herdeiros" dos informantes da Missão de um acervo a cujo acesso têm direito. Todos os envolvidos com a preservação e a pesquisa do acervo da Missão deveriam empenhar-se em fazer valer este direito. ■



1. Quero agradecer à Fundação Vitae, que me concedeu em 1997 uma Bolsa Vitae de Artes graças à qual pude começar a trabalhar com o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas.

2. **Os cocos**, p. 102.

3. *Idem, ibidem.*

4. **Catálogo histórico-fonográfico** - Discoteca Oneida Alvarenga, p.6.

5. A Discoteca perambulou por sete endereços desde 1935 (**Catálogo histórico**..., p.4). Quanto aos percalços por que passaram as gravações entre essas mudanças, leia-se no mesmo **Catálogo**, p.4-5: "No ano de 1989, quando parte do acervo histórico encontrava-se ainda na sede localizada no bairro da Lapa, à rua Catão, houve uma inundação em parte do prédio, provocada pelo estouro de um hidrante. Como conseqüência, as unidades em acetato foram molhadas e suas capas originais, confeccionadas em papel *craft*, se dissolveram na superfície dos discos. Ao secarem, essas capas se transformaram em uma espessa crosta de papel endurecido que penetrou nos sulcos dos discos".

6. Flávia Toni, **A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura**, p.44.

7. Veja-se, a respeito, José Ramos Tinhorão, **Os sons dos negros no Brasil**, parte IV: "Os cantos de trabalho dos negros do campo e das cidades", pp.111-128, onde se transcrevem vários testemunhos de época.

8. **Costumes africanos no Brasil**, p.58.

9. Em **As melodias do boi e outras peças**, pp. 369-72.

10. **As melodias do boi e outras peças**, p.356.

11. **Ensaio sobre a música brasileira**, p.129.

12. **O turista aprendiz**, pp. 342-5.

13. **O turista aprendiz**, p.367.

14. **As melodias do boi e outras peças**, p.41.

15. Op.cit., pp. 255-61

16. **As melodias**..., p.30; **Danças dramáticas do Brasil**, vol.2, p.15.

17. **As melodias**..., p.357.

18. **As melodias**..., p.351.

19. "Toada também de Fandango, me diz Hortênsio", lê-se em **Danças dramáticas**, 1, nota ao pé da página 228. Aliás, por essa indicação somos levados a crer que o informante chamava essas melodias de "toadas". Tal coisa parece ser confirmada por algumas das anotações deixadas pelo escritor, onde os textos são precedidos da indicação "Toada de piano, número tal" (**As melodias**..., pp. 354-5). O termo 'toada', por 'cantiga', é de uso corrente ainda hoje nos maracatus de Recife.

20. **Danças dramáticas**, 1, pp. 228-9.

21. **Danças dramáticas**, vol. 1, p.316. Vide também, no mesmo livro, a p.198.

22. O recorte, guardado entre os papéis da Missão, menciona Waldemar Ferreira, numa provável confusão com Ascenso Ferreira.

23. Álvaro Carlini, **Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Foldóricas de 1938**, vol. 1, p. 178-9.

24. Peço licença para contar aqui uma anedota familiar, pois ela ilustra a importância simbólica deste teatro na vida da cidade. Meu avô materno, que nasceu em Caruaru de mãe recifense, contava que, mesmo depois de sua brilhante carreira nacional e internacional de escritor e orador, sua mãe ainda dizia: "- É, mas eu quero ver mesmo é você discursar no Teatro Santa Isabel!".

25. P. 41.

26. **Catálogo histórico-fonográfico**, p.42.

27. **As melodias**, p.350.

28. Como se vê em **Danças dramáticas**, 1, pp.210-11, 215, 223, 230 etc; e como se pode escutar nas gravações de chegança de marujos da Missão (**Catálogo histórico**..., pp.29-31 e 67-9).

29. **Ensaio**, p.77; **As melodias**..., pp. 7-8.

30. Uma tese de mestrado sobre a música pancararu está sendo feita por Maximiniano Carneiro da Cunha no mestrado em antropologia da UFPE.

31. **Catálogo histórico**..., p.59.

BIBLIOGRAFIA

1. Material da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, organizado por Oneida Alvarenga:

Série Registros Sonoros do Folclore Musical Brasileiro (5 vols.: **Xangô**, 1948; **Tambor de mina e tambor de crioulo**, 1948; **Catimbó**, 1949; **Babassuê**, 1950; **Chegança de marujos**, 1955), São Paulo, Discoteca Pública Municipal.

Série Arquivo Folclórico (2 vols.: **Melodias registradas por meios não-mecânicos**, 1946; **Catálogo ilustrado do Museu Folclórico**, 1948), São Paulo, Discoteca Pública Municipal.

2. Pesquisas sobre a Missão:

CARLINI, Álvaro e LEITE, Egle Alonso (org.): **Catálogo histórico-fonográfico**, Discoteca Oneida Alvarenga, São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1993.

CARLINI, Álvaro: **Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938**.

TONI, Flávia: **A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura**, São Paulo, Centro Cultural São Paulo, s/d.

3. Obras de Mário de Andrade citadas:

Ensaio sobre a música brasileira, São Paulo: Martins, 1972 (terceira edição).

O turista aprendiz, edição organizada por Telê Ancona Lopes, São Paulo: Duas Cidades, 1976.

Danças dramáticas do Brasil, edição organizada por Oneida Alvarenga, 3 vols., Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

Os cocos, edição organizada por Oneida Alvarenga, São Paulo: Duas Cidades, 1984.

As melodias do boi e outras peças, edição organizada por Oneida Alvarenga, São Paulo: Duas Cidades, 1987.

4. Outras obras citadas:

QUERINO, Manuel: **Costumes africanos no Brasil**, segunda edição, Recife: Massangana, 1988.

TINHORÃO, José Ramos: **Os sons dos negros no Brasil**, São Paulo: Art Editora, 1988.

O único CD hoje disponível no mercado, onde uma pequena amostra do material recolhido pela Missão pode ser escutada, é *The Discoteca Collection: Missão de Pesquisas Folclóricas*, 1997, Library of Congress, Endangered Music Project, Produção e distribuição Rykodisc (Shetland Park, 27 Coongress Street, Salem, MA 01970, USA). Instituições interessadas podem também escrever para a Discoteca Oneida Alvarenga (no Centro Cultural São Paulo, Rua Vergueiro, 1000, São Paulo, SP), que possui um lote desses discos para distribuição gratuita no Brasil.

José Reginaldo Santos Gonçalves

COTIDIANO, CORPO E EXPERIÊNCIA

REFLEXÕES SOBRE A ETNOGRAFIA DE LUÍS DA CÂMARA CASCUDO

Nos debates sobre a antropologia produzida no Brasil, é bastante presente a tese segundo a qual os "cientistas sociais" brasileiros desenvolveram seus estudos tomando como ponto de referência a sua própria sociedade. Ou, mais precisamente, desenvolveram seus estudos com o propósito básico de refletir sobre os problemas decorrentes do processo de formação da sociedade nacional brasileira (por exemplo, Peirano, 1981; 1992).

Nessa perspectiva, toma-se como pressuposto o processo de integração territorial, social e simbólico necessário à formação das modernas sociedades nacionais. A partir desse pressuposto, constata-se que, no caso brasileiro, esse processo é inconcluso, circunstância que vai repercutir nas análises e interpretações desenvolvidas pelos cientistas sociais brasileiros a respeito de sua própria sociedade.

Assim, esteja um antropólogo estudando fronteiras, identidade étnica, futebol, sociedades indígenas ou quaisquer outros temas, sua preocupação central será sempre o papel desempenhado por tais temas no processo de integração territorial, social e simbólica da sociedade brasileira.

Essa perspectiva tem trazido uma contribuição importante aos debates sobre as ciências sociais e em especial a antropologia no Brasil e sua especificidade frente à antropologia clássica produzida na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos. Em contraste com os antropólogos ingleses, franceses e norte-americanos, sempre voltados para o estudo de sociedades distantes, os antropólogos brasileiros se distinguiriam pelo fato de estarem predominantemente voltados para o estudo de sua própria sociedade.

No entanto, essa perspectiva deixa na sombra um aspecto significativo. Uma vez que os antropólogos (e em geral os cientistas sociais) são apresentados como agentes de um determinado processo de formação nacional (e no caso brasileiro, de um processo inconcluso), eles terminam por ser homogeneizados, perdendo-se de vista a singularidade da obra de cada um deles.

E é precisamente essa singularidade que precisa ser entendida. Do contrário, nos limitamos a um entendimento funcional, na medida em que pensemos a obra desses antropólogos desempenhando um papel naquele processo de formação simbólica da sociedade nacional brasileira.

E mesmo que consideremos verdadeira essa hipótese, apesar de limitada, fica por explicar o principal: o modo específico pelo qual cada um

desses antropólogos elabora em suas obras o tema da formação da sociedade nacional. Ou seja, *as categorias de pensamento através das quais elaboram a etnografia e a interpretação dos temas que elegem estudar*.

No entanto, ainda que consideremos o relativo rendimento analítico dessa hipótese, nem sempre ela pode ser demonstrada. Pois de fato existem antropólogos cuja obra não se explica inteiramente pelo princípio da integração e da identidade nacional.

O caso do etnógrafo Luís da Câmara Cascudo pode ser um caso útil para complexificar essa questão. Em vários aspectos, a obra desse autor parece tornar problemática e evidenciar os limites daquela hipótese.

Cascudo é mais conhecido como "folclorista" e principalmente como autor de um consultadíssimo **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Cascudo, de certo modo, tornou-se sinônimo de conhecimento folclórico no Brasil.

No entanto, sempre ocupou uma posição bastante marginal em relação ao chamado "movimento folclórico brasileiro". Em seu estudo sobre os folcloristas brasileiros, Luis Rodolfo Vilhena chamou a atenção para esse fato, ou seja, para a "...intrigante incapacidade do movimento em incorporar Luís da Câmara Cascudo, o folclorista de maior prestígio no país" (1997: 176).

Essa incapacidade, no entanto, como bem assinala esse autor, não decorre apenas de dificuldades de ordem institucional entre setores do movimento folclórico brasileiro. Mas de diferenças de natureza teórica: "...a tomada da nação como referência comparativa *a priori* – fundamental para o movimento folclórico brasileiro – é rara nos estudos de Cascudo, assim como nos estudos de folclore norte-americanos" (1997: 279).

Aqui tornam-se evidentes, ao mesmo tempo, o rendimento analítico e o caráter precário da hipótese que estamos problematizando. Pois se ela parece ser relativamente demonstrável no caso do "movimento folclórico brasileiro" (sobretudo se o pensamos enquanto "movimento", e não em termos da singularidade da obra dos principais autores nele engajados); por outro lado, ela parece ser dificilmente demonstrável quando estamos lidando com a obra de Luís da Câmara Cascudo.

Cascudo não parece sofrer da mesma obsessão, partilhada por muitos cientistas sociais brasileiros, com a questão da formação nacional. No seu pensamento, a nação não parece desempenhar um papel estruturador.

Ao elaborar esse ponto, o referido estudo sugere, no entanto, que esse aspecto seja explicável pela identificação teórica de Cascudo com a teoria difusionista. Cascudo de fato mantém relações com diversos folcloristas europeus e americanos de renome, entre eles Stith Thompson, conhecido pelas suas teses difusionistas sobre o conto popular. Acredito, no entanto, que essa interpretação dificilmente resista a uma leitura mais atenta das obras de Cascudo, em especial a sua obra enquanto "etnógrafo", de interesse mais direto para os antropólogos.

Cascudo é autor de uma extensa obra, como folclorista, como historiador, como memorialista, como etnógrafo, como crítico literário e como romancista. Além de extenso número de artigos publicados em revistas no Brasil e no exterior, ele é autor de aproximadamente 150 livros.

Cascudo nasce em Natal, Rio Grande do Norte, em 1898 e morre, também em Natal, em 1986. Intelectualmente ativo desde a segunda década deste século, Cascudo participa, a seu modo, do movimento modernista nos anos vinte, mantendo contatos e correspondência com grande número de intelectuais ligados ao movimento. Entre os mais conhecidos está Mário de

Andrade, cujas cartas endereçadas a Cascudo foram publicadas em 1991 (Andrade, 1991).

Essas cartas são bastante conhecidas por parte dos pesquisadores que trabalham com o modernismo brasileiro. Em geral, a trajetória intelectual de Cascudo é interpretada a partir dessas cartas. Mário de Andrade, supostamente, teria "convertido" Cascudo ao folclore, dissuadindo-o de outros projetos intelectuais tais como a história política e as biografias.

Quanto à última recomendação, basta dar uma olhada na bilbiografia de Cascudo para ver que ele continuou, ao longo de sua vida, produzindo histórias políticas e biografias. Quanto à conversão de Cascudo ao folclore, é forçoso reconhecer que o convertido não foi muito fiel ao conversor. Se para Mário, segundo seus intérpretes, a questão do "nacional" tem um papel crucial no seu pensamento, sobretudo quando reflete sobre o folclore brasileiro, o mesmo, como já vimos, não se pode dizer em relação a Cascudo.

Até o presente momento, Cascudo tem sido um autor bem pouco estudado. Embora bastante conhecido entre pesquisadores de folclore, ou entre estudiosos da literatura popular, ocupa uma posição quase ignorada na comunidade dos antropólogos. Suas obras de etnografia não freqüentam usualmente as bibliografias de cursos, livros e artigos de antropologia.

Na maioria das vezes, os estigmas "folclorista" e "difusionista" e, evidentemente, "culturalista" desestimulam, nos antropólogos, uma aproximação em relação a seus textos. O encerramento da obra de Cascudo nos limites dessas noções funciona como uma barreira contra uma leitura mais atenta de sua obra e um entendimento mais sofisticado das categorias de pensamento com que ele opera enquanto "etnógrafo".

Com o objetivo de recuperar algumas dessas categorias, venho desenvolvendo um projeto de releitura e reinterpretação de sua obra (Gonçalves 1998)[2]. Meu ponto de partida tem sido aqueles textos classificados por ele mesmo como "etnografia".

Gostaria de trazer aqui algumas reflexões sobre uma dessas obras. Trata-se de **Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica**, livro publicado originalmente em 1959 pelo então Ministério da Educação e Cultura; e reeditado em 1983 pela Funarte/Instituto Nacional do Folclore. Estas reflexões são os primeiros resultados, ainda provisórios, desse projeto.

Numa primeira abordagem, é possível perceber no esquema teórico que organiza o livro a presença do modelo difusionista. Cascudo pergunta pela origem, pela evolução e pelos espaços de difusão da rede de dormir. Ele acompanha as formas originais da rede na América do Sul (criada em determinadas sociedades indígenas sul-americanas) e sua posterior difusão, através dos navegadores europeus, para outras partes do mundo: Europa, África, Índia, e até mesmo na Melanésia.

É possível perceber ainda um outro aspecto na organização do texto de Cascudo: uma coleta extensiva de dados. Dados fornecidos por documentos históricos; dados obtidos por meio da extensa correspondência que ele mantinha com pesquisadores em várias partes do mundo; e também dados que ele reúne a partir de sua experiência biográfica, reconstruída pela memória.

Até certo ponto esse extenso conjunto de dados é apresentado segundo as regras de um modelo enciclopédico de conhecimento. Eles são reunidos sem que desempenhem um papel preciso no esquema descritivo e analítico do livro. Além dos dados que são apresentados ao longo do texto, Cascudo acrescenta ao final do livro uma compilação de textos de historiadores, romancistas e poetas que tomam a rede como tema.

Evidentemente, esse esquema analítico descritivo difusionista e esse modelo enciclopédico de apresentação dos dados fazem do texto de Cascudo um trabalho datado. Do ponto de vista atual, não há certamente um grande rendimento analítico no modelo difusionista. Embora o modelo enciclopédico seja sempre uma útil fonte de dados.

No entanto, é possível perceber nesse texto um outro esquema descritivo e analítico, convivendo dialogicamente com o esquema difusionista. Relendo o texto a partir desse outro esquema é possível perceber que Cascudo não está preocupado apenas com a rede enquanto item cultural pensado em termos de sua origem, evolução e difusão. Ele volta-se para a rede de dormir enquanto objeto que é parte integrante do cotidiano de parte da sociedade brasileira.

Cabe aqui uma qualificação. Em nenhum momento Cascudo se apresenta em seus textos como um teórico. Em nenhum momento ele funda sua "autoridade etnográfica" (Clifford, 1998) na filiação a determinada teoria. Na verdade, ele se posicona, em seus textos, em oposição aos esquemas teóricos.

Assume diante destes uma atitude de ceticismo. E desloca a base de sua autoridade etnográfica para a "experiência". Não a "autoridade experiencial" dos antropólogos anglo-americanos clássicos. Não a experiência do etnógrafo que se desloca de sua própria sociedade para uma outra longínqua sociedade estrangeira. Mas sim *a sua experiência biográfica reconstituída pela memória*. Não o "I have been there", mas sim algo próximo a "I have always been here".

Essa experiência biográfica de Cascudo é qualificada em seus textos pela categoria "província". Sua "experiência" é a experiência de um "provinciano", que se define por oposição ao mundo da metrópole. Sua memória, a memória de um provinciano. Ao longo de sua carreira, Cascudo jamais deixou a cidade de Natal, tendo, pelo que sugerem seus biógrafos, recusado sistematicamente vários convites para que viesse trabalhar no Rio, em São Paulo ou no exterior.

Ao que parece, Cascudo transforma uma circunstância biográfica num ponto de vista epistemológico. É possível dizer que ele interpreta a cultura a partir da "província". *E essa valorização de um ponto de vista provinciano, de distanciamento em relação à metrópole, faz par com sua atitude antiteórica, seu assumido ceticismo em relação aos esquemas teóricos.*

No prefácio a **Rede de dormir** ele assinala a relevância do estudo de "elementos humildes e de uso cotidiano" (...) "...valendo iguais ou melhormente aos pontos de referência clássicos e documentais, arquivos, monumentos, museus. Enfim, valorizar, estudar, pesquisar as coisas que vemos, usamos, construímos, conhecemos e nunca pensamos dignas de nossa atenção e cuidado cultural" (1983:17).

Ao constatar o número escasso de estudos sobre a rede-de-dormir, ele diz:

> Certos temas dão prestígio ao pesquisador, e outros exigem uma prodigiosa retórica para valorizá-los. Um livro sobre educação, finanças, economia, assistência social, higiene, nutricionismo, empresta ao autor um ar de competência severa, de idealismo prático, de atenção aos "altos problemas". Quem vai se convencer da necessidade de uma pesquisa etnográfica sobre a rede-de-dormir, a rede que nunca mereceu as honras de atenção maior e é olhada de raspão pelos mestres de todas as línguas sábias? (1983:233).

Vale assinalar aqui o interesse de Cascudo por temas cotidianos: não somente a rede-de-

dormir, mas também os gestos, a alimentação, as relações de vizinhança, expressões populares, meios de trabalho e de transporte como a jangada, e outros. O estudo sistemático de tais temas somente virá ganhar amplitude e reconhecimento no contexto acadêmico brasileiro, a partir dos anos setenta, sobretudo a partir dos estudos de antropologia social que são produzidos nesse momento.

Cascudo justifica o estudo etnográfico da rede-de-dormir como parte de uma estratégia intelectual de pensar os "elementos humildes e de uso cotidiano" enquanto vias de acesso ao conhecimento de determinados universos sociais e culturais. Ao longo do texto, ao menos implicitamente, a rede-de-dormir é situada como parte de um complexo cotidiano de relações sociais e culturais.

Esse complexo é situado em diversas dimensões do tempo (o tempo histórico, o tempo das atividades cotidianas e o ciclo de vida); do espaço (o interior da casa, os alpendres, as estradas); e repercute nas concepções de "corpo" e "pessoa" subjacentes ao pensamento de Cascudo.

Uma vez adotada, no século XVI, pelos colonizadores europeus, a rede-de-dormir passa, segundo Cascudo, a integrar a vida cotidiana da colônia, de forma bastante extensiva, até meados do século XIX, quando vem a ser progressivamente substituída pela "cama" (que vem a ser considerada então como um objeto "civilizado", por oposição à rede, que será associada à "barbárie", ao "atraso").

No período colonial, no entanto:

> Dentro e fora do âmbito das vilas e povoações, engenhos de açúcar e primeiros currais de gado, a rede foi uma constante. Adotaram-na como solução prática e natural. Evitava-se o transporte dos pesados leitos de madeira que vinham de Portugal e só posteriormente começaram a ser carpinteirados no Brasil (1983: 23).

Ao longo do período colonial, a rede-de-dormir é usada com várias funções no ciclo de atividades diárias:

> Estando constantemente armada (como no sertão nordestino as redes acolhedoras viviam nos alpendres e latadas) servia de cadeira, escabelo, mocho para o descanso. Nela o visitante participava da refeição e dormia seu sono. Era uma tentativa de acomodação raramente infrutífera. Nela conversava, mercadejava, fazia planos, concertava alianças, discutia, propunha, ajustava. (1983: 24).

Além, evidentemente, de seu uso para o sono noturno ou para a sesta.

As redes podiam servir ainda como meio de transporte: durante o período colonial, em Salvador, em Recife, como no Rio de Janeiro:

> (...) a rede coberta com um dossel bordado [chamada de *serpentina*], levada por dois africanos [era] o meio regular de transporte urbano da sociedade mais alta (1983: 26).

A rede para descansar, amar, dormir, tornou-se também indispensável como viatura. Carregava a gente de prol nas ruas e mesmo para o interior das igrejas (1983: 27-28).

A rede podia e pode ainda ser usada como meio de transporte e enterro de defuntos. Faz-se, desse modo, presente no ponto derradeiro do ciclo de vida dos indivíduos, atualizando também nesse momento a sua íntima vinculação com o corpo dos seus usuários.

Sendo seu uso comum às diversas categorias sociais, dos níveis mais inferiores aos mais altos, a rede não poderia deixar de expressar, em suas cores e formas, as marcas da distinção social. Segundo Cascudo:

> Quando as redes eram feitas, unidade por unidade, e não em séries, mecanicamente, estavam todas dentro de moldes fiéis às conveniências tradicionais. Os tipos tinham seus destinos, previstos, antecipados, sabidos. Eram quase sempre "redes de encomenda" e obedeciam aos modelos inalteráveis nas dimensões e cores. Azul, encarnado, amarelo, verde eram as tonalidades preferidas, evitando-se as que sugerissem tristeza, viuvez, luto, morte, o lilás, o roxo, o negro, para os lavores e bordados ornamentais.
>
> As redes em branco-e-negro tiveram mercado depois de 1889. O comum, antigamente no Nordeste, era a rede branca como a mais vistosa e digna dos ricos pelo aspecto imaculado, exigindo cuidados e desvelos na conservação.
>
> As redes de cor não eram as mais caras e nem as melhores, prendas de coronéis e fazendeiros, senhores de engenho e vigários colados da feguesia, ou qualquer autoridade mandona. Ficavam nas residências medíocres e menos prestigiosas. O estilo era uma só cor, com nuanças e gradações. Redes com enfeites de mais de uma cor, *apapagaiada*, não merecia aceitamento de gente ilustre. As redes brancas eram as tradicionais da aristocracia rural, com varandas, varrendo o chão. (1983: 119).

As "varandas" eram as franjas que ornavam certos tipos de rede e tinham um significado social. Diz Cascudo:

> O tamanho das varandas, com as fimbrias orladas de borlinhas, (...), figurava como honraria. As redes de escravos, as redes pobres, não tinham varandas. As redes comuns, compradas nas feiras, fabricadas comumente, tinham varandas curtas. Uma alta distinção, sinal de poderio, era ver-se alguém em rede branca, com as varandas quase arrastando no solo. Como as redes eram feitas sob encomenda unicamente para as pessoas *graduadas* vinham varandas compridas (1983: 122).

As redes eram também objeto de uma série de atitudes rituais:

> A soberania dos fazendeiros compreendia a rede como expressão legítima da própria grandeza. *Botar a mão no punho da rede* onde estivesse deitado um desses chefes onipotentes era sinal de privança, intimidade, confiança. Falar segurando o punho da rede era o mesmo que acobertar-se debaixo do manto ducal. O protocolo era a fala de pé, diante da rede, respeitando a distância cautelosa. (1983: 122).

E continua:

> Coerentemente, *cortar os punhos da rede* senhorial era um desafio supremo, equivalente a cortar a cauda do cavalo de estimação. Nas guerrilhas políticas, até quase finais do século XIX, surpreendendo um bando inimigo à Casa Grande indefesa nunca esquecia o chefe de deixar o sinal do atrevimento inapagável: – o punho da rede cortado a facão. Era pior do que incendiar a casa inteira. *Cortei-lhe o punho da rede*, orgulhava-se o vencedor ocasional até a inevitável represália (1983: 123).

Na medida em que é pensada como uma extensão do corpo do seu proprietário, ela o acompanha em seus diversos deslocamentos. A rede pode estar no interior da casa, no alpendre, nas ruas e estradas. Ela o acompanha não apenas fisicamente mas moralmente. Ela torna-se uma espécie de tótem de sua condição social e moral.

Segundo Cascudo:

> A rede representa o mobiliário, o possuído, a parte essencial, estática, indivisível do seu dono. (...) Ainda hoje o sertanejo nordestino obedece ao secular padrão. *A rede faz parte do seu corpo. É a derradeira coisa de que se despoja diante da miséria absoluta* (1983: 25; grifo meu).

O eixo de toda a descrição e análise de Cascudo sobre a rede-de-dormir está, me parece, na relação entre o corpo e a cultura. O que os usos da rede evidenciam é o significado desta como extensão do corpo. Ao focalizar esse vínculo, Cascudo parece atualizar uma determinada concepção de cultura subjacente não apenas a este texto, mas possivelmente ao conjunto de sua obra.

O vínculo percebido por Cascudo entre a rede e o corpo vai ser enfatizado quando ele opõe a rede à cama. Uma oposição simultaneamente histórica, social, cultural, moral, estética, econômica, jurídica e que nos evoca o "fato social total" de Marcel Mauss (1974). Mas uma oposição cuja dimensão fisiológica parece desempenhar um papel fundamental na sua concepção de cultura.

Comparando as relações entre o corpo, a rede e a cama, diz Cascudo:

> O leito obriga-nos a tomar seu costume, ajeitando-nos nele, numa sucessão de posições. A rede toma o nosso feitio, contamina-se com os nossos hábitos, repete, dócil e macia, a forma de nosso corpo. A cama é hirta, parada, definitiva. A rede é acolhedora, compreensiva, coleante, acompanhando tépida e brandamente, todos os caprichos de nossa fadiga. Desloca-se, incessantemente renovada, à solicitação física do cansaço. *Entre ela e a cama há a distância da solidariedade à resignação*" (1983: 13; grifo meu).

Em formulações como esta, o pensamento de Cascudo, expresso em parte em seus textos etnográficos, parece aproximar-se de uma perspectiva crítica em relação aos valores e regras da modernidade (identificados à cama e ao modo de relação que estabelece com o corpo). Uma perspectiva que parece evidenciar uma valorização positiva da "tradição", e paralela ao modo como assume positivamente a sua posição de "provinciano" frente à "metrópole". Uma perspectiva também paralela ao modo como se define, em seus textos, ceticamente em relação aos esquemas teóricos (sempre associados por ele à metrópole).

Meu ponto aqui é que essa valorização positiva da "província", sua identidade existencial e intelectual de autor "provinciano", tornará possível uma concepção da "cultura" entendida como indissociável do corpo. Desse ponto de vista, ele verá na separação entre cultura e corpo, um traço crucial da modernidade, evidentemente associada à metrópole.

A "província", enquanto categoria, parece desempenhar um papel central na organização do seu pensamento e, particularmente, na sua concepção de cultura. A província não apenas enquanto categoria física e geográfica, mas também como categoria epistemológica, moral, estética, psicológica, e mesmo fisiológica (no que se refere ao corpo e seu papel na vida cultural).

Não será exagero reconhecer no pensamento de Cascudo a presença de uma outra oposição, aquela elaborada, ainda nos anos vinte, por E. Sapir entre "cultura autêntica" e "cultura espúria" (Sapir [1924] 1985). Como em Cascudo, também em Sapir é possível perceber uma atitude intelectual de crítica e recusa em relação aos valores da modernidade, associados ao que chama de "cultura espúria". Nesses valores ele vê uma dissociação entre indivíduo e cultura, uma estrutura onde os indivíduos desempenham apenas um papel semelhante ao de peças numa máquina, carecendo portanto de criatividade, exercendo mecanicamente suas atribuições. Em outras palavras, na "cultura espúria" a relação entre cultura e indivíduo é externa e mecânica. Já a "cultura autêntica" estaria fundada, inversamente, num vínculo interno e indissociável entre indivíduo e cultura.

Na concepção de Cascudo, a relação entre cultura e indivíduo é mediada pelo corpo. Um corpo cujas relações com o mundo dos objetos cotidianos define-se, como vimos, mais pela "solidariedade" do que pela "resignação". Um corpo que não foi ainda separado, enquanto entidade independente, do mundo cultural e natural circundante.

A exemplo do que se encontra em outros tantos autores modernistas, é possível perceber em Cascudo uma busca da "autenticidade". O coração desta, no entanto, para Cascudo, não está na identidade nacional, numa suposta essência ou alma brasileira. Está, antes, numa experiência de permanente distanciamento em relação aos valores da "metrópole", e numa reaproximação com o cotidiano da "província". Essa experiência, por sua vez, é sempre reconstituída pela "memória" e, conseqüentemente, pelo "corpo". Na etnografia de Cascudo, essas categorias desempenham o papel de mediar (para o "nativo" assim como para o etnógrafo) a representação de formas concretas e universais da experiência humana. ■

1. Este texto foi escrito para o seminário "O Brasil de Câmara Cascudo" promovido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e pelo Museu de Folclore Edison Carneiro, em outubro de 1998, no Rio de Janeiro, em homenagem aos cem anos de nascimento do autor. Agradeço à curadoria (na pessoa de Beatriz Muniz Freire) o convite gentil para participar do evento.

2. Esse projeto, "A província, a memória, a viagem: apontamentos para um estudo sobre a etnografia de Luís da Câmara Cascudo", vem sendo desenvolvido no contexto de um projeto mais amplo, "A questão do moderno na história da cultura brasileira", PRONEX do Departamento de História da PUC/RIO; e também no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo** (Introd. e notas, Veríssimo de Melo). Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica**. Rio de Janeiro: Funarte/INF, Achiamé, UFRN, 1983 [1959].

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. (Org. José Reginaldo Santos Gonçalves), Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1998.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "A província, a memória, a viagem: apontamentos para um estudo sobre a etnografia de Luís da Câmara Cascudo". Mimeogr. 1998.

MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a dádiva" In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974 [1923].

PEIRANO, M. "The anthropology of anthropology: the case of Brasil". PhD. Dissertation. Harvard University, 1981.

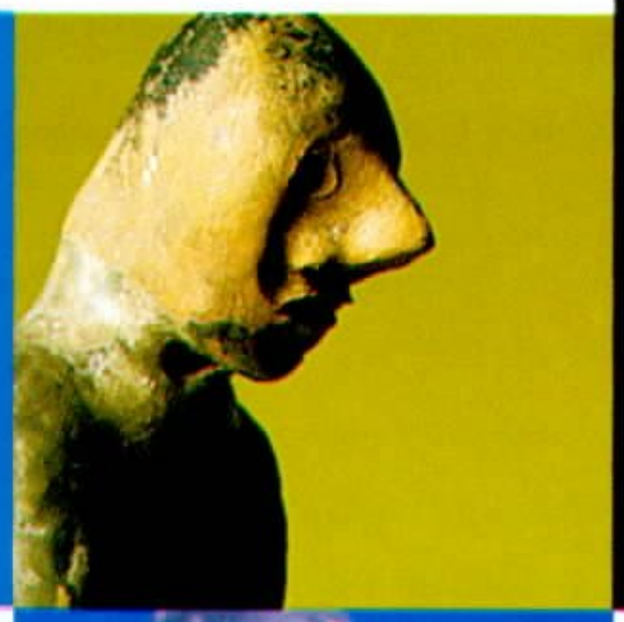
____. **Uma antropologia no plural. Três experiências contemporâneas**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1991.

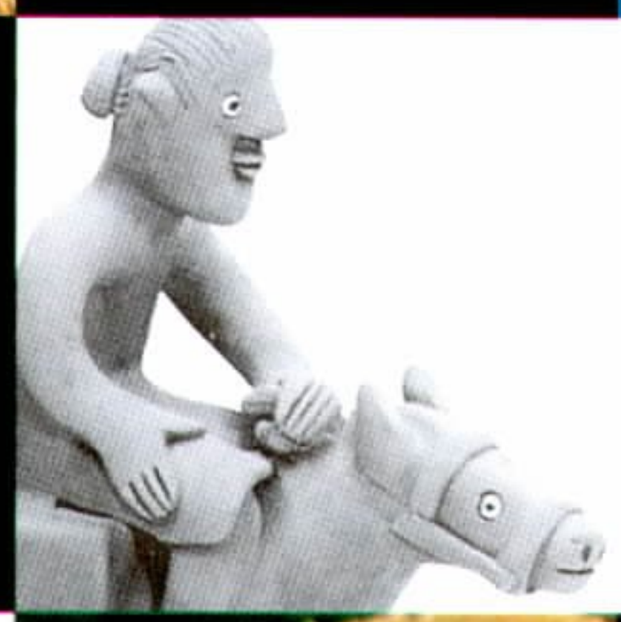
SAPIR, Edward. "Culture, genuine and spurious" In: **Selected writings in language, culture and personality** (Ed. David G. Mandelbaum), Berkeley: University of California Press, 1985 [1924].

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: movimento folclórico brasileiro1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte/MinC/FGV, 1997.























Guacira Waldeck

EXIBINDO O POVO: INVENÇÃO OU DOCUMENTO?

É sobretudo a partir da década de quarenta que a valorização das artes populares adquiriu novos contornos, expressos pela exposição de objetos que até então tinham circuitos relativamente restritos nas feiras, embora já figurassem nas prateleiras de apreciadores e de colecionadores. Em 1947, sob a liderança do diplomata e musicólogo Renato Almeida, se constituiu a Comissão Nacional de Folclore – entidade para-estatal, um dos setores do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, ligado ao Ministério das Relações Exteriores. A Comissão Nacional passaria, a partir desta data, a articular o que Luís Rodolfo Vilhena denominou "movimento folclórico brasileiro": uma extensa e ruidosa rede de intelectuais e profissionais liberais, em todo o país, voltada sobretudo para a constituição do folclore como disciplina acadêmica e para a defesa de ações que pudessem preservar o que delimitavam como manifestações populares (cf. Vilhena, 1997). Na agenda das Comissões, os congressos e encontros tinham, entre as atividades programadas, um espaço para exposições, para a desgustação de "comidas típicas" e para apresentação de folguedos populares. Para os folcloristas, reunir artefatos, instrumentos musicais, entre outros objetos, era uma forma de ilustrar a "alma do povo" em suas particularidades regionais e, nesse processo, definir aquelas que fariam parte da constelação do que consideravam a genuína cultura do povo.

Foi também em 1947 que o artista plástico e caricaturista pernambucano Augusto Rodrigues inaugurou a exposição "Cerâmica Popular Pernambucana", no Rio de Janeiro. Este evento seria interpretado posteriormente como um marco, ou seja, a "descoberta de Mestre Vitalino". Os objetos antes expostos na famosa Feira de Caruaru adquiriram, a partir de então, o estatuto de obras de arte. Foi aí "o início da descoberta das artes populares pelas elites intelectuais (...) conseqüência de um processo histórico-cultural ligado à filosofia do Movimento Modernista de 22 e do Movimento Regionalista do Recife, iniciado naquela cidade em 1923 (...)" (Frota, 1986:11).

Lélia Coelho Frota, com acuidade, destaca "a descoberta" ou o valor atribuído ao trabalho de Vitalino como resultado de processo histórico, da mediação protagonizada pelos modernistas. Nesse sentido, é possível afirmar que o artista plástico pernambucano e os integrantes das Co-

missão Nacional e Comissões Estaduais de Folclore pertencem ao que James Clifford (in 1994) denomina "moderno sistema de arte e cultura", que, a partir do início deste século, redefine o valor conferido a artefatos culturais de povos não ocidentais ou de camponeses europeus. Nesse novo sistema de classificação, o que antes era considerado fetiches ou marcas de atraso passa a ser apropriado como arte para novas experimentações estéticas da vanguarda européia. Para os etnógrafos eles serão classificados como artefatos etnográficos, em processo, como assinala Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1991), de formação da própria disciplina que se constitui enquanto define e classifica seus objetos.

Clifford (1994) chama a atenção para a natureza instável dos significados atribuídos aos objetos e questiona a universalidade da categoria arte. Ser visto como "antigüidade", "arte", *souvenir* e "artefato etnográfico" é resultado de "código de percepção" (Clifford:1988). Portanto, tem pouco a ver com os atributos dos objetos, pois somente adquirem sentido em função da maneira como são classificados. No artigo "Art and artifact at Trocadero: ars americana and primitivist revolution", Elizabeth Williams (in Stoking, G., 1985), analisa a valorização relativamente tardia – se comparada ao fascínio que exerceram, desde o final do século dezenove, objetos do Oriente, do Ártico, da África e da Oceania, mais assimilados ao mundo europeu – da arte pré-colombiana, no ano de 1928, no pavilhão do Marsan, no Louvre. Algumas das peças da América Colombiana, assinala a autora, já tinham ingressado nas "classes bem estabelecidas da produção artística" (idem:147). Mas, de um modo geral, as peças americanas ainda "eram um profundo enigma". O evento, argumenta a autora, reiterava a preocupação permanente entre críticos de arte e etnógrafos: os objetos deveriam ser exibidos para a instrução, como "espécimes culturais", como defendiam os etnógrafos, ou como objetos de arte voltados para a apreciação estética, como queriam os artistas? Dilema análogo poderemos ver na maneira como os integrantes do "Movimento Folclórico Brasileiro" (Vilhena, 1997) se apropriaram da cerâmica figurativa de Vitalino e imprimiram sentido às exposições realizadas durante os congressos; e como artistas ligados ao modernismo irão valorizar, numa fase da obra de Vitalino, tanto o aspecto propriamente estético como o caráter documental de sua obra.

O ARTÍSTICO E O POPULAR NAS EXPOSIÇÕES DOS FOLCLORISTAS

A muitos parecerá que a exposição se ressinta de aspectos artísticos. Talvez se note a ausência de objetos puramente de arte. Entre o artístico e o popular – no sentido de popular com que foi organizada a exposição – há uma divergência de certa profundidade. O artístico pode não ser popular, como o popular pode não ser, e geralmente não é, artístico no sentido estético da palavra. O trabalho feito como lembrança turística, de imitação folclórica ou popular, não é rigorosamente um objeto popular. O objeto popular, de natureza folclórica, não apresenta características de arte. A espontaneidade, o natural que apresenta, se choca com o bem acabado, com o bom gosto do trabalho de arte

(Diegues, Jr. in: *Folclore* - publicação da Comissão Espírito-santense de Folclore ano 3/16 e 17, p. 10).

Com esse pronunciamento, o antropólogo, professor universitário, folclorista e jornalista alagoano Manuel Diegues Jr. (1912-1992), en-

tão membro do conselho técnico e consultivo da Comissão Nacional de Folclore, encerrava a IV Semana de Folclore, realizada no Instituto Histórico de Alagoas, período de 3 a 10 de janeiro de 1952, em Maceió, na qual estavam presentes Renato Almeida, Câmara Cascudo, Veríssimo de Melo, Edison Carneiro, Rossini Tavares de Lima, entre outros. Não cabe aqui discutir a concepção de arte de Diegues Jr., que inclusive não pode ser deduzida isoladamente a partir do breve discurso, mas tentar depreender o sentido que ele extraía da exposição de objetos nesses eventos, pois neles o que interessava era:

> (...) o sentido antropológico, quer dizer, a situação do objeto no seu complexo cultural, suas origens, suas relações com o meio, também sua função no grupo social. Nesse sentido, a exposição folclórica nos permite ter uma visão panorâmica da cultura regional, através dos trabalhos artesanais, das rendas, das redes de algodão, dos *filets* e labirintos, dos ex-votos, da literatura de cordel, dos instrumentos de pesca, dos utensílios domésticos, das uruperamas, dos espanadores, dos candiais de Flandres" (ibidem: 10).

Para Diegues, a exibição dos objetos representa uma maneira de ilustar a vida do povo em sua "espontaneidade". Ainda que os recursos utilizados na exposição fossem incipientes, o antropólogo e folclorista entendia que as mostras deviam ter um caráter mais pedagógico. Dessa forma, ao olhar uma coleção de artefatos, agrupados tendo como critério a forma ou a função, ou ainda ao observar a composição de um diorama, isto é, quadro de encenação de rito ou festa popular, o espectador era convidado a ver a realidade além deles. Nessa concepção, quando incluído em uma exposição, o artefato apareceria naturalmente, independentemente dos recursos expositivos empregados, como elemento mediador, como uma ponte invisível que conduz o espectador a enxergar além do que é diretamente apreendido pelo olhar, isto é, "a situação do objeto no seu complexo cultural".

De um modo geral, os objetos eram reunidos por região, o que de certa forma correspondia à própria maneira como os folcloristas estavam organizados por comissões estaduais e ao ideário do grupo, para quem o Brasil devia se fazer representar por uma coleção de símbolos que aglutinasse manifestações populares de cada um de seus estados. A Exposição de Artes e Técnicas Populares, inaugurada em 10 de setembro de 1954, por ocasião do IV Centenário de São Paulo, evento em que sucedeu o I Congresso Inter-



Exposição de artes e técnicas populares. Congresso Internacional de Folclore, 1954. Parque do Ibirapuera, São Paulo.
Foto: Renato Almeida.
Acervo Museu do Folclore Édison Carneiro.

nacional de Folclore, realizado em agosto, é um testemunho eloqüente de como, para os folcloristas, os objetos deveriam ilustrar o povo. Nela, por exemplo, havia um painel que não deixava de evocar as missões de Mário de Andrade na periferia da capital e pelo interior paulista para a coleta de canções: um conjunto de instrumentos musicais populares. O Rio Grande do Sul trouxe a cena de uma casa, supostamente nos pampas, com duas figuras humanas meio improvisadas, uma delas segurando um chimarrão, sugeridas apenas pelo "traje típico do gaúcho", sem o realismo conseguido pelos artifícios do manequim esculpido em cera ou plástico, como se fazia na montagem do *life group* ou dioramas. Para o Espírito Santo, o ritual da "puxada do mastro", rito religioso em louvor a São Benedito, foi representado por um barco enfeitado, diante de uma maquete de igreja. Minas Gerais trouxe uma seção com dez carrancas, figuras de proa de barcos do médio São Francisco, de autoria de Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarani (1884-1985) (cf. Pardal, P., 1974). Para o estudioso do tema Paulo Pardal (1974: 64), nesta primeira exposição das peças de Guarany as "carrancas ganham um atestado oficial de peças de arte popular".

Presente na exposição comemorativa em São Paulo, a poeta, jornalista, educadora e folclorista Cecília Meireles (1901-1964) fazia seu discurso em um tom que, de certa forma, a aproximava de Diegues Jr. Ambos compartilhavam a idéia de que o interesse das peças não era estético. Para a poeta carioca, a exposição revelava o "retrato do homem". Ela entrevia no evento "uma coleção de nosso mundo mágico" ou a defesa de um "humanismo popular", o qual deveria contribuir para desfazer as distâncias sociais e desmistificar o triunfo da máquina. As peças, portanto, tinham a função de estimular o espectador a ingressar em um outro mundo.

> (...) Se muitas vezes a aparência dos objetos entra em conflito com os nossos preconceitos de arte e técnica, devemos recordar que os nossos preconceitos, nesse caso, estão errados. Nós, que pertencemos mais ao mundo da máquina, estranhamos a singular aparelhagem dos que vivem por destino, preferência ou vocação no mundo da magia. Justamente essa distância que devemos abolir, ao visitar a exposição para recebermos tal qual é, com olhos de penetrante pureza" (Meireles, C. In: *Folclore* ano 6 nºs 32 e 33, p.18).

Além de serem pontos de partida para conhecimento de processos culturais mais amplos (Dias,1994; Mitchell,1989), os objetos eram apropriados e investidos de novos significados para representar a cultura como totalidade estável e coerente (Stewart, 1984). Essa representação poderia ser feita tanto pelo agrupamento de objetos tendo como critério semelhanças na forma e na função, quanto por intermédio de uma composição mais realista, como no caso da estância do Rio Grande do Sul, onde os artefatos adquirem sentido na relação com a cena, na qual a figura humana desempenha papel central.

Família de retirantes.Mestre Vitalino.
Foto: Francisco da Costa.
Acervo Museu do Folclore Édison Carneiro.



VITALINO: INVENÇÃO OU DOCUMENTO?

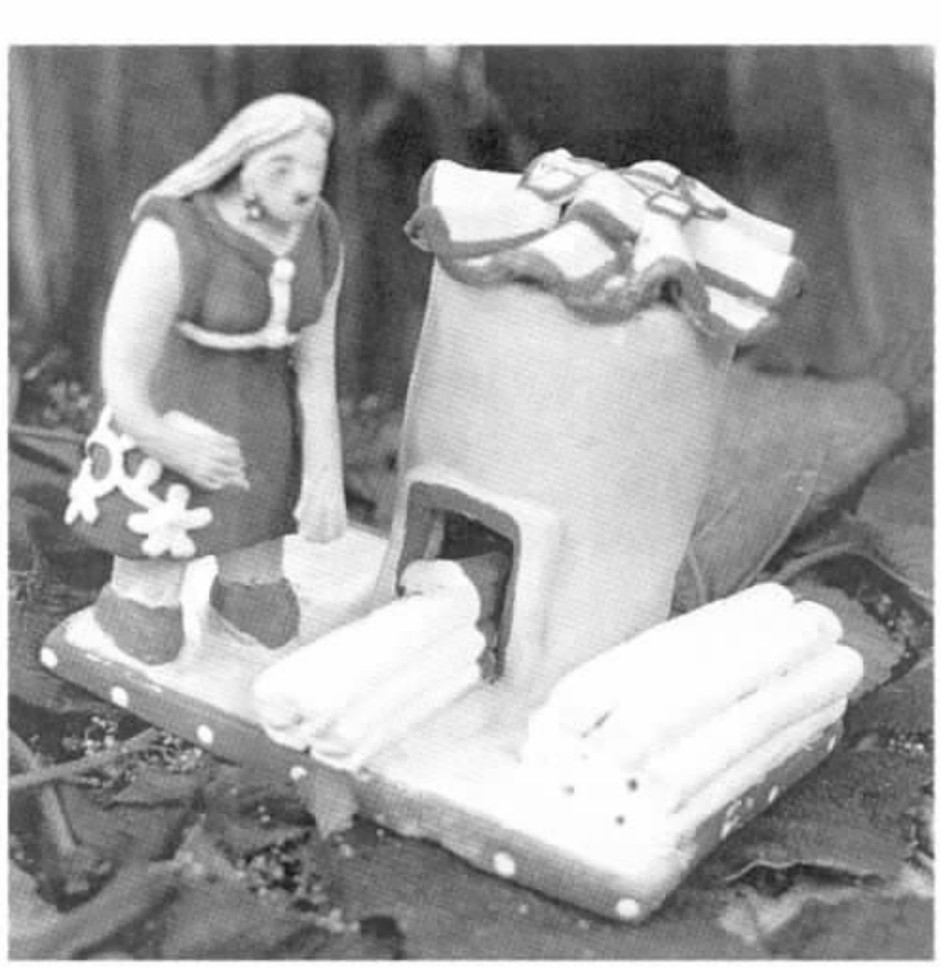
Na exposição "Cerâmica Popular Pernambucana", promovida em 1947 por Augusto Rodrigues, na Biblioteca Castro Alves, com o apoio da Associação dos Servidores Civis e do então Instituto Nacional do Livro, foram expostas cerca de oitenta peças, dentre as quais algumas das obras de Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), Mestre Vitalino, do Alto do Moura, Pernambuco. Nos comentários do poeta e engenheiro Joaquim Cardoso, no *folder* do evento, ainda não há menção alguma ao mestre do barro. Nas cinco fotos de Kurtz, das quais três eram de trabalhos de Vitalino, não há título das obras nem referência alguma ao nome dos autores das peças (cf. Mello P.C. de, 1995:146). Mas certamente a omissão deve-se ao fato de que nesse período as peças ainda não eram assinadas.

É interessante observar, na apropriação de Vitalino por artistas ligados ao modernismo, o destaque dado tanto à invenção formal quanto ao impacto visual ante a narrativa de suas "peças de novidade" – nome que o oleiro pernambucano deu à fase de sua obra iniciada em 1935 na qual sobressaíam os conjuntos humanos descrevendo uma cena. Numa das passagens, Cardoso assinala:

> São, sem dúvida, obras imperfeitas, trabalhos de ceramistas pouco conhecedores de seu ofício, que não sabem conseguir belos vidrados (...) mas que, na espontaneidade da criação, revelam, às vezes, uma grandeza formal imatura, uma vitalidade franca e comovente (Cardoso, Joaquim in: Mello, P.C. de, 1995:146).

A "espontaneidade da criação" aliava-se ao encanto que provocavam as "cenas diversas de um pequeno mundo":





Cena de prisão. Noemisa.
Foto: Francisco da Costa.
Acervo Museu do Folclore.

Mulher trabalhando em forno. Noemisa.
Foto: Francisco da Costa.
Acervo Museu do Folclore.



Mulher com filho.
Mestre Vitalino. Foto: Anibal Sciarretta.
Acervo Museu Casa do Pontal.

Página seguinte: Coluna com touro.
Mestre Vitalino. Alto do Moura, PE.
Foto: Rômulo Fialdini. Acervo Museu Casa do Pontal.





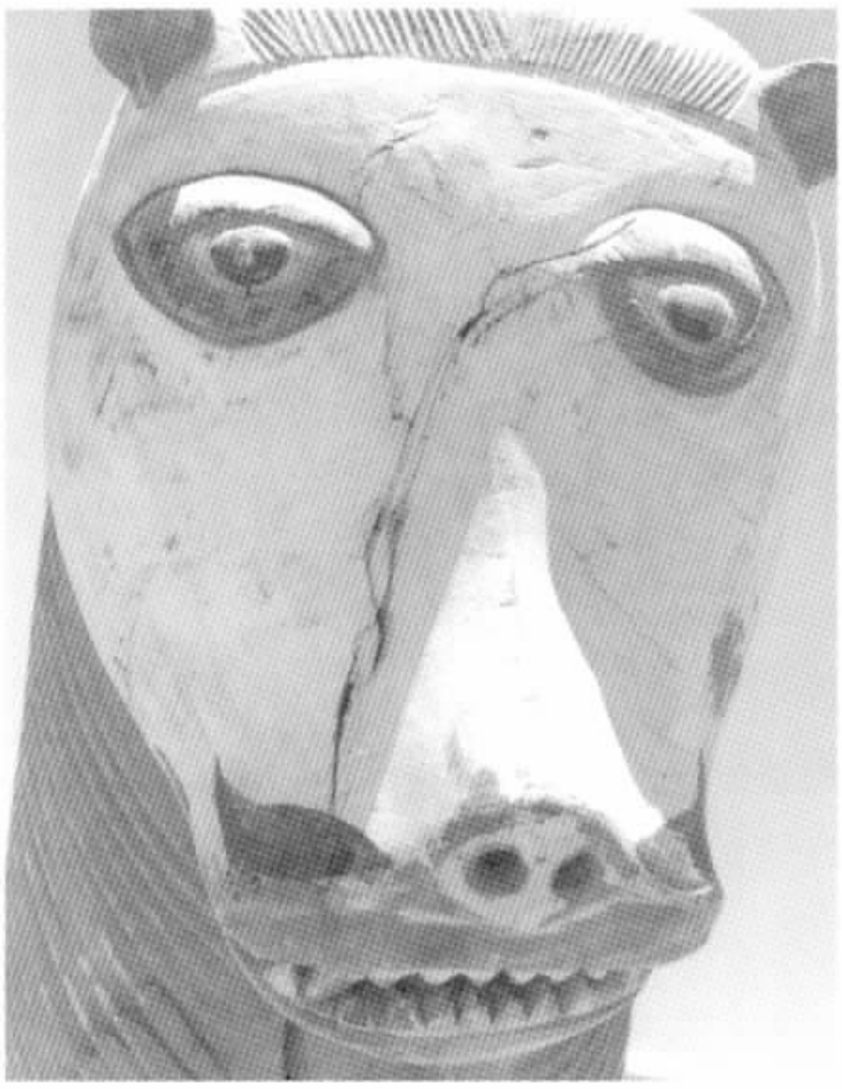


Página anterior: Violeiros e dançarinos.
Zé Caboclo. Alto do Moura, PE.
Foto: Aníbal Sciarretta.
Acervo Museu Casa do Pontal.

Cena de festa. Misto de escultura e pintura.
Adalton Lopes. Niterói, RJ.
Foto: Aníbal Sciarretta.
Acervo Museu Casa do Pontal.







Página anterior:
Carranca de Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany.
Foto: Marcel Gautherot.
Acervo Museu do Açude.

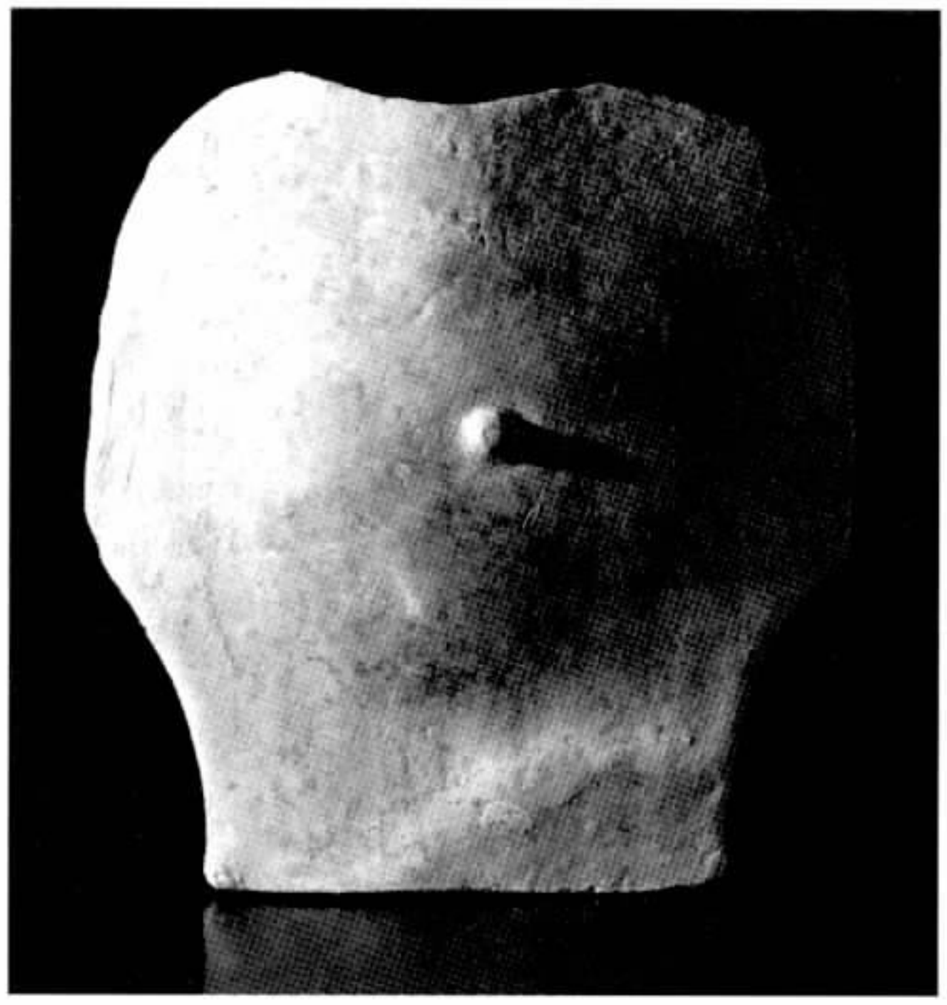
Carranca. Autor não-identificado.
Foto: não-identificado.
Arquivo Noronha Santos, IPHAN.

Carranca.
Foto: Marcel Gautherot.
Arquivo Noronha Santos, IPHAN.

(...) leiteiros conduzem seus carros, tocadores de violão se esmeram no dedilhado, vacas leiteiras são ordenhadas, vendedores de galinha vão a caminho da cidade, em tivolis e gangorras brincam meninos, montados a cavalo passam noivos e convidados – toda uma vida sentida e comentada (idem).

Há um elemento comum em relação à apropriação das obras de Mestre Vitalino que vai aproximar os integrantes do "Movimento Folclórico Brasileiro" (cf. Vilhena, 1997) e os artistas ligados ao modernismo. Conforme assinalamos anteriormente, tanto Manuel Diegues Jr. quanto Cecília Meireles consideravam os objetos organizados na exposição um meio de entrever uma outra realidade. Cardoso descreve, a partir das "peças de novidade", uma sucessão de acontecimentos que desfilam sob seus olhos. A relação dessas peças com uma "vida sentida e comentada" percebemos também em um depoimento que o crítico Frederico Morais concedeu ao pesquisador José Paulino Cabral. Ao distinguir arte de artesanato, Morais considera Vitalino um artista da mesma maneira que Antônio Poteiro e José Antônio da Silva, pois todos eles tiveram a capacidade de "criar símbolos novos". Mas destaca um traço peculiar de sua obra:

> O trabalho dele [Vitalino] tem um valor que eu diria antropológico ou sociológico, porque ele é um documentarista de sua região. De alguma forma ele faz no boneco o que faz um fotógrafo quando documenta várias atividades (...). Você tem ali uma vida inteira, uma sociedade inteira funcionando, às vezes representada com tons irônicos, às vezes caricatural. É um documento extremamente forte (Morais, Frederico, in: Mello. P. C. de, 1995:40).



Ex-voto. Anônimo.
Foto: Marcel Gautherot. Acervo Museu Casa do Pontal.

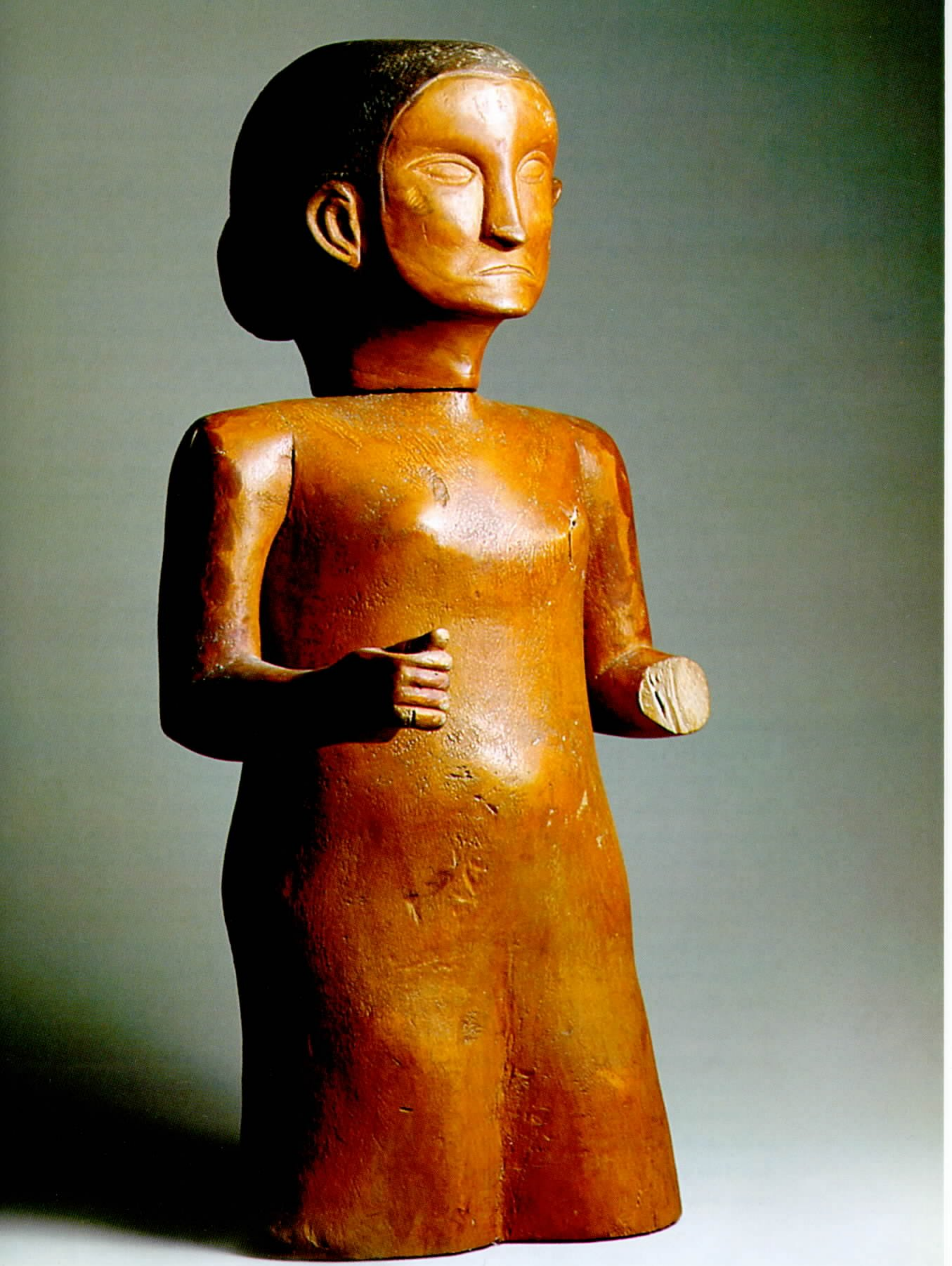
Página seguinte: Ex-voto. Anônimo.
Foto: Rômulo Fialdini. Acervo Museu Casa do Pontal.

Além das soluções formais, da expressividade com que Vitalino, com extrema economia, sobretudo no início, conseguia dar vida às suas peças em barro, foram as criações de pequenos dramas, comédias e trivialidades da vida cotidiana, vistas ora com ironia, ora com humor, ou mesmo com o seu respeito quase solene diante de determinados momentos da vida – visíveis nas peças "Procissão a zabumba" (acervo Museu Castro Maya), "Os retirantes" (coleção de Paulino Cabral de Melo), "Enterro na rede" (coleção Jacques Van de Beuque, Casa do Pontal) – e, enfim, todos os aspectos de sua obra mais ligados à dramatização do dia-a-dia, que mereceram mais comentários de críticos e de artistas urbanos, como veremos a seguir no próprio Diègues Jr.

Augusto Rodrigues expôs sua coleção também em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O sucesso do oleiro, cuja obra passava a ser considerada arte pelos modernistas, foi objeto da matéria "Vitalino e a arte em cerâmica", em 2 de agosto de 1953, na coluna "Folclore e História" que Manuel Diègues Jr. mantinha no *Diário de Notícias*. O articulista reconhecia o caráter "folclórico da obra de Vitalino". Mas, ao distinguí-la como peça "folclórica", Diègues procurava dissolver, dentro de uma força coletiva, a importância da criação individual. Pois para o folclorista e antropólogo, antes de mais nada a "arte [do oleiro pernambucano] pertence ao seu meio, [assim] qualquer um podia fazê-la" porque trata-se de "uma expressão coletiva":

> (...) O grande sentido da arte do ceramista Vitalino (...) é justamente ser uma expressão do meio; um tradução do que ele viu, como viu, como sentiu, como observou (...) e toda arte popular está ligada a este ambiente, reflete-o nas suas tendências, no seu colorido, nas suas expressões. [A tradução da emoção no barro] está menos na beleza artística do produto do que seu valor antropológico, isto é, na situação do objeto em seu complexo cultural, suas origens e sua relação com o meio, sua função no grupo (...) (Diègues, Jr. trecho de artigo publicado no jornal *Diário de Notícias*, 2/8/1953).

Se pensarmos na proposta das exposições das Comissões, em que a coleção de objetos, reunidos por região ou por estado, era uma forma de ilustrar os modos de vida do povo, poderemos sugerir que as cenas do cotidiano de Vitalino podiam tanto ser valorizadas pela invenção estética quanto pela capacidade de representar, de construir uma visão da vida do povo, do sertanejo isolado, puro, livre do contágio urbano. As peças de Vitalino fazem lembrar, de alguma forma, os *life groups* ou dioramas das exposições etnográficas, onde objetos adquirem sentido em uma cena, a



qual conduz o observador a uma realidade mais ampla, além daquela diretamente observada: a vida do povo do Nordeste. Suas cenas seriam equivalentes ao que Nélia Dias denomina, ao analisar os sistemas de classificação nas exposições, arranjos geográficos "(...) a maneira pela qual o objeto está inserido em seu meio, o contexto de seu uso, em resumo, o significado" (Dias, N. in: Robertson, G., 1994:170). Nesses arranjos – que se opõem aos arranjos tipológicos, cujas peças são agrupadas por critérios morfológicos e funcionais, para ilustrar os estágios da mente humana, a evolução como um princípio universal (idem) , por exemplo, uma rede que poderia ser fixada em um painel junto com outros objetos para representar o Nordeste, digamos, seria vista numa cena com figuras humanas em miniatura fazendo um cortejo fúnebre; a panela, utensílio doméstico, ligada à casa, estaria retratada sobre a cabeça da mulher e o chapéu de couro estaria protegendo a figura masculina do sol inclemente, elementos que completam o conjunto das figurinhas em barro dos retirantes Os múltiplos sentidos de um mesmo objeto que em um contexto pode estar associado ao descanso e, no outro, à morte, por exemplo. Vitalino não apenas coloca objetos em seu devido lugar, para conferir-lhes significado, mas lhes dá vida, e dá movimento ao elemento humano. Ele surge, assim, como o legítimo intérprete de sua gente. Seu repertório é vastíssimo: há os "tipos sociais", a polícia e o ladrão, as atividades como a da fiandeira, o casamento, da lavadeira na beira do rio, ou uma cena das figuras humanas ocupadas nas diversas funções na casa de farinha, entre tantas outras.

O reconhecimento de Mestre Vitalino nos círculos eruditos dá especial atenção ao aspecto documental, fotográfico de sua obra a [tradução] "do que ele viu, como viu, como sentiu, como observou", conforme os termos de Diègues Jr. O próprio Mestre do Alto do Moura, em depoimento dado ao antropólogo pernambucano René Ribeiro, cria uma narrativa para uma de suas histórias contadas no barro:

> Aquele ali é o agricultor, quando chega o dia de Segunda feira. Ele diz à família: vamos tomar cafezinho hoje cedo, pessoal?, porque hoje é dia de trabalhar! Eu hoje quero limpar uma banda do roçado. Sim, senhor. Mais os filhos homens, mais as filhas moças e a senhora mulher dele. Chama pro roçado e trabalha o dia todo. Quando é mais tarde que vem s'embora, cada um traz um carrego de legumes do roçado. O filho traz um jerimum, outro a cabaça d'água, a filha traz uma melancia, a velha traz um enxada no ombro e o velho um balaio de milho maduro e feijão. Vem tudo alegre, contente, assobiando, porque vem do roçado, com um carrego de legume... estão de barriga cheia porque vem do roçado (Depoimento de Vitalino a René Ribeiro, citado por Lélia Coelho Frota, 1988:78)

Quando traz uma história ilustrada em barro, Vitalino está constituindo uma representação da vida no Nordeste, a vida como é lá no sertão. Com as suas miniaturas, frágeis, efêmeras, temos a impressão de que Vitalino parece resolver, nas esculturas, uma das questões cruciais dos objetos nas exposições etnográficas, as quais perseguiram o antropólogo Franz Boas quando de sua estada no American Museum. Ele questionava o uso do objeto como fonte de informação universal, como pretendiam os evolucionistas, interessados em estabelecer os estágios evolutivos da mente humana que, para eles, tinham no Ocidente o ponto mais alto de progresso. Boas estava interessado no contexto, no significado, nas múltiplas significações de um único objeto. O

princípio adotado pelo antropólogo era o de "ter a cultura descrita como o nativo a veria" (Jackins, 1991:192). Para ele, os *life groups* ou dioramas – arranjos geográficos nos termos de Nélia Dias (in Robertson, G., 1994) representavam mais do que uma encenação que impressionava o público pelo realismo. Como bem observa Kátia Pereira de Almeida (1995:137), em sua dissertação "Por uma antropologia histórica: arte primitiva e coleção etnográfica em Franz Boas", a totalidade cultural [no diorama] é apresentada a partir da maneira como ela é experimentada pelos indivíduos que vivenciam aquela cultura - passamos da transparência realista à centralidade da categoria experiência". (É claro que essa totalidade, como destaca Kirshenblatt-Gimblett (1991), é construída pelo etnógrafo). As "peças de novidade" de Vitalino dão a impressão de apreender justamente a "totalidade", de recriar toda a atmosfera de um mundo distante.

Ao enfatizar o "valor antropológico" das peças do mestre da cerâmica figurativa, Diègues Jr. acredita serem elas "uma tradução do que ele viu, como sentiu, como observou", estariam, portanto, relacionadas à experiência. Ao mesmo tempo, encontramos nos argumentos de Diègues a recusa da idéia de arte. Certamente, para ele, arte está ligada à concepção universal, que transcende o tempo e o espaço, e assim apagaria as particularidades, "as contingências" (Kirshenblatt-Gimblett, 1991:391) de artefatos que, em seus locais de origem, têm dimensão que não pode ser dissociada da realidade vivida. Para os folcloristas, herdeiros da tradição do romantismo alemão e da concepção comunalista da criação popular, que recusa a idéia de autoria individual, com a máxima "o povo cria", de Johann G. Herder e Jacob Grimm (cf. Burke,1989), as peças de Vitalino não têm assinatura porque é arte do povo, uma arte que se faz a si mesma, pura, coletiva e espontânea. Para os modernistas ela é arte, marca da criação individual, mas um tipo de arte que permite também entrever algo além da forma, permite adentrar no universo da vida popular e apreender o povo em sua grandeza, em sua graça, em seus dilemas de toda sorte com o dia-a-dia e nos imponderáveis da existência.

O interesse despertado pela obra de Vitalino, motivado primeiramente por artistas ligados ao modernismo, lança questões mais gerais sobre a valorização de objetos. Há uma certa particularidade da obra de Vitalino, se pensarmos em conjunto mais amplo de objetos, dentre os quais gostaríamos de destacar aqui os ex-votos e as carrancas. Os ex-votos, em geral pinturas ou esculturas em madeira, eram depositados nas igrejas pelos devotos como retribuição por uma graça concedida ao santo de sua devoção. Com as transformações, essas peças, apreciadas por colecionadores, foram gradativamente substituídas pela modelagem em cera ou pelas fotografias. Para o crítico de arte Clarival Prado Valadares (in: catálogo da exposição "Viva o povo brasileiro", 1992:99), os ex-votos são "uma das expressões mas genuínas de nossa arte popular brasileira". Paulo Pardal (1974:99) considera que "indubitavelmente as figuras de barca do São Francisco constituem as peças de arte popular mais originais e as únicas de solução genuinamente brasileira (...)". Essas figuras de proa notabilizaram Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany, que nos anos quarenta teve o seu trabalho registrado pelo fotógrafo Marcel Gautherot. As esculturas foram elementos decorativos, mágicos, marcas de identificação de cada barco e símbolos de riqueza do proprietário da embarcação, do final do século dezenove até os anos quarenta, quando perdem inteiramente a função nos barcos modernos. A partir dos anos 50, Francisco Guarany passa a trabalhar sob encomenda para colecionadores dos grandes centros

urbanos. Desde então, as carrancas se mantiveram no mercado, se popularizaram, transformaram-se em peças turísticas, esculpidas em diferentes tamanhos, para decoração de interiores e, em miniaturas, para *souvenirs*. A carranca também passou a ser usada como símbolo da Comissão Mineira de Folclore.

Se os ex-votos ou as carrancas podem parecer uma espécie de "fragmentos de ruínas" (Kirshenblatt-Gimblett, 1991) de um mundo em extinção, "as peças de novidade" de Vitalino pareciam criar a atmosfera de uma vida realmente vivida, de um mundo em movimento. Ali estavam, simultaneamente, as soluções estéticas aliadas à representação. Em suas cenas, Vitalino criava uma ordem, colocava as coisas em seus lugares, criava a imagem de toda uma existência como devia ser vivida no Nordeste rural. Não deixa de ser sugestivo o fato de encenações de mundo rural, em miniatura, terem funcionado como um marco, como assinala Lélia Coelho Frota, de "descoberta" da arte popular. Uma máscara Tukano ou peça ritual de cultos afro-brasileiros não tiveram aqui a importância que os artefatos não europeus tiveram nas vanguardas européias. Decerto que, no horizonte dos folcloristas, estava afastado algo que pudesse sugerir ênfase em particularismos étnicos (cf. Travassos, 1997; Vilhena, 1997). Para eles, Vitalino representava um todo maior: seu grupo de origem, seu "complexo cultural". É necessário acrescentar que o "Movimento Folclórico Brasileiro" (Vilhena, 1997), que tinha entre seus integrantes Cecília Meireles e Manuel Diègues Jr., enquanto se mobilizava em defesa da preservação das manifestações populares e da inclusão do folclore como disciplina nas universidades, criava, também, uma categoria, a dos "objetos populares, de natureza folclórica", [os quais] não apresentam característica de arte". De acordo com Diègues, como assinalamos acima, adquiriam valor pelo "sentido antropológico".

Na apropriação feita pelo artista plástico Augusto Rodrigues, as peças do oleiro pernambucano passavam a ser incorporadas à classe dos objetos artísticos. Há uma ambigüidade no texto de Joaquim Cardoso que sobressai na passagem "obras imperfeitas", "ceramistas que [não conseguem] belos vidrados", mas que parecem superar as limitações, digamos, de ordem técnica, pela "espontaneidade". Mas o sentido dessa incorporação extrapola os limites do evento. Devemos lembrar que a escolha recaiu na encenação em barro e não, por exemplo, nos ex-votos. A simplicidade, a espontaneidade, a expressividade eram valorizadas, mas essas características atribuídas às "peças de novidade" estavam associadas ao elemento de exibição do povo interpretado por ele mesmo. Não se deve esquecer também que essas peças, criadas fora de tradição acadêmica, longe de formação escolar, vinham ao encontro do projeto de Augusto Rodrigues de fundar um centro de formação destinado ao público infanto-juvenil. Em 1948, o artista plástico pernambucano fundava, no Rio de Janeiro, no mesmo local onde realizou a exposição "Cerâmica Popular Pernambucana", a Escolinha de Arte do Brasil. É nesse processo que começa a se constituir uma tendência, que irá se consolidar em diversas regiões do país, de fazer esculturas, em barro ou em madeira, como interpretação de temas da vida cotidiana. Nessa tendência, da geração de Vitalino destacaram-se Zé Caboclo, Zé Rodrigues e Manuel Eudócio. Podemos citar aqui, entre outros, o trabalho de José Celestino, de Juazeiro do Norte, Ceará; de Adalton Fernandes Lopes, de Niterói, Rio de Janeiro; de Solon Alves de Mendonça, de Carpina, Pernambuco; de Noemisa Batista Santos, do Vale do Jequitinhonha, Minas de Gerais; de Cícero Alves dos Santos, de Nossa Senhora da Glória,

Sergipe; e de Benedito dos Santos, de São Bento do Sapucaí, São Paulo.

Há afinidades e dissonâncias no pensamento de Diègues Jr. e de Joaquim Cardoso, este último ligado a Augusto Rodrigues, ou Frederico Morais, citado por Paulino Cabral de Mello, mas parece haver uma pergunta subjacente, que os aproxima, nesse processo de reclassificação das miniaturas em barro: por que, entre nós, dentro da enorme diversidade e reconhecimento de tantas outras manifestações, concedemos um espaço tão singular àquelas expressões que traziam uma vida em miniatura, efêmera, em barro? Por que essa valorização de "totalidades", de conjuntos humanos, desse pequeno arranjo geográfico esculpido em barro ou em madeira? ■

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Kátia M. Pereira de. "Por uma antropologia histórica: arte primitiva e coleção etnográfica em Franz Boas". Dissertação de mestrado, Depto. de História, PUC, Rio de Janeiro, 1995.

BANDEIRA, Manuel. "Caruaru"; "Mestre Vitalino", **Flauta de Papel**, in: **Manuel Bandeira poesia e prosa** vol. II. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva,1968.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, N. Garcia. "O porvir do passado", in **Culturas híbridas**. São Paulo: Unesp, 1997.

CLIFFORD, James. "Colecionado arte e cultura" in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, número 23, 1994, pp.69-79.

_____."Histories of the tribal and the modern", in **The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art**. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1988.

DIAS, Nélia. "Looking at objects: memory, knowledge in the nineteenth century ethnographic displays", in **Traveller's tales: narratives of Displacement**. Robertson, G & Routledge (ed.), 1994.

FROTA, Lélia Coelho. **Mestre Vitalino**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicação Ltda, 1988.

JACKINS, IRA. "Franz Boas and exhibits: on limitations of the museum method of anthropology" in **Objects and others: essays on museums and material culture**. George W. Stocking Jr. University of Wisconsin Press, 1985.

JORDANOVA, Ludmila. "Objects of Knowledge", in **The new museology**. Vergo, P. (ed.), Reaktion Books, 1989.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. "Objects of ethnography" in **Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display.** Karp, I. Lavine (ed.), Smithsonian Institution Press,1991.

MELLO, Paulino Cabral de. **Vitalino, sem barro: o homem. 80 anos de arte popular.** Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, Ministério da Cultura, 1995.

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974.

VALADARES, Clarival do Prado. "A arte do casual", in: catálogo da exposição "Viva o povo brasileiro – artesanato e arte popular". Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, Ministério da Ação Social, 1992.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão. O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte/ Fundação Getúlio Vargas, 1997.

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

WILLIAMS, Elizabeth. "Art and artifact at the Trocadero: ars americana and the primitivist revolution", in **Objetcs and others: essays on musems and material culture**. The University of Wisconsin Press, 1985.



Ricardo Gomes Lima e Claudia Marcia Ferreira

O Museu de folclore e as artes populares

Quando, em 22 de junho de 1947, foi inaugurada na Biblioteca Castro Alves do Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, a "Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana", tornavam-se públicas a vida e a obra de um dos maiores artistas brasileiros: o Mestre Vitalino, dos bonecos de Caruaru.

É provável que, naquela ocasião, o artes-educador e artista plástico Augusto Rodrigues, idealizador do evento, não tivesse vislumbrado toda a dimensão de seu gesto. Mais do que se apresentar ao mundo a obra de Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), escrevia-se um novo capítulo da história da arte no país. Introduziam-se no domínio da arte, até então centrado em sua quase totalidade na produção de caráter marcadamente erudito, objetos dotados de uma estética particular, posto que originários de outro universo, que se convencionou denominar arte popular.

Segundo Lélia Coelho Frota, essa exposição, que representa o início da descoberta das artes populares pelas elites intelectuais, é conseqüência de um processo histórico-cultural ligado à filosofia do movimento modernista de 1922 e do movimento regionalista do Recife, iniciado naquela cidade em 1923. Tratava-se de recuperar, para a norma erudita, aqueles aspectos da realidade brasileira que constituem a cultura popular, e que até hoje representam para a elaboração do nativismo um repertório de extraordinário vigor e riqueza (Frota, 1986:11).

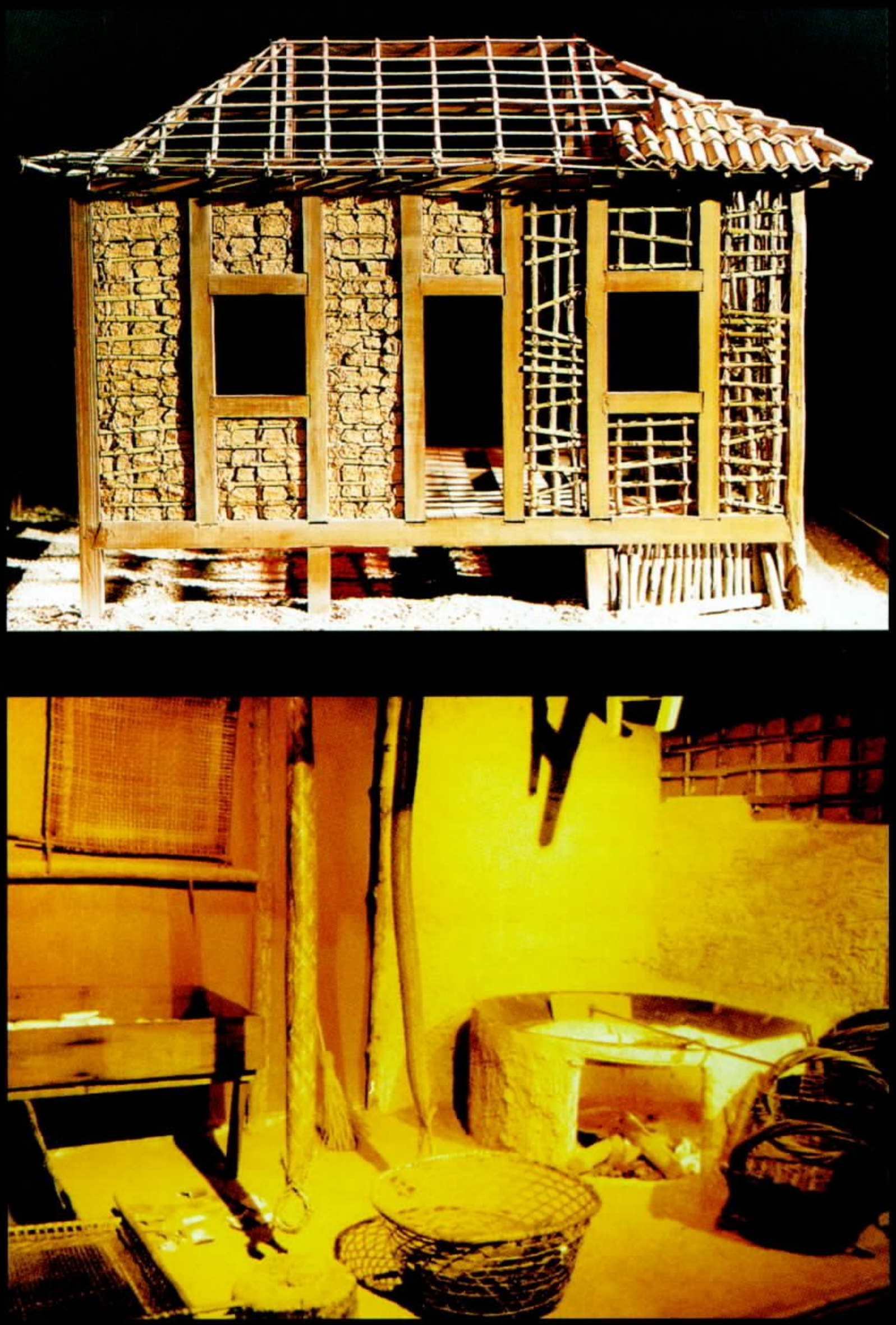
De 1947 aos dias atuais, outros capítulos dessa história foram escritos. Constituíram-se coleções públicas e privadas, realizaram-se exposições, foram editados livros, filmes e vídeos voltados para a análise e divulgação das expressões de uma arte oriunda de indivíduos pertencentes às camadas populares ou resultante da ação de comunidades organizadas em torno da produção de objetos da cultura material.

Nesse período observa-se também a criação de instituições museológicas no país, cuja finalidade precípua inclui a coleta, a guarda e a exposição de objetos de origem popular. Tais instituições surgem no contexto de implantação de mecanismos de proteção ao folclore nacional, a partir da iniciativa de uma rede organizada de intelectuais, convencionalmente nomeada Movimento Folclórico Brasileiro (cf. Vilhena, 1997).

Com intensa mobilização, esse movimento instituiu a Comissão Nacional de Folclore no âmbito do Ministério das Relações Exteriores, comissões estaduais e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, posteriormente Instituto Nacional do Folclore e hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, órgão da Funarte, Ministério da Cultura.

Como estratégia de ação, o Movimento organizou sucessivos congressos e semanas de folclore com o intuito de reunir folcloristas e pesquisadores em torno de temas comuns a esse campo do conhecimento. Já no primeiro congresso, realizado em 1951 no Rio de Janeiro, clamava-se por espaços museológicos voltados para a cultura popular. Naquele encontro, foi elaborada a "Carta do Folclore Brasileiro", documento que se propunha guia das ações a serem implementadas pelos folcloristas e no qual, a respeito da criação de museus de folclore, se lê:

1. É inadiável a necessidade de preservar os produtos da inventiva popular, tanto



Página anterior:"Mulher amamentando",
Piacedina, Vale doJequitinhonha, MG.
Foto: Francisco da Costa.

Maquete de casa de taipa.
Foto: Francisco da Costa.

Ambientação de casa de farinha do Pará.
Foto: Décio Daniel.



os de caráter lúdico e religioso como os de caráter ergológico. A guarda desses objetos deve ficar a cargo de instituições apropriadas, e sob a direção de órgãos ligados à pesquisa e ao estudo do folclore, devido tanto ao caráter coletivo dessa tarefa como ao longo tempo indispensável à coleta e classificação dos dados para lhes dar interesse didático.

2. Recomenda, pois, o Congresso a criação, no Distrito Federal, do Museu Folclórico Nacional, com uma das suas divisões ou um museu subsidiário dedicado ao folclore e às artes populares da capital da República e de museus folclóricos por parte das comissões regionais, nas capitais e nos municípios em que a sua criação se revelar exeqüível, proveitosa e representativa (...).

3. Para a efetivação destas medidas, a Comissão Nacional de Folclore pedirá aos governos estaduais que auxiliem, na medida do possível, a criação e organização dos museus folclóricos locais, seja assegurando-lhes facilidades de instalação, seja emprestando técnicos de museu, seja subvencionando no todo ou em parte as suas atividades (...) e as Comissões Estaduais de Folclore se entenderão com os poderes públicos locais no sentido de obter deles a cessão, para a formação dos museus estaduais, de objetos de uso e criação popular porventura existentes em repartições não especializadas, como as chefaturas e delegacias de polícia (...).

"Pagode".
Adalton Lopes, Niterói, RJ.
Foto: Francisco da Costa.

Como resultado da mobilização empreendida pelos folcloristas, foram feitas várias tentativas, algumas mais bem-sucedidas do que outras, visando à criação de museus em diversos estados, destacando-se Espírito Santo e Paraná, em 1953, São Paulo, em 1954, Distrito Federal, em 1956 e Minas Gerais, em 1965. Embora pudessem comportar objetos coletados nos mais diferentes pontos do país, esses organismos tinham seus acervos voltados primordialmente para a cultura material local. Permanecia, portanto, o país sem uma instituição museológica dedicada ao folclore nacional e que abrigasse a arte oriunda do povo brasileiro em sua totalidade.

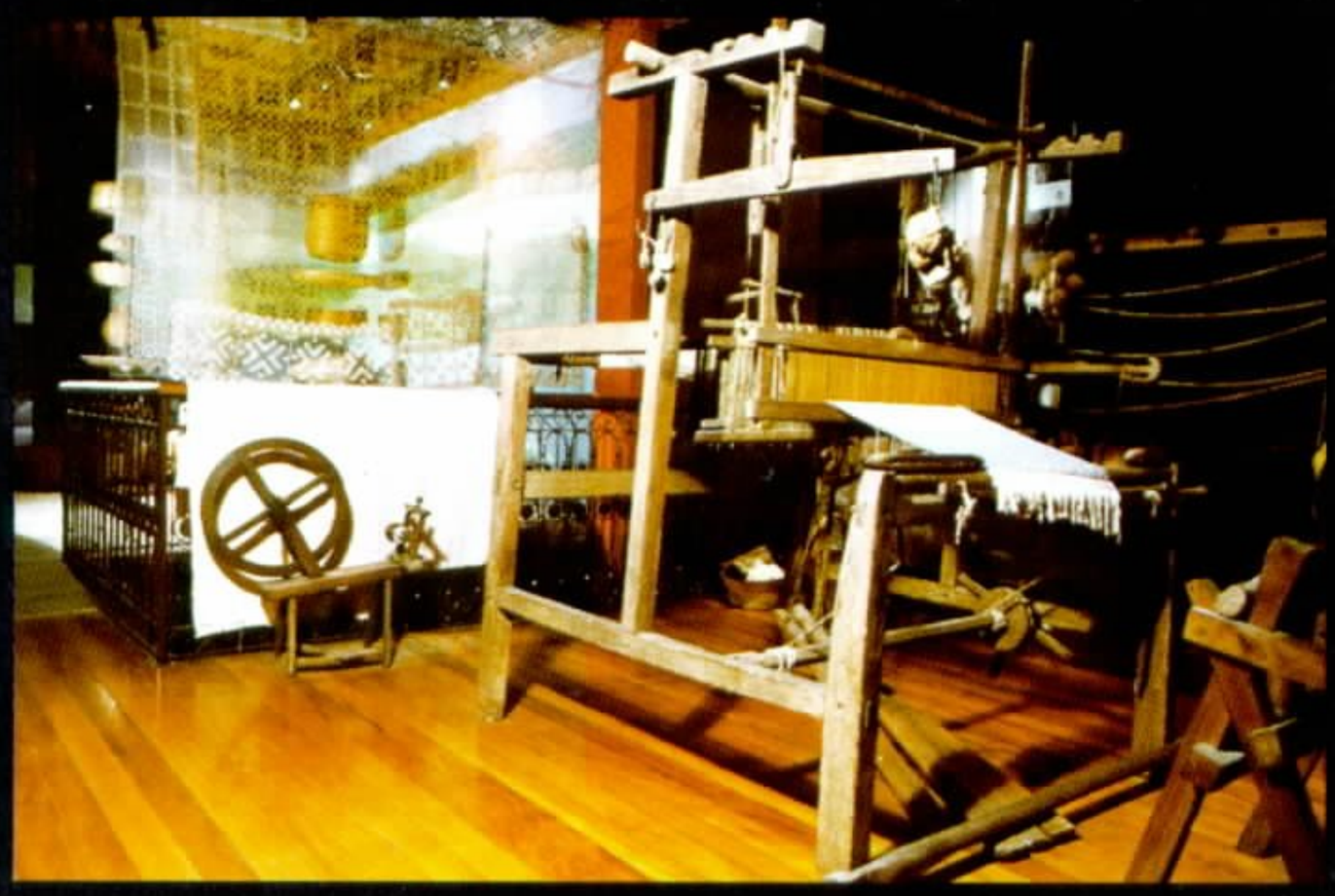
A criação desse órgão no âmbito federal era reclamada por intelectuais da época, como o antropólogo Manuel Diègues Júnior que, em 1954, constatava "quanto nos faz falta um Museu de Arte Popular, de Folclore, de Tradições Populares, de Técnicas Populares, de Etnografia, ou que outro nome tenha, mas que seja um museu representativo de nossa cultura popular" (Diégues Júnior, 1954).

Esse quadro só foi revertido em 1968, com a fundação, no Rio de Janeiro, do Museu de Folclore que, em 1976, passou a ser denominado Museu de Folclore Edison Carneiro – MFEC. Criado pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em convênio com o Museu Histórico Nacional, o Museu de Folclore foi inicialmente instalado numa das dependências do Palácio do Catete e, no decorrer do tempo, ampliou gradativamente seus espaços, com a incorporação do prédio 179 da Rua do Catete, em 1975, da antiga garagem do Palácio, em 1980, e do prédio 181 da mesma rua, em 1983.

De 1968 até os dias atuais, o MFEC fez crescer seu acervo, hoje composto de 14 mil objetos, em sua maioria coletados a partir de

BIBLIOTECA NORONHA SANTOS
IPHAN
Reg. Nº
Nº







Cerâmica de
Maragogipinho, BA.
Foto: Francisco da Costa.

Implementos de tecelagem,
Hidrolândia, GO.
Foto: Décio Daniel.

Rendas e implementos
de pesca.
Foto: Francisco da Costa.

pesquisa de campo, cuja tônica tem sido ditada, sobretudo a partir de 1982, pela antropologia social. Renovando critérios teóricos e museológicos, o museu volta-se para estudos etnográficos que contextualizem os objetos reunidos, respaldando-se em ampla documentação de campo e minucioso registro museológico (cf. Lima, 1985).

Na constituição de seu acervo, o MFEC entende os produtos da cultura em seu sentido antropológico contemporâneo, isto é, não como meros objetos cuja função se esgota na matéria de que são feitos, mas sim como formas concretas que, em sua materialidade, comportam e expressam sistemas de significação que lhes são permanentemente atribuídos e, portanto, constitutivos de nossa humanidade. São bens culturais que participam do patrimônio de toda a nação e estão disponíveis ao público sobretudo por meio das mostras permanente, temporárias e itinerantes que o museu organiza.

Entre as ações institucionais, a exposição permanente é um dos canais de difusão da arte popular mais privilegiados pelo museu. Reformadas em 1994, suas galerias ocupam hoje área de 1.600m². Para projetá-las, uma questão logo se colocou: como um museu de folclore e cultura popular, de abrangência nacional, constrói um enredo, desenvolve um fio pelo qual seja possível abordar o homem brasileiro em suas múltiplas faces? Como dar conta dos repertórios, dos variados temas, das questões tratadas pelo museu?

A partir do entendimento de que folclore é um campo, permanentemente renovado, de significados atribuídos às "coisas" sociais, e da discussão sobre a criação desse universo no Brasil, deu-se início ao debate sobre a maneira de abordar questões a ele referenciadas, de forma ampla, isto é, com o maior número possível de especialistas. Observações advindas dos projetos educativos e da visitação de público e, sobretudo, o estudo do *Livro de opinião* do visitante tornaram-se a base para identificar lacunas, suprir carências, perceber "ruídos" que comprometiam as mensagens implícitas no circuito daquela montagem da exposição que, inaugurada em 1983, permanecera aberta ao público por dez anos. Ela serviu de laboratório de estudo do qual resultou o fio que costura as seguintes unidades temáticas constituintes da atual exposição:

Apresentação da mostra e introdução da discussão sobre a diversidade da cultura brasileira, resultante do encontro – e do confronto – de diferentes etnias, não apenas entre genéricos colonizadores portugueses, índios e escravos africanos, mas entre diversos e particulares grupos culturais que para aqui vieram em épocas distintas e por razões várias.

Módulo *Vida*, que reúne representações sobre o ciclo da vida dos indivíduos e as marcas culturais que a ele se impõem. São objetos que retratam cenas ritualizadas de nascimento, batizado, namoro, casamento, enterro; o universo infantil da escola, dos brinquedos e das brincadeiras tradicionais, masculinos e femininos; o trabalho da casa e da rua, desempenhado por homens e mulheres, e os momentos de lazer e ócio, tais como a batucada num botequim e a ciranda dançada em praias nordestinas; representações das vidas que, ao longo do território nacional, são encontradas em constante processo de transformação estimulado pelos meios de comunicação de massa, mas preservadas na memória, na transmissão oral, no resgate das marcas culturais e registradas por arte e engenho de mestres do barro – como os do Vale do Jequitinhonha, em



Minas Gerais, do Vale do Paraíba paulista ou do Alto do Moura, em Caruaru/PE –, do tecido – que confeccionam, por exemplo, bonecas de pano, como os da comunidade do Chapéu Mangueira e da Cooperativa Abayomi, ambas no Rio de Janeiro – ou da madeira – como o mineiro Antônio de Oliveira, que resume o módulo com a peça *Escada da vida* –, entre outros materiais.

O módulo *Técnica* apresenta, em ambientações, diversas tecnologias tradicionais de produção de alimentos (por exemplo, uma "casa de farinha" ou "retiro", vinda do Pará e uma adega de produção doméstica de vinho, de tradição italiana da região de Caxias do Sul/RS), além de pólos produtores de cerâmica (Maragogipinho/BA e Apiaí/SP), o universo das tecelãs goianas, comunidades pesqueiras e seus implementos de linha e trançados, finalizado numa ambientação que remete o público para mercados e feiras populares, espaços privilegiados do escoamento da produção artesanal e que também abrigam outros prestadores de serviços e artistas, como lambe-lambes, sábios praticantes da medicina popular, cantadores, cordelistas e mamulengueiros, com seus títeres.

No exercício de sua fé, não é raro o brasileiro aglutinar santos católicos, orixás do candomblé e entidades da umbanda. O estabelecimento de laços entre os homens e suas divindades, meta da religiosidade popular, está representado, no módulo *Religião*, por ex-votos coletados no Ceará, ferros de assentamento de orixás recolhidos na Bahia e por uma procissão ecumênica, diante da imagem de São Jorge que tem à frente uma bandeira de São Benedito. Relevante marca cultural, a música – que permeia os vários espaços – é aqui representada por atabaques rituais com suas especificidades afro-brasileiras.





Página anterior: Ex-votos. Anônimos.
Canindé e Juazeiro do Norte, CE.
Foto: Francisco da Costa.

Sala de sistemas religiosos.
Foto: Décio Daniel.

Roda de orixás, Rio de Janeiro, RJ.
Foto: Décio Daniel.



Espaço das festas:
Folia-de-Reis, orixás e escolas de samba.
Violas de cocho, MT, e cavalhadas, GO.
Fotos: Décio Daniel.

Na linguagem dos cantos, danças, fantasias e comidas, o brasileiro fala sobre a sociedade em que vive, seus valores e crenças. Nas festas, e por meio delas, são permanentemente construídas maneiras de viver e ver o mundo. Enfatizando o processo que culmina no grande evento, o módulo *Festa* destaca as rodas de candomblé presentes na Bahia, no Rio de Janeiro e em tantas outras partes deste país; o maracatu a encantar com seus caboclos de lança o carnaval pernambucano; as escolas de samba, os clóvis e outros mascarados de rua dos múltiplos carnavais cariocas; as folias-de-reis e sua devoção natalina, também em terras do Rio de Janeiro; a cavalhada que mistura muitas cores ao vermelho do Divino de Pirenópolis/GO, as danças do cururu mato-grossense em honra de São Gonçalo e o boi – este do Maranhão –, que bumba neste país de norte a sul.

No módulo que encerra a exposição, nomeado *Arte*, adentra-se o universo daqueles indivíduos provenientes de estratos populares que, na materialidade dos objetos que criam, expressam sentimentos, visões de mundo e vivências particularíssimos, posto que resultantes de processo criativo individual, ao mesmo tempo em que revelam experiências coletivas praticadas pelos grupos culturais dos quais participam. São esculturas em barro ou madeira, gravuras e pinturas, coletadas em diversas localidades, de autoria de artistas da magnitude de Mestre Vitalino, Nhô Caboclo, Luzia Dantas, GTO, Chico Tabibuia, Galdino, Antônio Poteiro, Waldomiro de Deus, Maria de Beni, Conceição dos Bugres e outros mais.

A ação institucional deste museu, que as galerias de exposição permanente espelham, faz-se, assim, pautada no universo simbólico de vasto segmento da população brasileira ligado a formas tradicionais de produzir, vivenciar e transmitir cultura. Nesse sentido, o MFEC, reconhecendo a pluralidade cultural do país, busca também o reconhecimento das culturas tradicionais populares, entendendo-as enquanto importante fator de constituição e fortalecimento das múltiplas identidades locais, regionais e nacional, base da cidadania que hojc o país tanto discute.

O Museu está ciente do lugar que ocupa enquanto instância de consagração da arte popular junto aos diferentes segmentos da sociedade nacional, e busca instigar no olhar, predominantemente estético, do público, a percepção do espaço ocupado pelo objeto no seu contexto original de produção e fruição.

No entanto, lidar com a produção plástica de origem popular no Brasil contemporâneo é tarefa bastante complexa. As dificuldades em definir parâmetros que delimitem esse universo estão referidas a diferentes fatores, alguns internos ao próprio campo teórico de conceituação de termos como *arte* e *povo*, e outros que dizem respeito à dinâmica de transformação social vivida pelo país, sociedade plural em que convivem os mais diferenciados contextos e dos quais emanam as mais diversas expressões de arte (Lima, 1997).

Assim como *folclore* e *cultura popular* são noções surgidas a partir do ideário romântico europeu do século XIX (Burke, 1989), o conceito de arte popular é uma criação social, historicamente elaborada, que carrega em si mesma inconsistências teóricas que diferentes trabalhos têm evidenciado com propriedade (Neves, 1979; Soares, 1983).

Sem pretender ampliar em demasia considerações acerca de sua origem, é necessário salientar que folclore, cultura e arte populares são expressões há muito cunhadas para designar visões de mundo, práticas e produtos sociais considerados diferentes daqueles próprios dos grupos hegemônicos da sociedade.

Foi a partir da ênfase na diferenciação entre elite e povo, vistos como universos apartados por fronteiras rígidas e claramente definidas, que o conceito de arte popular se estabeleceu. E é nesse contexto que a expressão é entendida enquanto categoria reversa, isto é, aquela que, para existir, necessita de seu anverso. Assim, numa dada realidade cultural, a condição de existência de uma arte denominada popular decorre da presença, nessa mesma realidade, de outro tipo de arte, a que alguns estudiosos se referem como a ARTE, erudita ou de elite. Arnold Hauser é um dos que defendem essa abordagem:

> Não poderá mesmo se falar, de forma alguma, em "arte popular" enquanto a diferenciação das sociedades rurais em classes não se estiver estabelecido; e isto porque a "arte popular" só tem sentido quando contraposta à "arte dos grupos ou classes dominantes". A arte de uma coletividade que não se encontra ainda dividida em camadas, em "dirigentes e dirigidos", não pode ser considerada como "arte popular" pela simples razão de que não existe a seu lado qualquer outra espécie de arte (Hauser, 1972:38).

No Brasil, a polarização em torno das noções de povo e elite determina duas visões distintas: a que entende a arte popular como forma de contracultura em relação à arte erudita, uma forma de resistência à dominação de classe, e aquela para a qual o popular nada mais é do que uma imitação rústica e deteriorada dos modelos da tradição acadêmica, uma cópia empobrecida de expressões eruditas da arte (cf. Soares, 1984). Em ambos os casos prevalece a noção de arte popular como "outro" espécime, distinto dos cânones da cultura dominante, e que, por extensão, participa de outro mundo, do passado, mundo esse que se define pela oposição à sociedade moderna, vista como o *locus* da arte erudita, considerada de vanguarda.

Nesse sentido, as expressões da produção popular brasileira, quando inseridas no campo que se denomina folclore, geralmente sob o rótulo de arte ou artesanato populares, são tidas como sobrevivência de formas culturais que um dia foram atuantes, mas que já não o são mais. Sua existência é entendida como persistência, como um conjunto de objetos, práticas e concepções que, oriundo do passado, se conserva, como resíduo, comumente nas áreas rurais e mais pobres do país, consideradas conservadoras e, portanto, menos permeáveis a mudanças.

Essa perspectiva traz como conseqüência a mistificação da noção de popular, idealizada enquanto cultura "autêntica", "pura", testemunho de uma realidade de outrora, mais nobre, que caberia a todo custo conservar e defender de influências espúrias, posto que lhe cabe o papel ora melancólico, de sobrevivência condenada ao desaparecimento, ora redentor, de representante das "raízes", da identidade e da nacionalidade.

Desse modo, assim como a arte dos povos primitivos, dos loucos e das crianças, enfim, formas de expressão estética estranhas ao domínio da arte erudita ocidental, o objeto de

origem popular é tido como algo ingênuo, pitoresco, curioso, no mínimo típico e original (no sentido de bizarro, extravagante e não de inédito ou único), e contraposto a uma arte auto-eleita como normal, paradigmática e não popular. Como suas similares, por exclusão e inferioridade, a arte popular é então percebida, classificada e julgada de acordo com parâmetros que lhe são externos, forjados por visão preconceituosa que confunde alteridade com inferioridade (Neves, 1979).

A oposição elite *versus* povo conduz ainda a outros desdobramentos, como aquele que atribui às camadas dirigentes o saber, opondo-se-lhes o fazer, associado aos estratos inferiores da sociedade. Ao dissociar a obra intelectual do trabalho manual, condena-se a arte popular ao domínio da irracionalidade, da inconsciência, da espontaneidade do mero fazer, excluindo-se dela todo esforço consciente e intencional de produção. Isso tem implicado afirmações no mínimo equivocadas, como a de imputar ao artista o "dom" de simplesmente fazer, de deixar as mãos cumprirem espontaneamente a missão de transmitir um sentimento de mundo, modelando-o a seu modo próprio. O ato de criação popular é então enaltecido como fenômeno por meio do qual se revela uma força ou entidade transcendental, externa ao homem, possibilitando a criação de formas merecedoras do estatuto de arte, de difícil explicação.

Tais premissas trazem, subjacente, o pressuposto de que as populações pobres estão limitadas à sobrevivência estrita, embotante, semi-animal e que, portanto, suas criações, já por si motivo de admiração e estranhamento por existirem em realidades sociais tão adversas à revelação do "belo", são produtos da instintividade, distantes da reflexão e da sensi-



Nossa Senhora da Conceição
Zeus, Aracaju, SE.
Foto: Décio Daniel.



Espaço Arte popular.
Foto: Décio Daniel.



Homem-pássaro e Mulher-raposa.
Lafaete Rocha, Lapa, PR.
Foto: Francisco da Costa.

Página seguinte: Pote. Antônio Poteiro.
Goiânia, GO.
Foto: Francisco da Costa.





Balsa. Nhô Caboclo, Recife, PE.
Foto: Francisco da Costa.

Página seguinte: Onça. José Alcântara, Manaus, AM.
Foto: Francisco da Costa.



bilidade. A arte popular seria, assim, composta de objetos que cercam o cotidiano de indivíduos voltados apenas para a satisfação das necessidades práticas e imediatas de sobrevivência, o que retira dos agentes sociais que lhe dão concretude a capacidade de abstração e de sofisticação, consideradas apanágio da arte da elite.

Em contraposição, o artista erudito é visto como aquele que, deliberadamente, atua visando a resultados determinados por ele mesmo, graças à razão consciente de que é dotado. Sua obra, quanto mais expressar conteúdos e questões definidas como relevantes para um contexto de época, mais atestará a capacidade de criação individual do autor e sua genialidade.

Ao contrário do que propõem tais afirmações, com freqüência destituídas de suporte teórico ou histórico, pesquisas realizadas junto a grupos sociais específicos têm demonstrado que uma das características da arte popular, enquanto processo de trabalho, reside exatamente na integração das atividades manual e intelectual, na associação visceral entre a obra produzida e seu autor (Alvim, 1983).

Defender a existência de fronteiras rígidas que separem o fazer do pensar, o manual do intelectual, o povo da elite significa apostar na existência de dois universos radicalmente apartados, onde florescem artes de naturezas distintas. Nessa perspectiva, constata-se uma noção estática da realidade, que não atenta para o fluxo de valores e modelos de comportamento as influências recíprocas que perpassam os diferentes estratos sociais que compõem a sociedade. Ao contrário, no Brasil, o que verificamos na arte popular contemporânea é a presença de intenso processo de criação, em permanente diálogo com a situação de vida de seus autores.

Da descoberta da produção plástica de origem popular pelas camadas eruditas da sociedade, em 1947, aos dias de hoje, o país tem passado por inúmeras transformações que se refletem na maneira pela qual os indivíduos se pensam e a sociedade se organiza. Diferenças marcantes que até meados deste século separavam as diversas regiões do país, distanciavam as zonas rurais e urbanas, as metrópoles e as pequenas cidades e vilas, tendem a ser minimizadas sucessivamente por uma série de fatores, como a industrialização, os movimentos migratórios, o crescimento permanente dos centros urbanos e a disseminação do *ethos* que lhes era próprio pelos veículos de comunicação de massa, sobretudo o rádio e a televisão, que hoje fazem com que valores sociais e culturais sejam reinterpretados e compartilhados por número cada vez maior de brasileiros. Entre eles, encontram-se os artistas populares que traduzem em suas criações a realidade histórica, de forma consciente, pois a vivenciam e sobre ela agem, reagem e refletem, pois são indivíduos portadores de um saber tradicional de grande significado cultural, herdado dos grupos sociais dos quais se originam.

Para descrever esse universo, portanto, o termo arte popular não pode ser utilizado para indicar uma categoria explicativa *a priori* que, como tal, aponta uma realidade homogênea. Ele abriga realidades diversas e particulares que é preciso desvendar para a compreensão do real significado das expressões artísticas e culturais que aí residem. Uma das abordagens possíveis é aquela que, atentando para as categorias imanentes aos próprios sujeitos sociais, busca entendê-los a partir de seu próprio discurso, isto é, com base em suas visões de mundo, na construção de suas redes de relações sociais e

no sentido que atribuem a suas vidas, ações e representações. É fundamental, então, considerar a forma como os artistas definem seu cotidiano, se vêem enquanto agentes sociais e constroem, por meio de categorias próprias, suas identidades. Exemplificando, é necessário saber o que leva o mestre titereteiro Zé Lopes, de Glória do Goitá, cidade da Zona da Mata pernambucana, a confeccionar mamulengos com madeira e tecido e, com eles, encenar um espetáculo, narrando uma história que o tempo consagrou, ou de sua própria criação, para uma platéia reunida na feira semanal, num largo de igreja, em dia de festa, que pode ser a do padroeiro de uma cidade do interior do país. Que sentido tem essa espécie de ritual para aqueles que são atores e público? Que público e que história estão ali? Quando respondemos a questões como essas, damos mais um passo na direção do significado que tem a arte popular para aqueles que a produzem e para aqueles que a consomem no cotidiano de suas vidas no Brasil de hoje.

Somente com base nessa perspectiva poderão ser entendidas técnicas como escultura, gravura, pintura e uma infinidade de outras que dão forma ao universo inesgotável da expressão humana que se processa nos mais diferentes contextos sociais deste país de dimensões continentais. ■

BIBLIOGRAFIA

ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. "Artesanato, tradição e mudança social: um estudo a partir da 'arte do ouro' de Juazeiro do Norte." In: RIBEIRO, Berta G. et alii. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1983.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARTA do folclore brasileiro. *In:* Congresso Brasileiro de Folclore (1.:1951). *Anais*.... Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1952, v.1, p. 77-85.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel. "Um museu de arte popular". *Folclore*, Vitória, v.6, n.32/33, set./dez. 1954.

FROTA, Lélia Coelho. **Mestre Vitalino**. Recife: Fundaj, Massangana, 1986.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte.** São Paulo: Mestre Jou, 1972, v.2.

LIMA, Ricardo Gomes. "Museu de Folclore Edison Carneiro: trajetória e considerações sobre um museu etnográfico". *Boletim* [do] Programa Nacional de Museus. Rio de Janeiro. n.6, p. [5-8], 1985.

_____. Economic Exploitation of Expressions of Folklore: the experience of Brazil. **Unesco-Wipo World Forum on the Protection of Folklore**. Tailândia/ Phuket, 1997.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. **O paradoxo do coringa e o jogo do poder e saber**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

SCHWARCZ, Lília. "O nascimento dos museus brasileiros 1870 - 1910". In: MICELI, S. (org.) **História das ciências sociais no Brasil.** São Paulo: Idesp, 1989, v.1

SOARES, Lélia Gontijo. "Produção de artesanato popular e identidade cultural". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1984, nº19.

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



Maria Angela Mascelani

A Casa do Pontal

E SUAS COLEÇÕES DE ARTE POPULAR BRASILEIRA

O Museu Casa do Pontal foi criado pelo francês Jacques Van de Beuque, artista plástico, *designer* e arquiteto de exposições promocionais, e constitui hoje, em 1999, o maior acervo em exposição permanente de arte popular brasileira no país. Este artigo trata da constituição desta coleção, suas particularidades e da função de mediação e articulação de uma rede entre diferentes segmentos sociais desempenhada por seu criador.

São Francisco cangaceiro. Lampião-sereia. Parteiras do sertão ajudando mulheres a parir crianças. Navios negreiros. Máscaras e imagens de seres antropozoomorfos. Sorveteiros, pipoqueiros, vendedores de algodão-doce ou amendoim. Carnaval, bumba-meu-boi e maracatu. Brincadeiras de crianças na rua. O pavão misterioso e sua exuberante cauda. Naves espaciais. A vida de Cristo contada em cenas movimentadas. Santos Dumont e o primeiro vôo em volta da Torre Eiffel, em Paris. Estas são algumas das milhares de cenas da vida, cotidiano, religião, história e fantasias do povo brasileiro, representadas nas obras de cerca de 200 artistas que integram a Coleção de Arte Popular do Museu Casa do Pontal.

Paulo Cesar Jazbinsek Seabra [1]
Pedro Emilio Schmidt Neto [2]

Uma coleção reconhecida como a mais completa do gênero no país e que foi inteiramente reunida pelo artista plástico e *designer* francês Jacques Van de Beuque. Composta por cerca de oito mil peças, recobre a produção feita em toda segunda metade do século com obras representativas das variadas culturas rurais e urbanas do Brasil.

O Museu fica em um sítio de doze mil metros quadrados na Zona Oeste do Rio de Janeiro, Recreio dos Bandeirantes, perto da Barra da Tijuca, entre o Maciço da Pedra Branca e a Prainha[1]. Está totalmente informatizado e desenvolve atividades de pesquisa e educacionais nas áreas de arte, cultura brasileira e

turismo. Tombado em 1989 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro, recebeu em 1996 o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que o reconheceu como "melhor iniciativa no país em prol da preservação histórica e artística de bens móveis e imóveis". Segundo membros do International Council of Museums (ICOM), associado à UNESCO, "A Casa do Pontal não é apenas um museu completo de Arte Popular Brasileira... pode ser considerada como um verdadeiro museu antropológico, único no país a permitir uma visão abrangente da vida e da cultura do homem brasileiro".

Nos últimos anos, foram feitas 22 exposições parciais do acervo no Brasil e em dez diferentes países no exterior. Entretanto, apesar de reconhecida importância, a Arte Popular Brasileira é em grande parte desconhecida e subvalorizada em nosso próprio país. Apenas um número pouco expressivo de brasileiros conhece e aprecia essa produção que pode ser encontrada no interior longínquo e em pleno centro urbano, no coração das maiores cidades. As causas são inúmeras, e sem dúvida passam pela grande distância econômica e social entre os diversos segmentos da população e pelo preconceito das elites intelectuais, mais voltadas para a criação plástica reprodutora de padrões estéticos e formais europeus-norte-americanos.

Apesar disso, ao se focar mais detidamente como essa produção circula e os caminhos pelos quais adquire internamente significado como arte, percebe-se que, em paralelo, há uma complexa cadeia de relações que articula pessoas e iniciativas, em diversos âmbitos. Evidencia-se um contexto no qual a atuação de membros de grupos intermediários aparece como fundamental para a caracterização contemporânea deste gênero como pertencente ao mundo das artes brasileiras. Entre os participantes mais ativos destes grupos, nos quais se incluem, além dos artistas, consumidores, comerciantes, jornalistas, pesquisadores e outros profissionais liberais, destacam-se alguns artistas e intelectuais, pessoas que, por sua trajetória, qualificam-se como mediadoras entre as elites conservadoras do país e os artistas populares. É o caso do colecionador Jacques Van de Beuque, cujo empreendimento se concretizou a partir da construção de uma relação de intimidade com os artistas populares e de curiosidade pelo país. É sob esta perspectiva que abordaremos aspectos do modo como se constitui sua coleção.

A COLEÇÃO, O COLECIONADOR E A IDÉIA DE ARTE POPULAR

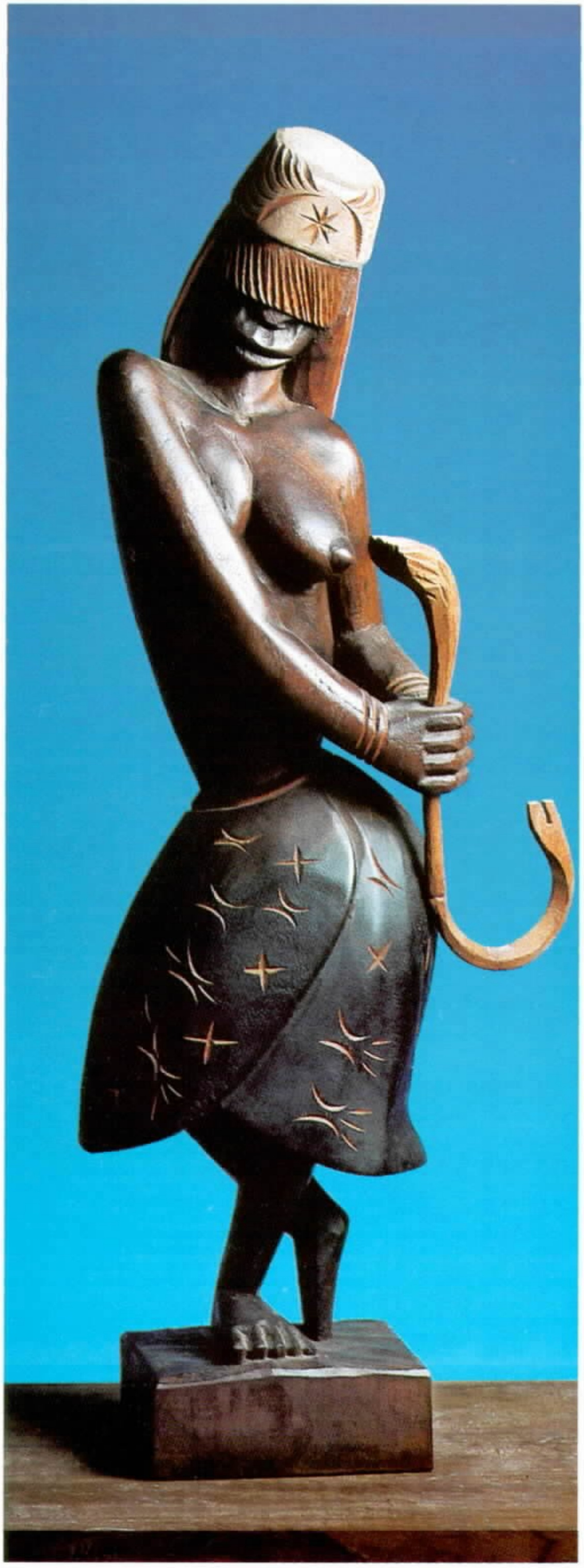
A coleção de Jacques Van de Beuque é constituída basicamente por esculturas, máscaras e placas. A maior parte do acervo compõe-se de peças de barro, cozido ou cru, que representam, em miniaturas ou grandes formas, festas folclóricas, crenças, costumes, tradições, rituais ou o imaginário. Também há uma expressiva coleção de obras em madeira e outras, de menor porte, que usam como matéria-prima a areia, o ferro, o *papier mâché*, o tecido e muitos outros materiais. Destacam-se ainda as coleções de arte sacra católica, com a representação de santos, anjos, festas religiosas e presépios. Em menor proporção, encontra-se a representação de entidades sagradas afro-brasileiras, da umbanda e do candomblé, e de alguns elementos presentes em seus cerimoniais como o transe, o despacho, as oferendas e as ferramentas dos orixás. Os ex-votos são numerosos e na maior parte provêm de Canindé, Ceará. Apenas três





Fachada e interior da Casa do Pontal
Acervo Museu Casa do Pontal.

Vista interior de uma das galerias da Casa do Pontal.
Foto: Angela Mascelani
Acervo Museu Casa do Pontal.



carrancas, do Rio São Francisco, integram o conjunto, que se completa com geringonças, torés e grandes instalações articuladas mecanicamente. O acervo destaca-se pelo volume de obras – quase cinco mil peças na exposição permanente –, pela cuidadosa apresentação e pela inventividade com que seus autores constróem plasticamente imagens significativas.

Produzido por mulheres e homens nascidos nos meios menos privilegiados economicamente da população e que, na maior parte, não tiveram acesso à escolaridade formal, esse acervo, além de suas qualidades intrinsecamente formais e estéticas, desempenha papel importante na preservação da memória da produção artística desse segmento, nos últimos 50 anos.

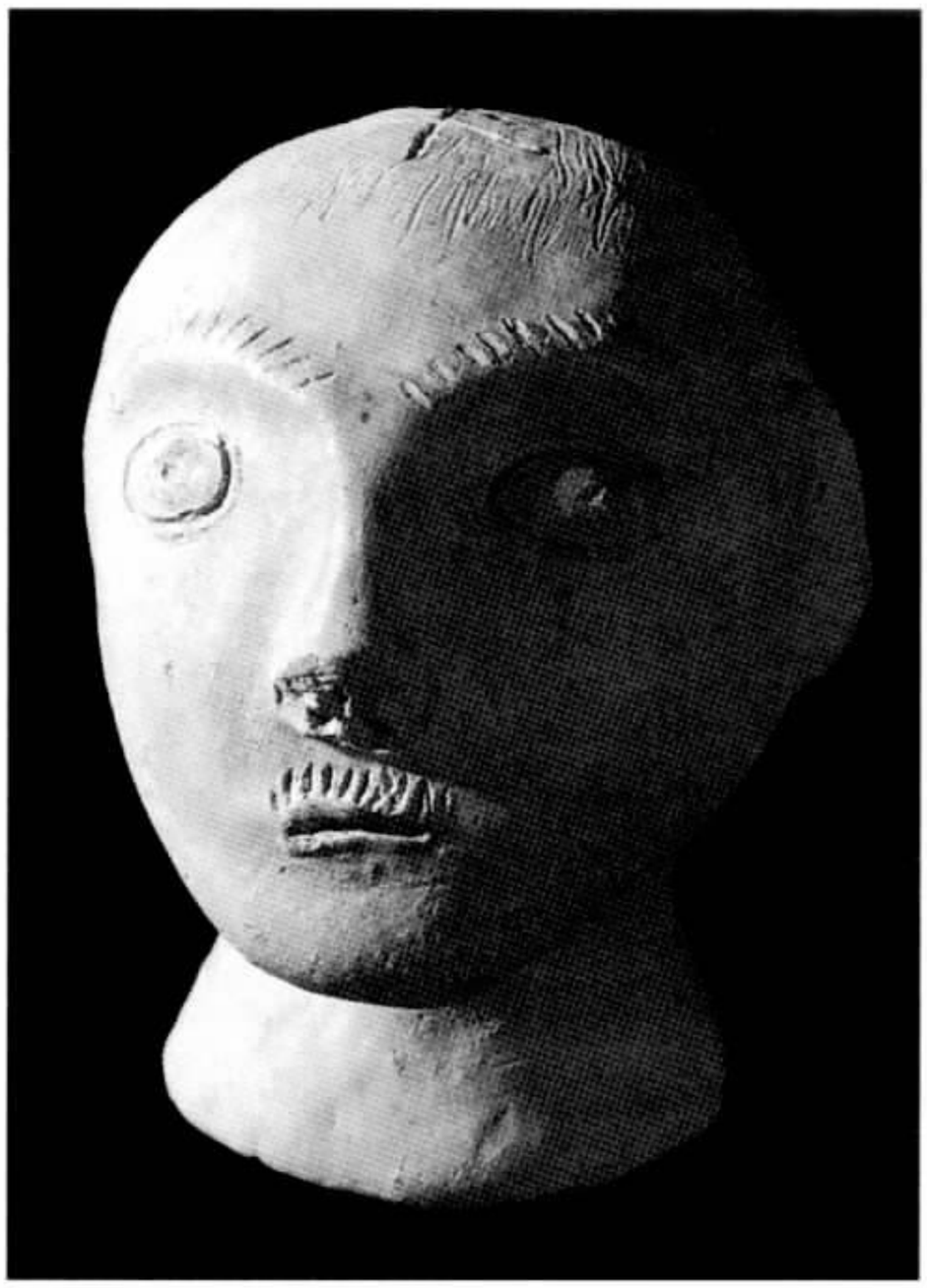
Ao comprar as primeiras peças que viriam a constituí-lo, Jacques Van de Beuque não punha em prática nenhum projeto racional de proteger um patrimônio ameaçado nem percebia, em 1951, que ali estava o fundamento de uma coleção ampla. Apenas adquiria objetos "dos quais gostava" e, mais do que isso, reconhecia nas peças o talento de artistas que vira trabalhar com destreza, arte e fluidez.

Nascido no norte da França, em Bavay, o colecionador estudou Belas-Artes em Valenciennes e Lyon, tendo chegado ao Rio de Janeiro em 1946, no pós-guerra, com a intenção de aqui passar uns poucos meses. Veio recomendado pelo pintor Cândido Portinari, que conhecera em uma exposição em Paris, e lhe garantira que gostaria muito do país. Pouco tempo após ter chegado, começou a trabalhar colorindo os projetos do paisagista Roberto Burle Marx. A partir daí, uma seqüência de fatos, entre eles o casamento e a constituição de uma família, fez com que se incorporasse definitivamente à vida brasileira.

O descobrimento da arte popular deu-se meio ao acaso. Contratado por uma empresa aérea (SAS) para fazer as vitrines de suas lojas em todo o país, chega a Recife, Pernambuco, e logo se encanta com os bonequinhos de barro feitos pelos artistas e artesãos à vista de qualquer um. Fica sensibilizado pela naturalidade com que pessoas tão simples, analfabetas na maioria, criam objetos do barro em poucos minutos. "O artista trabalha sem ver. Sua mão parece autônoma. É como o pianista, que toca com a alma, com o sentimento, que não procura pelas teclas e notas para fazer sua arte. É a arte de uma vida. Eu nunca tinha visto uma pessoa pegar o barro, um material plástico e alcançar tão rapidamente formas elaboradas" (BEUQUE, 1993)[2].

Percorrendo o Mercado São José, em Recife, onde se concentram os artistas, Van de Beuque entra em contato com um novo mundo, que o faz refletir sobre a arte e as múltiplas maneiras pelas quais ela se apresenta. Surpreende-se com as diferentes expressões de cada *boneco*, o olhar atônito que reencontrava reproduzido muitas vezes, como se os *bonecos* observassem o comprador com os mesmos olhos com que o comprador os observava. Diverte-se quando percebe semelhanças fisionômicas entre o autor e a obra acabada; apaixona-se pela simplicidade dos que lá apresentam seus trabalhos. Sem pretender definir o que vê, rende-se à factualidade figurativa, ao humor, à poesia, ao estar-presente que as obras sugerem.

A indeterminação dos sentimentos experimentados diante de uma realidade a ser decifrada lembra a sensação vivida por Jean Duvignaud (1990), quando assistiu ao ensaio geral da peça de Samuel Beckett, *Esperando Godot*: "Somente alguns compreendiam o alcance do que assistíamos que, na verdade, in-



Página anterior: Nanã. Otávio. Cachoeira, BA. Foto: Rômulo Fialdini.

Ex-voto. Anônimo. Foto: Marcel Gautherot. Acervo Museu Casa do Pontal.

quietava, atingindo de forma confusa a sensibilidade". Jean Duvignaud identifica a existência desse fenômeno de estranhamento sensível como parte constituinte do relacionamento com a obra criativa, lembrando que assim também ocorreu com as primeiras pinturas de Picasso e Paul Klee. Como se o objeto saltasse das bancas das feiras nordestinas e impusesse emoções desconhecidas ao ex-aluno de Belas-Artes. Da mesma maneira como arte e ciência se apresentam a Diane Ackerman (1992): "Tanto a ciência como a arte têm o hábito de acordar-nos, acendendo todas as luzes, sacudindo-nos pelo colarinho e dizendo: Prestem atenção!" (ACKERMAN, 1992).

Quando Van de Beuque começou a adquirir essas peças estava sendo elaborada a idéia que se tem atualmente de arte popular. Alguns artistas e intelectuais propunham, ainda que timidamente, outro gênero de aproximação com o objeto popular, diferente daquele empreendido então pelos folcloristas, que o tomavam geralmente como objeto-testemunho de uma tradição ou uma prática de vida. A criação popular era vista, sobretudo, como documento e objeto etnográfico. Efeito talvez da disseminação das idéias relevadas dos estudos feitos, em fins do século XIX, por intelectuais do nível de Sílvio Romero, para quem as abordagens estéticas conduziam inequivocamente ao uso artificial e adulterador do material folclórico (MATOS, 1994).

O interesse pela poética popular em Sílvio Romero e outros folcloristas estava a serviço de uma busca maior: o desejo de fortalecer e, mesmo, encontrar as raízes autênticas e genuínas que permitissem definir uma identidade nacional.

Podemos dizer que esse mesmo projeto continua ativo ainda hoje. Ao longo do século XX, outros movimentos ocorridos no Brasil vieram reforçar essa perspectiva, ainda que chamassem a atenção para a existência de outros diferentes valores. A Semana de 1922, epicentro do Movimento Modernista, por exemplo, permitiu o alargamento do horizonte artístico ao reivindicar nova postura em face da história, questionando a submissão técnica e expressiva aos valores europeus consagrados. Pode-se ver na sua abertura para novos tipos de manifestações e linguagens artísticas uma semente cuja repercussão facultará mais tarde o entendimento da produção popular como dimensão da arte. Outro momento fundamental foi a criação da UNESCO, e a escolha da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), por volta de 1947, para ali representar o país. Como recentemente mostrou Luís Rodolfo Vilhena (1997), a atuação dessa comissão estimulou a formação de uma malha muito ramificada, voltada para a defesa, registro e coleta das manifestações populares tradicionais no país, mantendo-se ativa até meados da década de 60. Entretanto, esse empreendimento, a princípio muito fecundo, fracassa na tentativa de estabelecer conexões com outras esferas da vida cultural (a universidade, por exemplo), levando a uma estagnação de seus princípios orientadores.

Paradoxalmente, será com o enfraquecimento do prestígio dos estudos folclóricos que começa a surgir institucionalmente um novo olhar sobre a produção artística popular. Se, para os estudos do folclore, a premissa fundamental é que a autoria é sempre coletiva ou anônima, sob a nova perspectiva essa questão é problematizada. Pelo viés da arte, onde vigora a idéia renascentista de *gênio autoral*, integrantes das camadas populares podem ser vistos como autores: indivíduos com características próprias e pensamento original. Ainda que se comece a pensar em autoria individual, du-



Máscara de cavalhada. Pirenópolis, GO.
Foto: Rômulo Fialdini. Acervo Museu Casa do Pontal.

rante muitas décadas vão coexistir as duas idéias, pois o conceito de povo como coletividade anônima engloba e orienta a maior parte dos projetos ligados à arte popular brasileira.

Os estudos do folclore entram em declínio por diversos motivos. E as mudanças nas artes que se solidificam neste mesmo período, tanto no país como fora dele, abrem espaço para novas maneiras de entender a criação humana. As décadas de 60 e 70 configuram um período típico de transição, quando ganha consistência o conceito do povo autor. São promovidas exposições de arte popular em lugares consagrados: em 1969, Piero Bardi leva ao Museu de Arte de São Paulo, SP, "A mão do Povo Brasileiro"; em 1976, Jacques Van de Beuque ocupa o Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, com uma grande mostra de Arte Popular Brasileira.

UMA ÉPOCA DE MUDANÇAS

Nos anos de 1950, existia um inequívoco interesse pela renovação dos valores que não se restringia aos intelectuais e artistas cultos, mas perpassava por toda a sociedade. As convenções artísticas, em processo de mudança estrutural desde o final da primeira Grande Guerra (1914-1918), pareciam atingir a maturidade, após o explosivo vigor da década de 1920, quando novas correntes artísticas (Fovismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Purismo, Construtivismo) entraram na América Latina. Os conceitos de arte (belas-artes, artes decorativas, utilitárias) e as próprias fronteiras entre as diversas linguagens artísticas (pintura, escultura, arquitetura, etc...) são questionados. Tudo colabora para que a partir de 1940 "(...) as divisões tradicionais entre as artes, já atenuadas por gerações anteriores, [sejam] cada vez mais ignoradas" (LYNTON, 1966).

Recém-chegado da Europa, onde, na década de 1940, artesanato e belas-artes ensaiavam novas demarcações de territórios – reservando-se ao artesanato o campo da manualidade; às belas artes, a produção que releva do espírito, Jacques Van de Beuque não se interessa, a princípio, senão pela aquisição de obras que, segundo ele, tocam sua sensibilidade. Seu interesse volta-se para as qualidades estéticas das obras, sem preocupar-se com situá-las hierarquicamente no campo das artes, do artesanato ou da manufatura.

Essas questões, que na época interessam a um grupo muito reduzido de atores sociais no Brasil, vão se apresentar posteriormente de forma mais intensa, constituindo uma das questões centrais do percurso em que vai ser construída não só a noção atual de arte popular como a identidade de Jacques Van de Beuque como seu principal colecionador.

Para isso é fundamental se deter na situação internacional de fundo que estimulava um olhar mais aberto não só para as artes como para a identificação e preservação de outras culturas. O mundo ocidental conclui acordos de paz, após uma guerra sangrenta na qual o patrimônio cultural europeu sofrera perdas irreparáveis: pilhagem, dispersão, tráfico de bens ou mesmo sua destruição. A UNESCO, criada em 1945, e reunindo 171 países, centrava sua atuação na difusão da educação, ciência e cultura, tendo em vista a proteção das liberdades humanas. Em meio à grande diversidade cultural existente, a arte, tomada como linguagem universal, desempenhava papel importante – denominador comum através do qual os homens de todas as raças, etnias e credos podiam se entender e reforçar os elos. A difusão destas idéias – do homem universal – tocava o meio artístico e intelectual que delas compar-

tilhava na maior parte dos países do Ocidente. Tal concepção favorecia uma visão menos rígida sobre os conceitos de arte e estimulava a percepção de novas formas expressivas.

Benédicte Pradié (1988) destaca o Art Nouveau (iniciado em fins do século passado), na França, em Viena e no resto da Europa, o efêmero Art Déco, a instituição do Bauhaus no seu começo (1919) como os movimentos que contestaram de forma mais ativa os valores que separavam as belas-artes, o artesanato e as artes decorativas, tendo como referência seu caráter mais ou menos utilitário. Eles contribuíram para o alargamento do conceito de arte, na medida em que não faziam distinções entre as artes decorativas ou aplicadas e as "grandes artes" como a pintura, a escultura e a modelagem.

Soma-se a isso a já referida ausência de limites entre as artes, que também atinge o apogeu a partir da década de 1940 e é assim descrita por Norbert Lynton (1966):

> "Os quadros tornam-se tridimensionais, são suscetíveis de produzir sons e, por vezes, visam a uma totalidade ambiental que antes estava limitada à arquitetura. A escultura move-se, emite sons, projeta imagens luminosas e sabe-se que se tem até sacrificado a si mesma. A arquitetura amplia-se em direção ao planejamento regional. Ninguém pode afirmar com segurança quais os artistas e quais as obras que ocuparão o seu lugar ao lado dos velhos mestres, embora cada um de nós tenha seus candidatos favoritos"[3].

É justamente essa maleabilidade das fronteiras que vai possibilitar que se olhe de maneira diferente para a atividade criativa em



Apolo 12. Caruaru. Foto: Anibal Sciarretta. Acervo Museu Casa do Pontal.

geral, permitindo a identificação do caráter artístico em obras que não obedeciam aos grandes estilos reconhecidos, como é o caso das obras feitas pelos artistas populares.

Enquanto isso, que panorama o Brasil oferecia?

Com o fim da Segunda Guerra, que quase coincide com o fim do Estado Novo (1937-45) e a deposição de Getúlio, instala-se no país "um clima de otimismo diante do crescimento econômico, com a expansão de nosso parque industrial" (MAGALHÃES, 1984), que provocava novas perspectivas na vida cultural. Em São Paulo era articulada a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MASP – o que viria a ocorrer em 1948 – e, no Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna – MAM – que se concretizou em 1949. Pode-se imaginar a contagiante efervescência cultural que redundou na instituição da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951.

Apesar do forte impulso a favor da internacionalização dos movimentos artísticos, permanecem na arte brasileira os debates nacionalistas. "Daí que, justamente quando o eixo Rio-São Paulo, na onda de uma nova internacionalização das linguagens artísticas proporcionadas pelo final da guerra, começa a interessar-se pelo que marcaria com mais força a arte no mundo na década de 1950 – vale dizer, o mergulho nos abstracionismos – é o esforço de Scliar e de um punhado de seus conterrâneos, no sentido de uma arte militante, figurativa até o extremo realismo, que se vem colocar como alternativa" (PONTUAL, 1987), numa retomada das idéias da Semana de Arte Moderna de 1922. Podemos pensar no tema da I Bienal – do Figurativismo ao Abstracionismo – como uma espécie de síntese das contradições desse momento.

Quando Van de Beuque aporta ao Rio de Janeiro, a bordo do segundo navio que aqui chega após o fim da guerra, surpreende-o a receptividade com que os estrangeiros são acolhidos por membros da elite intelectual que os recebem e apoiam. Um dos fatores que contribuem para isso é o isolamento de quatro anos entre o Brasil e a Europa, devido às bombas que minavam o Oceano Atlântico. A elite intelectual se ressentia desse longo período de isolamento. Lembrando as primeiras imagens, Van de Beuque diz:

> "Foi um pouco decepcionante. Porque eu imaginava uma coisa supercolorida, como a Bahia de hoje, por exemplo. E quando cheguei estava chovendo muito. Estava chovendo e quando o navio ia encostando a minha visão era preto e branco. O pessoal todo de guarda-chuva, quer dizer, uma linha preta, uma faixa preta e, embaixo, todo o mundo vestido de terno branco. Um negócio antitropical, quer dizer, anti-exótico. Exatamente o que eu não imaginava. A minha primeira impressão mesmo foi preto e branco" (BEUQUE, TV-E).[4]

Em pouco mais de um mês, está instalado na Pensão Internacional, em Santa Teresa, a partir de onde estabelece uma intensa rede de relações com o meio intelectual e artístico. "Guardo agradáveis lembranças das conversas que tive com o físico Leite Lopes e com Monteiro, seu amigo matemático. Respirava-se arte: além do pintor e gravador Scliar, de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, havia o crítico Rubem Navarra, Marc Berkovitz. No mesmo bairro vivia Djanira..." (BEUQUE, 1993).

Também é neste período inicial que Jacques conhece o pintor Augusto Rodrigues[5], criador da Escolinha de Arte do Brasil e, finalmente, o

responsável pela descoberta do ceramista Vitalino Pereira dos Santos, o mestre Vitalino (1909-1963), cuja obra viria a chamar a atenção para uma peculiar criação, em barro, existente em várias partes do país. É Augusto Rodrigues quem organiza a primeira exposição impactante desta produção popular pernambucana no Rio de Janeiro, hoje tomada como referencial a partir do qual se passou a ver qualidades artísticas e positivas nas obras produzidas em meios periféricos e surgidas em comunidades em que prevalecem os modos de vida e cultura tradicionais.

Assim como, na segunda metade da década de 1940, os pintores brasileiros voltaram "os olhos para a terra e para o homem brasileiro, dispostos a encontrar neles as mais puras fontes de sua emoção" (BREST, 1987), a qualificação dos ceramistas populares como artistas, com identidades singulares, por um círculo de artistas cultos, não só parece dar cotinuidade a essa construção como também pode ser vista como um duplo sintoma: do cansaço diante de uma excessiva idealização do popular (explosiva em 1922), e como efeito da insistente "recuperação" ideológica do popular, que se consuma a partir de 1937, "quando o Estado Novo instituindo o culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular" (MATOS, 1982) estimula e valoriza os aspectos positivos da vida do povo. Através da identificação de indivíduos que criam trabalhos personalizados, o povo abstrato deixa de ser tema (de intelectuais, políticos e artistas eruditos) para encarnar-se em personagens concretos[6]. Sujeitos com trajetórias próprias, que "(...) não foram em absoluto agentes passivos. Pois também pelo seu lado experimentavam mudanças em relação ao seu meio cultural, fazendo uma síntese formal própria como qualquer outro artista" (FROTA, 1993), que se destacam em seus meios e que, simultaneamente, pareciam manter um modo de vida comunal e harmônico.

Sem dúvida, ainda uma imagem idealizada mas, ao mesmo tempo, uma metáfora expressiva, que continua a intermediar o contato e a recepção desta produção em meio urbano.

A IDÉIA DE ARTE E ARTISTAS POPULARES

Sob o olhar de um grupo pequeno e específico[7], que se interessa preferencialmente pelos aspectos estéticos e formais da produção plástica popular, e onde se inclui o colecionador Jacques Van de Beuque, verifica-se a tendência para designar como arte popular brasileira esculturas, máscaras, xilogravura, placas em cerâmica e demais objetos tridimensionais feitos a partir de materiais como a madeira, o barro, o ferro, as areias e outros, mesmo quando apresentam temáticas, formas, estilos, cores e técnicas altamente diversificadas. Diferentemente de outros países da América do Sul, neste conjunto não se inclui a arte de origem indígena – que guarda um estatuto próprio[8] – nem as pinturas, convencionalmente tratadas como integrando um subgrupo distinto: o da arte *naif*[9]. Jacques Van de Beuque não só compartilha desta visão como contribuiu, em muito, para afirmá-la: conforme apontamos, a coleção exposta na Casa do Pontal é composta, quase exclusivamente, por esculturas, placas e máscaras.

Uma categoria que costuma englobar todos esses estilos acima mencionados é a de arte primitiva, que tem sido usada com diversos significados na história e na crítica da arte. Esse termo, que aparece com força no início do século 20, corresponde ao surgimento de uma atitude de valorização das formas de arte







Página anterior: Vendedor de bandeiras.
Adalton Lopes. Niterói, RJ.

Cena de casamento. Zé Caboclo. Alto do Moura, PE.

Casal no boi. Mestre Vitalino. Alto do Moura, PE.
Fotos: Anibal Sciarretta.
Acervo Museu Casa do Pontal.

arcaicas, populares ou antigas, estando ligado ao despertar da sensibilidade ocidental para as artes da África negra e da Oceania. "No sentido mais amplo, designa a arte das sociedades situadas fora das grandes civilizações ocidentais e orientais. E, não raro, refere-se a uma produção menos sofisticada. Aplica-se ainda à arte pré-colombiana – embora tenha sido produzida, em grande parte, por povos altamente desenvolvidos" [10].

Apesar de sua utilização estar sendo revista nos meios ligados à crítica da arte, especialmente devido ao sentido etnocêntrico com que foi empregado, e à sua vinculação às idéias evolucionistas, sugerindo uma gradação de valor que opõe o simples e rústico ao sofisticado e complexo, na prática, essa distinção continua atuando ainda hoje entre nós. No Brasil, o culto ao primitivo ganhou novas elaborações durante todo este século, em inúmeros contextos diferentes. Gilberto Freire e a teoria da mestiçagem (1926); o Movimento Modernista (1922); as campanhas folcloristas; Getúlio Vargas e o populismo (1930), constituem momentos marcantes da elaboração interna desse conceito. Instrumentalizando a oposição entre a vida rural e a urbana, a literatura elege o sertanejo, o caipira, o interiorano e suas variantes como os personagens típicos do país. Representando o autêntico, o puro e o inocente, são eles os novos primitivos, vistos como depositários das tradições, cerne da nacionalidade. Consagrados na literatura por Euclides da Cunha, em **Os sertões** (1902); por Mário de Andrade, em **Macunaíma** (1928); por Guimarães Rosa, em **Grande Sertão: Veredas** (1956), esse imaginário que recai sobre as populações rurais permanece vivo e pode ser identificado nas referências feitas à arte popular, em nossos dias.

Se o primitivo representa o autêntico e puro, também evoca certa estagnação e a fixação num estágio inferior. Assim, é comum designar como arte primitiva, folclórica ou popular uma gama imensa de produtos toscos ou refinados (cestarias, tapeçarias semi-industrializadas ou não, crochê, tricô, reaproveitamentos de embalagens, e uma infinidade de objetos feitos com estas técnicas), vendidos em circuitos periféricos, em bazares privados ou em associações de artesãos, apenas por terem sido feitos à mão e não por evocarem qualidades estéticas e criativas peculiares.

Esse conjunto de fatores torna difícil delimitar o que seria o campo específico da arte popular. O que indica não somente que esta é uma noção em fase de elaboração, a respeito de formas de arte que ainda estão sendo conhecidas e compreendidas, como também que essas definições e a própria produção são dinâmicas, sendo permanentemente alteradas e negociadas. Mesmo quando exposições recentes[11], com curadorias diversas, demonstram prestígio crescente no âmbito dos museus, centros culturais, galerias e exposições internacionais, ainda é evidente a permanência de conflitos, expressa também pela dificuldade em assumir esse gênero como arte desadjetivada e contemporânea. O que confirma a manutenção, entre nós, de uma visão polarizada de arte (culta x inculta) e a presença de tensões nas relações entre os diferentes grupos e camadas sociais.

A ARTE POPULAR COMO ORIGEM

A exposição das obras de artistas populares pernambucanos no Rio de Janeiro, em 1947, já referida, e a partir da qual o mestre Vitalino se torna amplamente conhecido, também pontua a vulgarização, entre nós, do uso das expressões *artista popular* e *arte popular*, que passam a



Escultura em folha de flandres. Otávio.
Foto: autor não identificado. Acervo Museu Casa do Pontal.

ter um sentido semelhante ao atual, e que se referem, antes, à origem social dos artistas do que a um tipo determinado de arte[12]. No catálogo da exposição feita em homenagem aos 30 anos da morte de mestre Vitalino, em 1993, Lélia Coelho Frota faz a seguinte leitura desse momento: "(...) A passagem destas figuras de barro para a categoria do estético corresponde a uma mudança nas mentalidades provocadas pelas transformações na vida sócio-econômica do país, onde o Movimento Modernista, nelas inserido e delas também agente, interviera de maneira decisiva na renovação do pensamento e da cultura. (...) [Entretanto] (...) O projeto de civilização apalpado por Mário de Andrade [sem discriminação entre o popular e o culto] está longe ainda de ser atingido. A arte dos pobres continua a ser fortemente apropriada sob o rótulo de popular, como se povo não fosse todo o conjunto da sociedade brasileira" (FROTA, 1993).

Se, por um lado, essa perspectiva dual denota uma visão etnocêntrica, onde quem nomeia o povo nunca se inclui nesta categoria, por outro pode ser visto como uma invenção estratégica cuja principal contribuição foi ter feito ver que, fora dos meios cultos, e da academia, havia outras formas de expressões artísticas. No entanto, mesmo que o uso desta qualificação cause, pelas razões acima expostas, certo incômodo, a noção de *arte popular* só tem se firmado, a despeito do variado gênero de objetos que podem ser englobados por essa noção.

QUANDO O AMANTE DESCOBRE-SE COLECIONADOR

Independentemente das denominações, a coleção de Jacques Van de Beuque vai se estruturar a partir de seu interesse pelo contato com os artistas e pela contínua descoberta de objetos, a seu ver criativos e "instigantes". As seguidas aquisições levaram-no a conhecer melhor o país que adotara, estimulando-o a percorrer pequenas cidadezinhas do interior em busca de tal ou qual artista, de quem ouvira falar ou de quem vira alguma obra.

"Não sei se fui obsessivo. Mas que andei à procura, andei. Meu interesse sempre foi o de usufruir da beleza das peças que encontrava. Eu as comprei para mim, sem jamais imaginar como finalidade a criação de um espaço público. Essa idéia tem uns sete ou oito anos, no máximo, e faz parte de um amadurecimento pessoal" (BEUQUE, 1993).

No início, comprava despreocupadamente e dava muitas obras de presente a amigos. Encantavam-no a simplicidade e a irreverência do homem do interior e sobretudo dos nordestinos. Gostava da maneira pouco convencional como se davam as negociações em torno da aquisição de uma obra específica. "Em Recife, conheci no Parque Amorim o pessoal de Caruaru, que ia vender os objetos, as peças de arte popular. Na primeira vez eu só comprei as peças. Na segunda, terceira vez, que eu voltei a Recife, procurei conhecer Caruaru. De Caruaru fui lá no Alto do Moura, que é a terra de Vitalino e de todo aquele pessoal. E me tornei muito amigo de muitos deles, da maior parte. Foi realmente uma coisa fantástica! Um espanto!" (BEUQUE, TVE).

A partir deste contato mais próximo, Jacques Van de Beuque descobre "um mundo" de artistas, cada qual com sua particularidade diferente, produzindo obras excepcionais. Estas obras iam para o seu escritório de arquitetura promocional, no bairro de Botafogo, onde ficavam expostas. Os amigos, fornecedores e clientes que o visitavam "se es-



Jogadores. Adalton Lopes. Niterói, RJ.

Circo. Antônio de Oliveira. Belmiro Braga, MG.
Fotos: Rômulo Fialdini.
Acervo Museu Casa do Pontal.



pantavam com o efeito causado, que era belíssimo" (BEUQUE, 1993).

Além disso, à medida que seu gosto por estes objetos ia se tornando conhecido, ele começa a ser procurado por outros artistas, por donos de coleções que estavam em vias de desfazer-se de parte das obras ou de todas elas, por lojistas, intermediários etc... Somando-se isso à sua paixão, que não regride, em poucos anos a coleção estava imensa, passando a fazer sentido como conjunto e adquirindo o *status* de atividade sistemática.

Pode-se dizer que, a partir de dado momento, a trajetória de Jacques Van de Beuque como colecionador, e suas elaborações em torno da arte popular brasileira, se juntam. O que se explicita visualmente nas soluções encontradas para apresentar as obras da coleção: destacando individualmente algumas, contrapondo ao figurativismo predominante os fundos geométricos e lançando mão de uma ousada distribuição de cores. Ou seja, trazendo cenograficamente a obra popular para um ambiente de pura modernidade. Um destes momentos foi a exposição realizada, com sua curadoria, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1976, onde foi exibida grande parte do acervo.

Nesse momento, sua função de mediador e articulador de uma rede entre diferentes segmentos e camadas sociais se explicitou, evidenciando sua capacidade de intermediar as relações entre grupos distintos e transpor barreiras simbólicas. Como integrante do amplo grupo formado pelos artistas que partilham da norma culta, Jacques Van de Beuque põe em contato mundos de diferenças, dando visibilidade de conjunto à variada produção que compõe seu acervo. O impacto causado, as respostas de entusiasmo do público, sem dúvida contribuíram para o desenho de um certo perfil da arte popular, como também para sua decisão de não só dar prosseguimento à coleção, como de completá-la, em todos os sentidos – tanto temática como geograficamente: "Eu fui fazendo o museu aos poucos. Por necessidade de organizar um espaço para preservar as peças que estavam tumultuando a minha vida também. Porque comecei a ter realmente uma preocupação de preservar..." (BEUQUE, TV-E, "Os colecionadores").

O caminho trilhado desde a compra da casa, em 1975, na Estrada do Pontal 3295 – Barra da Tijuca – foi sinuoso, pontilhado de altos e baixos, e em seu percurso deu-se a reflexão que redundou na inauguração da Casa do Pontal, consumada em fins de 1992 e janeiro de 1993. Em meio à indeterminação que caracteriza a passagem do privado para o público, foi prevalecendo o sentido de classificação. Não havendo ainda definição quanto ao destino do acervo, Jacques Van de Beuque ocupou-se de sua organização. Tendo colecionado selos durante muitos anos de sua vida, compreendia a importância dessa etapa: "Colecionei selos por considerá-los fonte de informação e beleza. Sei que a organização é terrível. Mas, se você coleciona, tem que passar por isso se não você despreza o que pretende colecionar" (BEUQUE, 1996).

Buscando conhecer os padrões oficiais de catalogação museológica, depara-se com dificuldades. Cláudia Ferreira, museóloga e atual diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Funarte, MinC, que acompanhou todo o processo de perto, faz uma leitura dessa passagem: "Eu fui lá com este intuito: discutir conceitos, verificar como se podia pensar em documentar a coleção. Mas não foi fácil. Um colecionador é uma figura muito especial, pois

cada peça adquirida quer dizer pedacinhos da vida. Hoje faço a seguinte leitura: a documentação, de certa forma, ameaçava a relação de Jacques com o objeto. Suas dúvidas nas discussões vinham sempre impregnadas da preocupação de se expor através de uma documentação que tornaria acessível para todas as pessoas o acervo, a coleção, e de certa forma, sua intimidade" (FERREIRA, 1993).

Através da catalogação, informações que até então pertenciam inteiramente ao domínio da experiência vivida escapariam de seu controle. Essa decisão não foi fácil, e conviver com a perda do espaço privado representada pela abertura definitiva da coleção, ainda hoje, é uma experiência delicada. Esse momento, comum a muitos outros colecionadores, pode ser visto como ritual de passagem, quando o colecionador se dá conta destes dois desejos aparentemente antagônicos: reservar/exibir. James Clifford (1994) afirma que "uma necessidade subjetiva, às vezes até voraz, de ter, transforma-se em desejo governado por regras, significativo. Assim, o eu deve possuir, mas como não pode ter tudo, aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias – para fazer boas coleções". Ele ainda sugere que a prática de ajuntamentos materiais visando a demarcação de um domínio subjetivo em torno do eu e do grupo, de modo a manter inconfundíveis o "eu" e o "outro", seja universal: "todas essas coleções incluem hierarquias de valor, exclusões e territórios governados por regras do eu" (CLIFFORD, 1994).

São essas regras que constituem o gosto do colecionador e suas razões, que nem sempre são evidentes para ele mesmo, acabam projetando a imagem de suas escolhas pessoais, nos limites de cada projeto. É o colecionador de obras de arte moderna e contemporânea brasileira, Gilberto Chateaubriand, quem lembra que o colecionador, "sendo humano, não pode gostar de tudo ao mesmo tempo". O que justifica exclusões e eleições de artistas e obras, fazendo variar o perfil de uma coleção para outra. No exame da trajetória de Jacques Van de Beuque, fica evidente que é apenas o gosto pessoal, ou a curiosidade, que conduz inicialmente o processo. Mas com o passar do tempo, esse gosto pessoal articula-se intimamente com o pulsar e as pressões sociais. É Jacques quem fala de suas dificuldades quanto à explicitação dos critérios utilizados: "Não posso dizer por que esta peça é melhor do que aquela, na maioria das vezes. Apenas sei que uma me fala mais do que a outra. A peça fala por si" (BEUQUE, 1993). Entretanto, uma observação mais atenta permite perceber a existência de algumas regras lógicas que estruturam o conjunto e que, finalmente, particularizam o tipo de empreendimento feito por ele.

Jacques Van de Beuque principiou (e manteve por muito tempo) sua coleção adquirindo objetos em Recife (Pernambuco), feitos por pessoas com forte vivência rural; adquiriu principalmente obras em viagens pelo interior do Brasil. Ou seja, aquelas produzidas em localidades distantes dos grandes centros, muitas vezes sem energia elétrica nem rede de transportes eficiente e/ou constante, como o Alto do Moura e Tracunhaém (Pernambuco), e Juazeiro (Ceará). Manteve o foco nos aspectos plásticos, não prevalecendo como critério de aquisição o valor histórico, folclórico ou cultural, mas sim seu gosto pessoal; buscou o raro, o inacessível, não se contentando com o que estava à mão. Privilegiou a aquisição direta dos objetos, fazendo sempre que possível contato com os artistas e procurando conhecê-los. Estabeleceu longas amizades com alguns artis-



Escultura de Nino. Juazeiro do Norte, CE.
Foto: Anibal Sciarretta. Acervo Museu Casa do Pontal.

tas que, coincidentemente, são aqueles cuja obra é mais abrangente no âmbito da coleção, como Antônio de Oliveira e Adalton Fernades Lopes. Desprezou a aquisição de obras consideradas genericamente como *naïves*, primitivas, ingênuas (em geral, pinturas e desenhos), tão apreciadas pelo público europeu e facilmente encontráveis nas ruas do Rio de Janeiro, à venda, pelo menos a partir da década de 60. Não se deixou seduzir pela produção popular urbana, aquela apresentada nas calçadas, feiras (incluindo a *hippie*, de Ipanema) e nas lojas de *souvenirs* para turistas.

Também não comprou objetos utilitários no sentido mais objetivo desta palavra. Excetuando-se potes, vasos e gaiolas de pássaros (que adquiriu, mas não incluiu na coleção), não selecionou objetos utilitários, tais como panelas, jogos de jantar e almoço, produzidos já como resposta à demanda do consumo de bens *rústicos* ou *ecológicos*. Não se interessou especificamente pela produção de autores considerados doentes mentais, ou mesmo pacientes psiquiátricos. O que não quer dizer que não possua obras de muitos autores considerados *outsiders* (liminares), como G.T.O., Nhô Caboclo e Ulisses.

Valorizou a invenção de novos temas e de novas formas para temas recorrentes. Isto é, elegeu como valor a espontaneidade criativa nos temas, mas também as soluções formais para temas corriqueiros e até tradicionais, como é o caso das repetidas cenas rurais (retirantes, boizinhos, trabalho etc.) ou, então, dos presépios e cenas de casamento que, a despeito da vulgarização temática, são tratados de maneiras originais pelos diversos autores.

Sem ter tido a intenção de privilegiar materiais, o acervo hoje apresenta uma hierarquia absolutamente visível: prevalecem objetos ce-

râmicos, seguidos pelos de madeira. Em menor quantidade, seguem-se os minúsculos bichinhos de miolo de pão e as peças feitas de materiais diversos – tecido, pena, ferro, gesso, areia (que Jacques denomina mistos).

Excetuando-se a coleção de ex-votos, de caráter expressamente religioso, alguns santeiros e elementos da festa de bumba-meu-boi, os chápeus de guerreiros, carrancas e miniaturas de embarcações do Rio São Francisco, procurou adquirir objetos compreendidos, por si ou por seus autores, como arte, voltados para o mercado ou não. Isso quer dizer que não saiu por aí procurando em objetos feitos pelo povo traços de artisticidades ocasionais (uma roda velha de moinho de cana; objetos em desuso, como integrantes de uma casa de farinha) ou, então, antiguidades.

Essas escolhas presididas por critérios muito específicos demonstram que o gosto, o "intraduzível em palavras" (BEUQUE, 1993), é produto de uma vasta interlocução com concepções correntes, alternativas e, em muitos casos, divergentes de arte. As eleições feitas por Jacques Van de Beuque apontam para a valorização de seu gosto pessoal; o fato mesmo de não conseguir explicitá-lo verbalmente afirma a crença nos valores da individualidade e na subjetividade do artista, expressa nas diferentes maneiras como cada um interpreta, na obra, a realidade do cotidiano ou de suas próprias fantasias. Confirmam ainda que, no âmbito desse universo aparentemente ilimitado da produção visual, estética e do imaginário, Jacques Van de Beuque fez eleições, excluindo aqueles objetos que, conforme diz, não mexeram com seus sentimentos e sensações (BEUQUE, 1993). Em meio a uma produção na qual ocorrem semelhanças evidentes entre os objetos, o colecionador elege o desseme-

lhante, o que escapa ao lugar-comum. A Casa do Pontal e o acervo nela reunido são legitimados por inúmeras razões. Entre essas, a legitimação que é conferida pelo gosto qualificado de seu criador. É o reconhecido "bom gosto" de Jacques Van de Beuque que também permite que a Casa do Pontal seja eleita por seus pares (outros museus privados e públicos) como um dos mais belos do Brasil.

A CASA DO PONTAL E SUAS PRINCIPAIS COLEÇÕES

A Casa do Pontal foi organizada tematicamente em 12 setores que sucedem-se no circuito da exposição obedecendo à seguinte ordem: Profissões (com dezenas de atividades profissionais), Mestre Vitalino, Ciclo da Vida (casamento, nascimento, infância, noivado, morte), Brasil – Festa Popular (carnaval, cavalhada, folia de reis, festa do Divino etc...), Jogos e Diversões (com jogos de adultos e crianças); Bichos e Areias, Arte incomum, Cangaço, Cenas da História do Brasil, Religião e Ex-voto. Esses setores subdividem-se em assuntos específicos: Banda de pífaros; a lei - a notícia; Tração animal; Vendedores e ambulantes; Realejo; A Praça; Rendeiras; Atividades domésticas; Casa de farinha; Transporte rural; O boi, o homem e sua montaria; Retirantes e Volta da roça; Cenas do cotidiano; Vida na roça; Caça e pesca; Serraria; A escada da vida; Adão e Eva; O parto; Amamentação; Brincadeiras de meninas; Brincadeiras de meninos; Sacramentos; Escola; Casamentos; Encontros; Comemorações; Morte; Bumba-meu-boi; O morto carregando o vivo; Reisado; Maracatu; Cavalhada de Pirenópolis; Máscaras da cavalhada; Mamulengo; Festa do Divino; Parada circense; Belmiro Braga, uma cidade mineira; Placas; Máscaras; Embarcações do Rio São Francisco;







Página anterior: Médico auscultando. Zé Caboclo.
Alto do Moura, PE.

Acima: Monstro. Galdino. Alto do Moura, PE.
À esquerda: Lampião-sereia. Galdino.
Fotos: Anibal Sciarretta.
Acervo Museu Casa do Pontal.

Peças eróticas; Chegada do cangaço; Primeira Missa no Brasil; Independência ou Morte; Bandeirantes; Escravidão; Santos Dumont; Lei Áurea; Procissões; Vida de Cristo; Símbolos da Paixão; Religião e sincretismo religioso; Exu; Ferramentas de orixás; Despacho; Iemanjá; Xangô; Santos; Umbanda; Desfiles das escolas de samba; E tudo acaba em samba...

Alguns autores, além de Mestre Vitalino, são destacados individualmente: Luiz Antônio (Alto do Moura-PE); Antônio de Oliveira (Belmiro Braga - MG); Adalton (Niterói - RJ); João e Maria Alves (Vale do Jequitinhonha - MG); Saúba (Recife - Olinda); José Apolônio (Alto do Moura - PE); Maria de Beni (Pirenópolis - GO); Mudinha (S. José dos Campos - SP); Jonjoca (S. João do Meriti - RJ); Edgar Freitas (Fortaleza - CE); Tamba (Cachoeira - BA); Antônio Poteiro (Goiânia - GO); G.T.O. (Divinópolis - MG); Nhô Caboclo (Recife - PE); Ana do Baú (Vale do Jequitinhonha - MG); Adriano (Recife- PE); Otávio (Cachoeira - BA); Sólon, Zé Caboclo (PE), Manuel Eudócio (PE), Manuel Galdino (PE); Dadinho (RJ); Laurentino (PR) e Mestre Didi (Cachoeira - BA).

Como já foi dito, qualquer coleção revela paixões e preferências, o que implica maior destaque para alguns artistas. No âmbito da coleção formada por Jacques Van de Beuque, Adalton Fernandes Lopes (Niterói, RJ, 1938) e Antônio de Oliveira (Belmiro Braga, MG, 1912-1996) apresentam o maior conjunto de obras em exposição, o que pode ser justificado pelo fato de ambos morarem na periferia do Rio de Janeiro e manterem ritmo intenso de trabalho. Sem querer reduzir a mera questão prática a particularidade da contribuição individual desses autores na coleção, não resta dúvida de que esses fatores conjugados possibilitaram uma troca mais constante e acompanhamento mais próximo de suas produções. Ambos realizaram obras ricas e diversificadas. Cada qual num estilo e utilizando materiais diferentes, trabalharam com extenso leque temático. Ao observarmos o conjunto de suas obras individualmente, verifica-se que, em ambos, estão presentes aspectos recorrentes nas representações populares: a fluidez das fronteiras temáticas, a irreverência e versatilidade.

Em Adalton, ressalta o bom humor de suas abordagens. É de sua autoria a *Vida de Cristo*, obra animada, fortemente inspirada na narrativa bíblica, na qual cerca de 150 personagens modelados em barro se movimentam mecanicamente, recriando a história de Cristo, do nascimento até a subida aos céus. Também é autor da grande instalação *Carnaval*, composta por 450 personagens, aproximadamente, na qual o desfile carnavalesco carioca é o tema, com alegorias, músicos e grupos de foliões. Ele ainda responde pela criação do *Circo* e pela coleção integral de *arte erótica*, composta de 65 cenas, com cerca de cem personagens.

Ainda que o autor mantenha os detalhes que caracterizam a vivência de cada diferente situação (vida de Cristo, carnaval, circo, erotismo, trabalho etc...) a semelhança fisionômica dos personagens sugere tratar-se dos mesmos indivíduos no desempenho dos vários papéis sociais da vida cotidiana. Através de seus *bonecos*, Adalton criou uma visão especial da vida urbana, privilegiando os momentos de lazer, encontro (jogos, festas, danças) e as atividades que têm a rua como espaço principal, consagrando-se como artista inventivo e sensível.

O fato de Adalton Fernandes Lopes lidar indistintamente com assuntos da fé, com a festa orgiástica do carnaval – na qual passistas seminuas desfilam e são aplaudidas por uma platéia animada –, com o lúdico e com o erotismo,

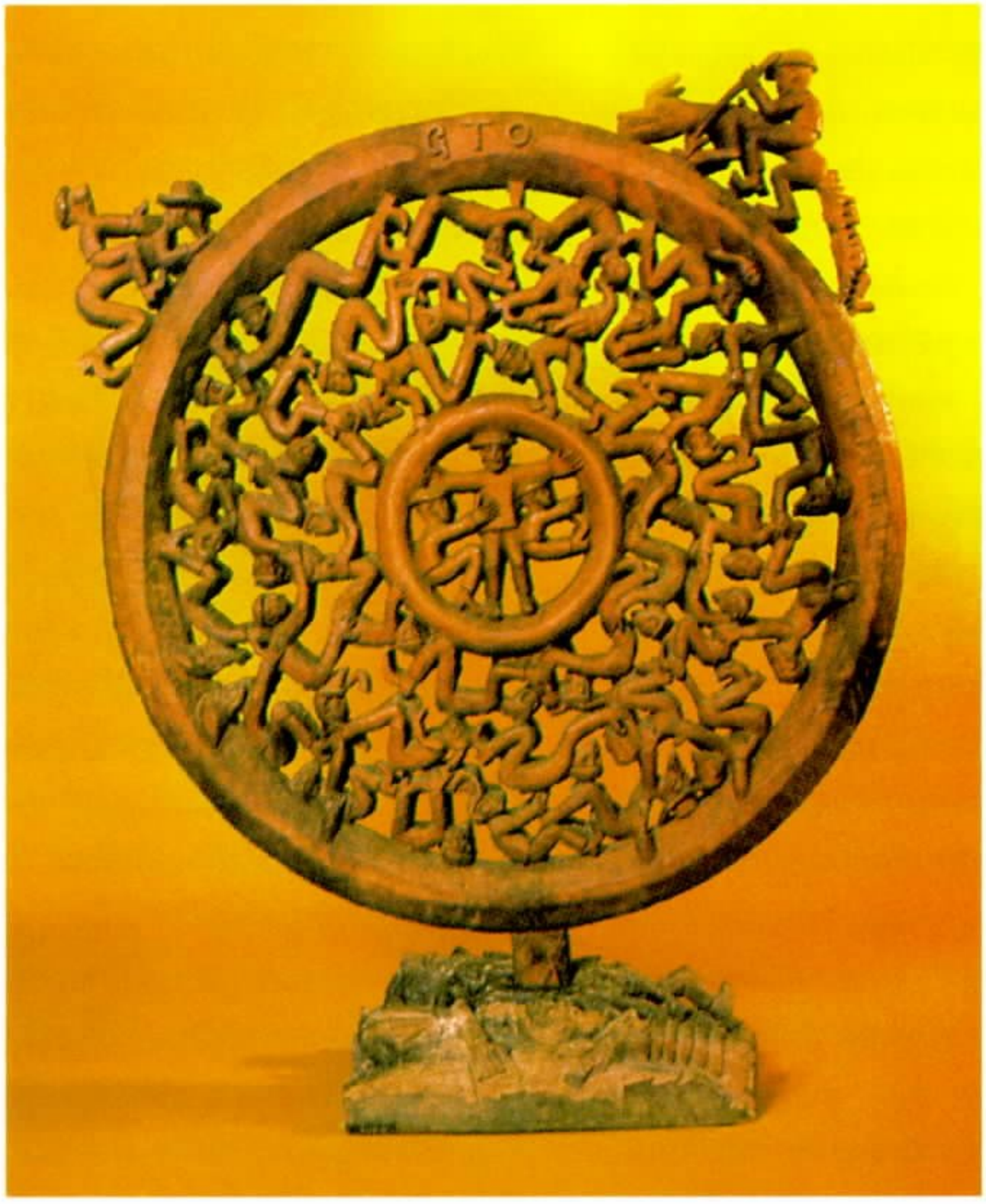
demonstra que, para este autor, a comunicação entre os domínios do sagrado e do profano é intensa. Essa idéia ganha força argumentativa quando observamos que, na solução plástica, esses temas, aparentemente antagônicos, são tratados de maneira equivalente. Pode-se dizer até que a *Vida de Cristo* rivaliza não apenas em tamanho como esteticamente com o *Carnaval*. Nessas duas grandes instalações, as cenas são dominadas por uma profusão de personagens que, apesar de obedecerem à seqüência narrativa (num caso, à seqüência do desfile; no outro, à da história bíblica), mantêm entre si relacionamento intenso, alegre, coloquial. Há certa excitação, de gênero semelhante, reforçada pelos movimentos ritmados e pela expressão de cada boneco-personagem. Esse livre transitar entre pólos aparentemente opostos, como o sagrado e o profano, não aparece como exclusivo da produção de Adalton. Pelo contrário, encontramos no universo da arte popular muitos artistas que abordam com a mesma naturalidade assuntos habitualmente polarizados.

Um exemplo análogo pode ser encontrado no setor denominado pelo colecionador como "Profissões". Lá vemos expostos, lado a lado, o policial zeloso e o advogado mau-caráter; o ladrão de galinhas e vendedor de ovos. Pergunto a Jacques Van de Beuque o porquê dessa organização. Ele diz que esta irreverência faz parte da cultura brasileira, que tanto admira. Irreverência, a seu ver, estruturante da vida dos brasileiros.

Apesar dos diferentes enfoques, em Antônio de Oliveira notamos postura semelhante. A par do desfile carnavalesco, em *Carnaval de Belmiro Braga – Minas Gerais*, o autor tematiza as representações do sagrado, como se vê na *Procissão da Ave Maria*, e a crença no sobrenatural, através da representação das figuras emblemáticas de seus agentes (o demônio, a feiticeira, a morte etc...). Na obra *A procissão da Ave Maria*, o autor inclui, no corpo da procissão, entre crianças vestidas de anjo, padres e beatas, o acompanhamento musical. O que demonstra sua recusa da definição de sagrado fornecida pela teologia oficial da Igreja, que classifica certos atos de culto aos santos como profanos – o baile, o repasto coletivo, a folia, considerando apenas as atividades da liturgia da Igreja – a procissão, as novenas, a missa, como propriamente sagradas.

A questão da fluidez de fronteiras éticas e religiosas continua ao verificarmos que Antônio de Oliveira apresenta tanto cenas de santos católicos quanto de entidades ligadas às religiões afro-brasileiras. De um lado, temos Nossa Senhora Aparecida; anjos, São Sebastião flexado, Nossa Senhora da Conceição, Santo Onofre, São Benedito e Ave Maria, além de enterros, procissões e missas. De outro, destacam-se Iemanjá, Pomba-gira, Exu-tridente e Exu-caveira, cenas de umbanda, com festas de santos, despachos etc...

Possivelmente, Jacques Van de Beuque terá reunido a mais completa coleção das obras de Antônio de Oliveira, que, a seus olhos, "conseguiu atingir um nível artístico quase insuperável" (BEUQUE, 1996). Criou mais de três mil e quatrocentos bonecos, reproduzindo personagens da história do Brasil, ilustrando o cotidiano com a história de vida das pessoas e fatos de sua infância e convivência. Retratou com poesia e elegância temas ligados ao amor, à religião, à vida e à morte. Durante muitos anos expôs, no Morro da Urca, no Rio de Janeiro, o que chamava "*Meu mundo encantado*": cenas rurais e urbanas que davam aos turistas uma visão particular do país. Suas obras participaram de inúmeras exposições no Brasil e no



Roda. GTO. Divinópolis, MG.

Página seguinte: Guerreiro. Nhô Caboclo.
Aguas Belas, PE. Fotos Aníbal Sciarretta.
Acervo Museu Casa do Pontal.



exterior e destacam-se na arte popular pelo refinamento, beleza e imaginação.

Outras importantes coleções encontram abrigo no acervo da Casa do Pontal: do Ceará destacam-se, em Fortaleza, a de garrafas de areia, com as figuras elaboradas por Edgar de Freitas nesta técnica secular e rara; e em Juazeiro do Norte, as esculturas de João Cosmo Félix, conhecido como Nino. Nino desenvolve esculturas de estilo original, cujo impacto está na interpretação personalíssima do cotiano e do imaginário ligado a festas e mitos. Como a maior parte dos artistas populares, iniciou-se produzindo brinquedos, de onde passou para a construção de grandes *bonecos*, representando figuras humanas ligadas à história do cangaço. Atualmente, aborda temas diversificados e em suas esculturas – feitas em troncos vigorosos – destacam-se como formas recorrentes os animais (pássaros, peixes, cavalos, cabras etc...), além de personagens e cenas da festa do reisado. Pinta detalhes, ou a peça inteira, utilizando cores contrastantes em tinta a óleo.

Do Alto do Moura (Caruaru, Pernambuco), um dos mais sólidos redutos oleiros do país, há uma expressiva representação: desde os mais antigos, como Mestre Vitalino (1909-1962), Zé Caboclo (1921-1973) e Manuel Eudócio (1931), que prossegue no acompanhamento da produção de seus filhos, até Manuel Galdino (1929-1996), Luís Antônio (1935) e outros. De Zé Caboclo destacam-se as moringas antropomorfas de grandes dimensões, chamando especial atenção *Lampião e Maria Bonita*, as alegres esculturas coloridas da Virgem Maria e as impactantes figuras do bumba-meu-boi e do maracatu. Estimulado pelo ambiente ativo de Caruaru e, em parceria com o cunhado Manuel Eudócio, inovou formas e técnicas, adotando o uso do arame na estrutura das esculturas e a feitura do olho em alto relevo, nas figuras humanas (em vez de furinhos). Também criou temas originais, oferecendo uma leitura singela e irônica dos profissionais liberais: dentistas, advogados etc. Na pintura de suas obras, utiliza cores vibrantes e decoração floral.

Manuel Galdino firma-se como um dos mais inovadores artistas do Alto do Moura, integrando a coleção de Arte incomum ou fantástica. Suas criações têm incomparável força poética, formando um repertório de obras delirantes, originais e criativas que, não raro, combinam realidade e fantasia, constituindo monstros oníricos e tipos como *Lampião-sereia* e *São Francisco cangaceiro*.

Outro autor com importantes obras na coleção é Geraldo Teles de Oliveira (conhecido como G.T.O.), já falecido. Nascido em 1913, em Minas Gerais, descobriu-se escultor tardiamente, com mais de 50 anos, quando trabalhava como vigia noturno em um hospital. Induzido por um sonho obsessivo e recorrente que o incita a entalhar na madeira, passa a produzir esculturas expressivas de qualidade estética incomparável. Utiliza grandes blocos de madeira, trabalhados em entalhes contínuos, que definem a forma a partir dos espaços vazios. Suas obras, bem como as de Antônio Poteiro, integraram a mostra Arte Incomum na XVI Bienal de São Paulo, em 1981.

Há ainda uma densa coleção das obras de consagrados artistas do Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais), como Ulisses Pereira Chaves, Noemiza Batista e Ana do Baú. E também uma rara amostragem de obras produzidas no Vale do Rio Paraíba, no interior de São Paulo, especialmente as de temática religiosa católica.

Impossível não chamar a atenção para as obras de Nhô Caboclo e Adriano, em Olinda e

Recife (Pernambuco) e, ainda lá, para as coleções de mamulengos feitos por Saúba e outros. Sem nos determos na coleção de ex-votos, cumpre destacar que ela representa uma das mais antigas aquisições, sendo quase todos os seus elementos entalhados na madeira.

PRIVILEGIANDO A INTIMIDADE: UM MUSEU QUE TAMBÉM É CASA

Quando o acervo foi aberto ao público, em 1993, as obras expostas giravam em torno de cinco mil unidades ou conjuntos. Por várias razões, inicialmente as obras expostas e seus autores não foram identificados na exposição. Primeiro, porque Jacques Van de Beuque acreditava que o público desconhecia tanto aquele gênero que não se interessaria em identificar indivíduos. Muitas obras não eram assinadas; como ele as comprava também através de intermediários ou em grandes quantidades, nem sempre havia sido possível identificá-las uma a uma. Além disso, mesmo sem desconhecer suas implicações, partilhava da idéia, problematizada apenas num círculo muito estreito, de que a arte popular representava a produção simbólica de um coletivo, salvo algumas raras exceções, como mestre Vitalino, Antônio Poteiro, G.T.O., Nhô Caboclo e poucos outros.

A opção por não identificar um a um era reforçada pelo fato de que os próprios artistas não se importavam com isso[13]. Talvez lhe parecesse uma atitude muito intelectual e distanciada da realidade fazer a identificação individual. Sobretudo porque a existência de uma relação de conjugalidade e camaradagem entre cada indivíduo e a coletividade nos pequenos núcleos produtores era inegável. Finalmente, sob o ponto de vista do profissional de montagem de exposições que era, "as legendas atrapalhavam esteticamente a mostra, impedindo o contato direto com as obras de arte". Jacques Van de Beuque desejava que as pessoas pudessem experimentar diante das esculturas o mesmo gênero de sentimentos que tivera, misto de surpresa e encantamento.

Por algum tempo, a exposição funcionou assim. Entretanto, com o passar dos anos, surgiram outras demandas. Por pressões de visitantes e amigos, e pela dinâmica que caracteriza todo processo de longo prazo, Jacques Van de Beuque concedeu fazer algum tipo de identificação dos autores, especialmente daqueles que considerava mais expressivos. Para conciliar suas exigências estéticas com o atendimento desta nova necessidade "de explicitar a identidade dos autores" criou um sistema baseado em siglas, que associava as três letras iniciais do primeiro nome do artista ao seu nome completo, região de nascimento e demais dados. O visitante recebia na entrada da exposição uma tabela na qual, na medida de seu interesse, localizava as siglas e assim chegava aos nomes dos autores correspondentes. Do seu ponto de vista, a maioria dos visitantes só demonstraria curiosidade por um ou outro artista específico e, neste caso, consultaria a tabela esporadicamente, o que continuava justificando não incluir legendas[14].

Talvez o colecionador não estivesse levando em conta que as legendas não eram solicitadas na medida em que, de 1976 até 1992 – quando a Casa do Pontal se abre para o público anônimo da cidade –, ele próprio sempre recebia os visitantes ou grupos e os acompanhava no percurso da mostra, identificando autores, relatando histórias, divulgando o acervo e sua experiência com os artistas. Tudo indica que imperava o desejo de que o público fosse sempre íntimo o suficiente para fazer-lhe diretamente suas perguntas.

O argumento ganha força quando examinamos a relação do colecionador com a aquisição, organização e criação deste espaço especial para a exibição do acervo que é a Casa do Pontal e seu franqueamento ao público. Parece ser através do sentimento de intimidade que Jacques Van de Beuque estabelece um meio termo e concilia as divergências entre o duplo desejo, já referido, de exibir (para o público) e reservar (para sua fruição privada). É também esse sentimento que parece inspirar o texto de apresentação da coleção. Logo na entrada das galerias, o colecionador declina sua posição de estrangeiro e agradece ao país que o acolheu, referindo-se à exposição como um álbum de família do Brasil.

O encontro da imagem da família para caracterizar a coexistência do múltiplo no uno – muitas e diferentes expressões artísticas, por um lado, e a presença de um mesmo cerne (de brasilidade), por outro – acentua o fato de todos pertencerem à grande família que, a seu ver, é o país. Desta forma, as cenas criadas por Antônio de Oliveira, Manuel Galdino, Louco, Ciça, mestre Vitalino, Dadinho e demais artistas são produto de suas identidades individuais. Mas os artistas continuam subordinados à identidade coletiva do grupo familiar, que em última instância é o país. Podemos entender que a escolha do nome Casa do Pontal articula-se a essa mesma lógica.

No princípio, Jacques incomodava-se com a denominação "museu". Nos anos que antecederam a inauguração, quando foram discutidas as denominações, ainda não havia ocorrido a revitalização das instituições culturais e museológicas que viria a acontecer em seguida, ainda na década de 1990. Para ele, o conceito de museu poderia levar o público a associar o acervo com o passado, cristalizando-o como expressão de um tempo que não o presente. No caso da arte popular, isso traria outras conseqüências negativas, pois situar a produção num tempo remoto significaria contribuir para a idéia errônea de que a arte e a cultura do povo não fazem parte da modernidade. No entanto, mesmo que tenha relutado em aceitar essa denominação, rendeu-se às pressões do consenso. Antes mesmo de assumir o perfil de instituição museológica que tem hoje, a Casa do Pontal já era identificada como tal na medida em que recebia, catalisava e expunha obras de arte, além de possibilitar a reflexão sobre as múltiplas formas da arte popular.

Ao enfatizar, através do nome, a palavra *casa*, Jacques Van de Beuque acata uma sugestão de seu filho Guy e abandona outras hipóteses de denominação como Vida e morte Severina ou Arte e vida Severina. O nome *casa* apresenta-se como referência à sua experiência de intimidade com os artistas e a arte popular; evoca a afetividade que o espaço e o colecionador mantinha e mantém com o público; e consagra um uso[15]. Também reforça as particularidades de uma produção cultural que expressa a realidade de populações que, num modelo centro-periferia, situam-se na periferia. Entre os artistas populares, a moradia, o ateliê ou oficina e as vendas funcionam no mesmo ambiente - a casa, centro em torno do qual gravita o cotidiano.

Essa denominação remete ainda às idéias de abrigo, à produção familiar, ao âmbito das relações de proximidade e vizinhança, solo onde se constrói essa produção, e a partir do qual também Jacques Van de Beuque estrutura sua vida num novo país e deixa agir a sua imaginação. Apresentando a arte e os artistas como parte de um álbum de família, o colecionador dramatiza e explicita a força dos vínculos que o

unem a seu objeto. Ao perceber e afirmar como arte formas de produção artística marginais ao sistema oficial de arte, e ao criar, com sucesso, um museu de reconhecida qualidade, ele constrói uma identidade pessoal singular e marca de maneira fecunda as elaborações em torno da arte e da cultura popular.

A Casa do Pontal, sua história e coleções lembram que no sistema arte/cultura as interações entre grupos e pessoas são fundamentais. É através dessas interações, conflituosas ou não, que se articulam interesses convergentes ou divergentes que resultam na criação de novas categorias e conceitos para o entendimento da realidade. Portanto, o reconhecimento e a legitimação da Casa do Pontal e de suas coleções mostram que o interesse pela expressão plástica popular tem uma trajetória que vem sendo tecida por grupos e pessoas pertencentes a diferentes segmentos sócio-culturais. E também que, nesta trama, legitimação e criação caminham juntas e se influenciam mutuamente. ■

1. O Museu Casa do Pontal é mantido parcialmente pela Secretaria de Cultura do Município do Rio de Janeiro.

2. Entrevista à autora em janeiro de 1993.

3. Norbert Lynton, **Arte Moderna. Enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos**, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1966.

4. Entrevista veiculada no vídeo – Os colecionadores – produzido pela TV-Educativa do Rio de Janeiro.

5. Foi ele também que organizou, em 1944, a primeira mostra expressiva da pintura brasileira no exterior, na Royal Academy of Arts, em Londres, num esforço que Roberto Pontual classificou como "empenho de por a arte ao lado de uma militância ideológica", pois a exposição almejava um duplo objetivo: divulgar a arte brasileira no exterior e contribuir para o esforço de guerra britânico. A arrecadação das obras vendidas foi entregue à Royal Air Force.

6. Ver: Mônica Pimenta Velloso. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 1987; Lúcia Lippi Oliveira. Os intelectuais e o nacionalismo. **Seminário Folclore e Cultura Popular**. Série Encontros e Estudos 1. Instituto Nacional do Folcore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro, IBAC, 1992.

7. Por exemplo, o dos colecionadores Jacques Van de Beuque, João Maurício Pinho, Gianzia Giovanna Imazio e César Achê. E ainda dos principais lojistas cariocas, Ana Maria Chindler, Marlene Eufrásio, Márcio Doctors e Júlia Lima, conforme tratei em minha dissertação de Mestrado "Arte popular brasileira e a criação da Casa do Pontal" (UFRJ, 1996).

8. Na maior parte das vezes, a arte indígena é vista como artesanato. Para Nestor Garcia Canclini isso ocorreria porque ela entra em circulação prioritariamente através do comércio. O que não deixa de ser verdade para a arte popular também. Com a ressalva que esta última conquista o mercado ancorada nas idéias românticas da gratuidade da criação artística. Ou seja, aparentemente quem vende é o lojista e não o artista. Este último cria por necessidade subjetiva. Ver **A socialização da arte - teoria e prática na América Latina**. São Paulo, Cultrix, 1980.

9. Entre 1942 e 1944, a poetisa Cecília Meirelles escreve regularmente no jornal *A Manhã* sobre o folclore infantil. Apaixonada pelo tema, realiza, em 1948, uma exposição de objetos vindos de várias partes do Brasil, de outros países da América do Sul, da Europa, África e Ásia. Chama a atenção para a produção do artesanato popular do mundo inteiro. Nesta vertente mais preocupada com o culto e a preservação das tradições, os objetos misturam-se às pinturas e as qualidades estéticas são relativizadas.

10. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. 427-428.

11. 1963: Solar do Unhão - Salvador, Bahia. Com curadoria de Lina Bo Bardi./ 1969: Museu de Arte de São Paulo - S. Paulo - Iniciativa de Piero M. Bardi/ 1972: Instituto Brasil/EUA, Rio de Janeiro, RJ - Com curadoria de Jacques Van de Beuque/ 1976: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ - Com curadoria de Jacques Van de Beuque/ 1978: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ - Com curadoria de Jacques Van de Beuque/ 1980: Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro/ 1981: Galeria de Arte do BANERJ, Rio de Janeiro. Com curadoria de Janete Costa/ 1982: Centro de Convenções de Recife, Recife, PE. Com curadoria de Jacques Van de Beuque. Iniciativa da ESSO e Fundação Roberto Marinho/ 1983: Sede da Fundação Roberto Marinho, Rio de Janeiro, RJ. Com curadoria de Jacques Van de Beuque/ 1985: Congresso Nacional de Brasília. Brasília, DF. Idem anterior./ 1985:

Palácio das Artes. Belo Horizonte, MG. Idem anterior/ 1985: Inauguração da Galeria Mestre Vitalino, no Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, RJ. A partir desta data, inúmeras exposições são montadas e exibidas neste local que se mantém em funcionamento atualmente/ 1986: Museu de Arte de São Paulo. Iniciativa de Piero B. Bardi e curadoria de Jacques Van de Beuque/ 1987: Grand Palais, Paris, França. Curadoria: Lélia Coelho Frota/ 1993: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, RJ. Com curadoria de Jacques Van de Beuque e apresentação de Lélia Coelho Frota./ 1994: Feira do Livro em Frankfurt, Alemanha. Com curadoria de Jacques Van de Beuque. 1994: Rio Design Center. Rio de Janeiro, RJ. Com curadoria da autora. /1995: Senai. Rio de Janeiro, RJ. Com curadoria da autora /1996: Museu Nacional de Belas-Artes. Rio de Janeiro, RJ. Com curadoria de Jacques Van de Beuque/ 1997: Casa França-Brasil. Rio de Janeiro, RJ. Com curadoria de Jacques Van de Beuque. Destaca-se, a partir de 1983, a criação da Sala do Artista Popular pelo antigo Instituto Nacional do Folclore, da FUNARTE, com a organização e montagem de muitas exposições, que se mantém como local em que a produção artística popular tem visibilidade permanente.

12. Entretanto, mesmo quando esta produção é tomada como emblema do interesse pela produção do povo, prevalece a tendência romântica de enfatizar o "gênio autoral", fortalecendo o culto ao povo ingênuo, bom, guardião das tradições e desligado das questões materiais. Tal formulação opõe este tipo àquele caracterizado pelo povo emergente das cidades, que produz arte como um trabalho que claramente deverá suprir seu sustento, e que, com sua heterogeneidade, desorganiza a visão de povo como um todo homogêneo. Ainda que a arte popular esteja sempre apta a entrar no jogo do comércio, tanto no interior como nos grandes centros, paradoxalmente, o que tem encantado os não-artistas é a suposta ausência de valor mercantil desta produção.

13. Ver a respeito o livro **O reinado da Lua**, de Sílvia Coimbra, Flávia Martins e Letícia Duarte. Salamandra, 1980.

14. Durante os últimos três anos, com recursos da Fundação Vitae, do Ministério da Cultura e Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior foram catalogadas as oito mil obras da coleção, incluindo as peças da reserva técnica; foi criado um Banco de Dados; quatro mil peças foram fotografadas e escaneadas e incluíram-se no percurso textos e sinalização em três línguas. Ainda que mantenha a mesma familiaridade original, o museu utiliza a mais moderna tecnologia disponível para o registro e armazenamento de dados museológicos no país.

15. A residência/escritório no bairro Humaitá compunha a casa "da [Rua] Miguel Pereira". Para diferenciá-las, surgiu a "casa [da Estrada] do Pontal", numa alusão direta à sua localização no cenário da cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKERMAN, Diane. **Uma história dos sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BEUQUE, Jacques Van. Entrevista à autora, em janeiro de 1993.

_____. Entrevista à autora, em março de 1996.

_____. Entrevista veiculada na série "Os colecionadores", produzida pela Rede de Televisão Educativa, TV-E.

BREST, Jorge Romero apud PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos - Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Edit. JB, 1987.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte - teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.

DUVIGNAUD, Jean. "O artista, a arte, a identidade". Trad. Rosza Zolads. Conferência pronunciada na Escola de Belas-Artes, Mestrado em História e Antropologia da Arte, UFRJ, 1990.

FROTA, Lélia Coelho. *Catálogo da Exposição feita em homenagem aos 30 anos da morte de Mestre Vitalino*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, entre 19 de agosto e 2 de setembro de 1993.

HOUAISS, Antônio apud PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos - Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Edit. JB, 1987.

LYNTON, Norbert. **Arte Moderna. Enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1966.

MAGALHÃES, Fábio. **Tradição e Ruptura. Síntese de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. "Os intelectuais e o nacionalismo". Seminário Folclore e Cultura Popular. Série Encontros e Estudos 1. Instituto Nacional do Fol-

clore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro, IBAC, 1992.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos - Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Edit. JB, 1987.

PRADIÉ, Bénédicte. Destin d'objets. École du Louvre. École du Patrimoine. L'artisanat et les Beaux-Arts pendant les années quarante. Paris, 1988.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 1987.

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

Catálogo da Exposição: Arte en Iberoamérica. 1820-1980. Ministério de Cultura; Centro de Arte Reina Sofía; Centro Nacional de Exposiciones. Palácio de Velásquez. Madrid. Espanha, 1990.

Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Alayde Mariani

A MEMÓRIA POPULAR NO REGISTRO DO PATRIMÔNIO

Definido por delimitação e especificidade, o ideal do conhecimento passa então das leis gerais para o debate detalhado, até uma fragmentação infinitamente dispersa. Surpresa: em alguns lugares ou vizinhanças, o universal se abrigava. Ou, extraordinariamente renovado, ele não pede nem para se estender nem para reger; ele exige, ao contrário, sua volta à localidade próxima e fina, adamantina, onde foi detectado.

Michel Serres







Capela do Sítio de Santo Antônio, em São Roque, São Paulo.
Foto: não identificado.

Casa rústica, Amarantina, Ouro Preto, 1963.
Foto: não identificado.
Acervo Arquivo Noronha Santos, IPHAN.

A história da instituição do *patrimônio* brasileiro começa em um momento de orgulho nacional, quando se pretendia projetar e espelhar a feição de uma civilização particular para a nação.

A concepção de uma identidade coletiva, construída a partir da ação política do Estado, retirou da fonte dos modernistas a idéia de um processo civilizatório no Brasil, até então objeto de idealizações ou de ceticismos entre os pensadores da nação.

A memória coletiva da nação definiu-se estreitamente vinculada à recuperação de uma história, de uma produção cultural acumulada e de uma estética brasileiras, como traços distintivos da alteridade e universalidade que se queria firmar.

Por um lado, ocorria a idéia de *povo* e das artes populares ao projeto modernista, possibilitando conhecer aspectos de uma particularidade até então inacessíveis à indagação histórica, porém recuperadora da tradição brasileira. Por outro, não se perdia o fluxo da vida moderna, o processo industrial e de urbanização, o cosmopolitismo, tônica e inspiração do modernismo – "quero luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa arte"– proclamava Mário de Andrade.

Sob este desejo vibrante de uma modernidade nacional, que envolvia todo o universo da produção cultural, entrelaçando os nacionalismos cultural e político, nos anos 30, estendia-se, no entanto, uma sociedade precariamente modernizada, na qual o protagonista *povo* apresentava um contorno pouco nítido no projeto nacional.

Trata-se aqui da apropriação prática dos significados de *povo* e de *popular*, realizada na comunhão entre os modernistas e o Estado. Para alguns modernistas o nascimento da nação teria precedido mesmo ao do *povo brasileiro*[1], entendido enquanto produto da mestiçagem entre portugueses, índios e negros. Atraídos como todos os modernos pelo primitivismo, mas descrentes de sua sobrevivência, apostavam antes na valorização das criações e invenções coletivas populares, que despertariam e reforçariam o sentido de unidade da tradição.

A ação nacionalista do Estado Novo, embora integrada ao nacionalismo cultural dos modernistas, não deixava de incorporar outras representações na proposta de criação ou formação do novo homem/povo brasileiro. Um projeto de *elevação* das classes populares floresceria sob as condições de um equilíbrio instável entre os grupos dominantes, que submetia a representação das massas populares – principalmente as urbanas – ao controle do próprio chefe de Estado. A inserção veloz e conturbada desses segmentos sociais nas cidades seria administrada sob forma tutelada, através de políticas de cunho assistencialista e disciplinador.

Construía-se uma pedagogia de *formação* do brasileiro sob o horizonte do homem ocidental e *universal*. A introdução da educação cívica, do canto orfeônico, da educação física no curriculum das escolas primárias, o serviço militar obrigatório, a difusão do esporte e do culto da ação, principalmente em cidades cujo crescimento se multiplicava, como São Paulo – todas estas medidas, ilustravam políticas disciplinadoras das massas populares. Políticas de construção de um *novo* homem brasileiro. O *povo*, estranho à vida urbana, perdidos os antigos laços comunitários e tradicionais, ainda estaria por se fazer.

Em 1937, por ocasião da construção do

novo prédio do Ministério da Educação e Saúde, foi encomendado ao escultor Celso Antônio esboço de uma escultura representando o *homem brasileiro,* para ser colocada no prédio. A concepção fundava-se mais em uma idealização, com parâmetros biológicos e considerações estéticas, como ilustram algumas cartas do ministro Capanema a colaboradores intelectuais. Dizia o ministro:

> Como será o corpo do homem brasileiro, do futuro homem brasileiro, não do homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça? Qual a sua altura? O seu volume? A sua cor? Como será a sua cabeça? A forma do seu rosto? A sua fisionomia? (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV, apud Mendonça, 1997).

Apresentado como um sertanejo de compleição pouco atlética, foi duramente criticado pelo ministro e por uma comissão por ele determinada para opinar. Após condenar o trabalho, o ministro solicita em carta a Mário de Andrade que se faça nova encomenda, desta vez ao escultor Brecheret, "seguindo o rumo dos grandes escultores de hoje... o homem estará sentado e deverá ser uma figura sólida, forte, de brasileiro. Nada de rapaz bonito. Um tipo moreno, de boa qualidade, com o semblante denunciando a inteligência, a elevação, a coragem, a capacidade de criar e realizar" (id.:47).

Apesar da aproximação do Estado com o movimento modernista, persistia o ideal abstrato do povo brasileiro. As formas de pensá-lo fundavam-se em um modelo de natureza física e biológica que buscava integrar o Brasil na cultura ocidental. Eram mais apropriadas ao debate em torno da noção de brasilidade, que vigorava na Primeira República.

Garantia-se, contudo, no projeto delineado para a nação, um lugar para o registro da memória popular. No decreto-lei que organizava a proteção do patrimônio histórico e artístico, instituindo o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, incluíam-se os bens de valor etnográfico e popular, ao lado dos bens que remetiam a fatos memoráveis da História do Brasil e os de excepcional valor artístico. Sob a inspiração de Mário de Andrade, autor do ante-projeto de criação do órgão preservacionista, assentava-se o lugar do folclore, dos objetos, monumentos e paisagens, estas, como lugares "agenciados de forma definitiva pela indústria popular".[2]

O sentido que adquire o *popular* no decreto-lei fundador do SPHAN remetia aos estudos e preocupações folclóricas do autor modernista, entendido enquanto manifestações culturais das classes populares – "o que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar taqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm." (Andrade,1983:254) O etnográfico integrado ao paisagístico, na imaginação criativa de Mário, conferia um estatuto de distinção à arte popular, ilustrativo na passagem em que descreve um passeio no rio Capibaribe:

> Passa-se num lugar chamado Paulista, onde fotei uma capelinha com porta de talha violeta. Toda a estrada bordada de casinholas, evoluídas dos mocambos, bem pintadas, com florões no frontão, pintadas com variedade popular deliciosa...os coqueiros sempre espantados; que verei eu que cada vez que enxergo um coqueiro nordestino me espanto com a beleza dele?

Passa um creio que forno de olaria tão perfeito nas proporções, tão exato no equilíbrio, que é um monumento nobre, sereno, duma grandeza que se poderá chamar de clássica na paisagem amável (id.:347).

A partir do decreto-lei, vigente até os dias de hoje, inauguravam-se, assim, as questões dos critérios de seleção do que comporia a feição da nação e as da concepção, representatividade e valor patrimonial que alçariam o bem considerado como "popular".

Se, por um lado, ficava clara a distinção entre a arte popular (inscrita no Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico) e a arte erudita (inscritas no Livro de Tombo das Belas-Artes), na prática ocorrerá uma certa imprecisão na valoração do bem popular pelo seu valor artístico, com a mesma representatividade nacional das belas-artes. Esta tensão entre o popular e o culto atravessa a história da instituição Patrimônio, refletindo a própria inserção dos segmentos populares na configuração do Estado brasileiro.

O PRIMEIRO OLHAR DO SPHAN SOBRE O POPULAR

São os modernistas, criadores e colaboradores do SPHAN, que lançam o primeiro olhar sobre as tradições construtivas populares, no Brasil. De costas para uma arquitetura coloni-



Fábrica Tito Silva, fabricante de vinho de caju, Paraíba. Foto: não identificado. Acervo Arquivo Noronha Santos, IPHAN.

zada, dominante no século XIX, que desacreditava em uma forma brasileira de boa arquitetura, eles detêm-se, com atenção, na contribuição artística dos povos formadores da nação.

A tradição construtiva portuguesa, trazida pelos mestres de obras, que desenham as varandas, sacadas, paredes com florões, fachadas de azulejos das casas, não lhes passa desapercebida. É certo que os obreiros utilizam um modo de construir, de acordo com sua província de origem, experiência no ofício e os recursos de cada região onde trabalham: a taipa de pilão, o pau-a-pique, o adobe, a pedra e cal.

Também é do índio, mostra Lúcio Costa, uma inspiração que rompe com a tradição metropolitana, a de "decompor" a cobertura das edificações de maior porte em telhados menores.

Nos ranchos de feitorias, constroem-se grandes espaços cobertos que,

> "por seu tamanho, aproximam-se, por sua pureza formal e proporções, das ocas monumentais dos nativos, tanto mais que eram implantados em clareiras, como o terreiro das malocas, uma vez que o inimigo – bicho ou índio – vinha da mata" (Costa,1980:13).

Em 1937, é encomendado a Gilberto Freire o ensaio **Mocambos do Nordeste** para ser a primeira publicação oficial do SPHAN. Detendo-se sobre as relações sociais que condicionam e influenciam o tipo de habitação na Colônia, Freire realiza um estudo sobre a influência mútua das tradições populares ibérica e negra.

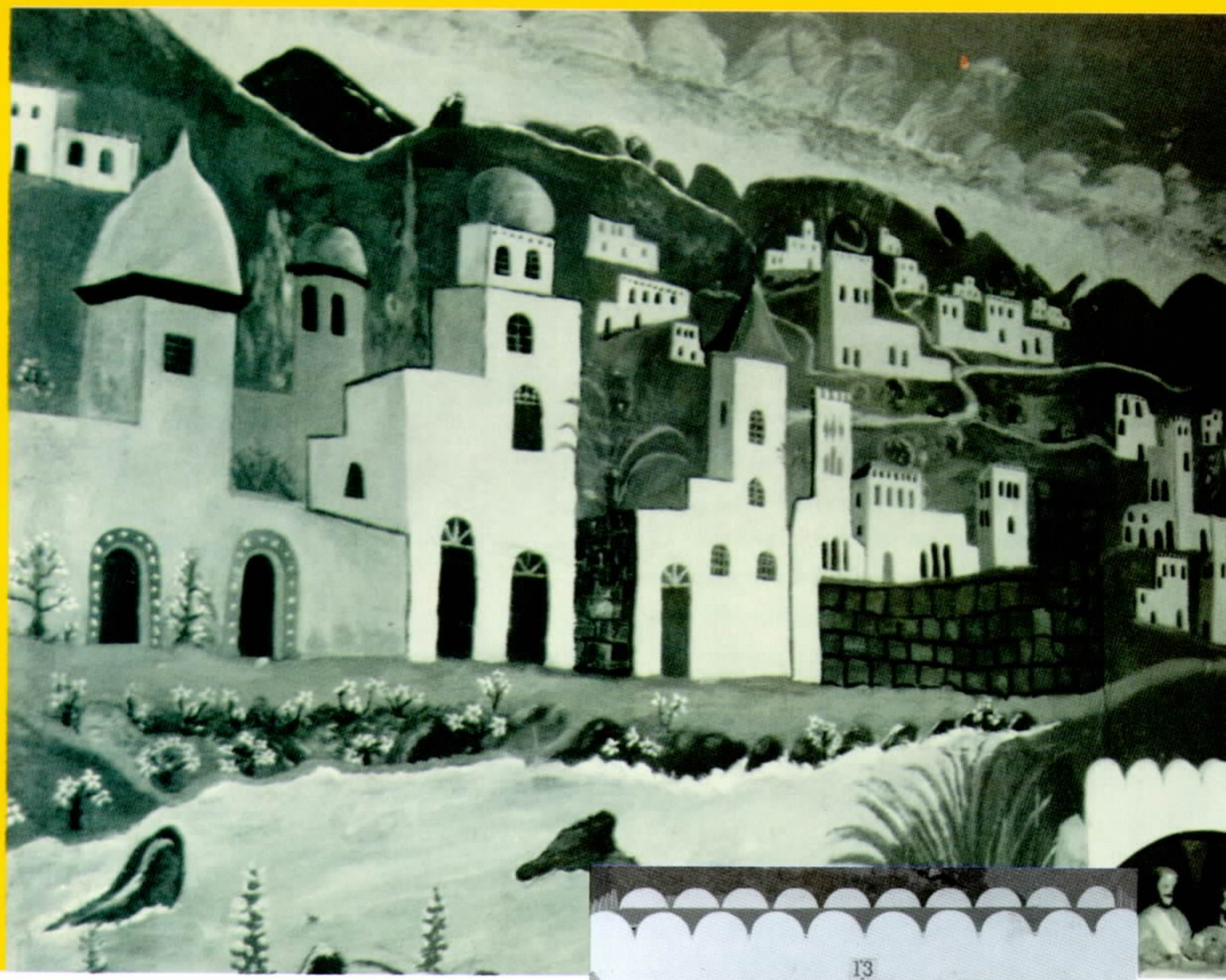
Ao prefaciar o texto, Rodrigo Melo Franco de Andrade discorre sobre o interesse que apresentam os tipos de habitação popular brasileiras:

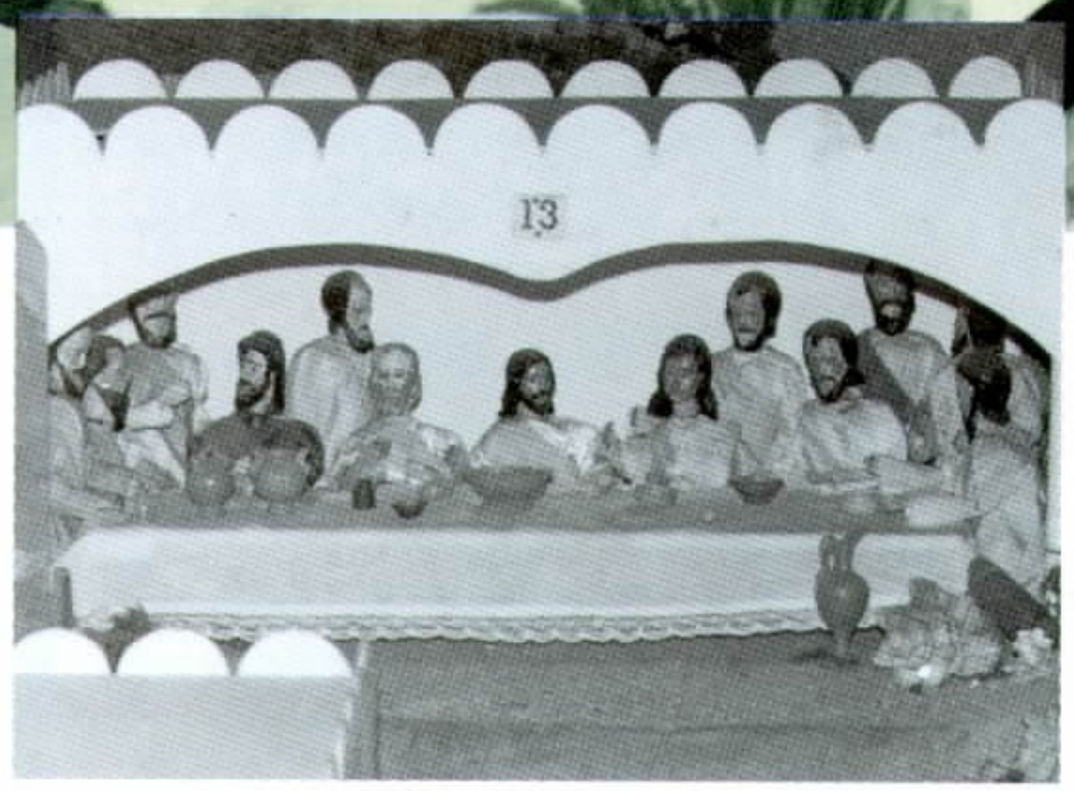


Ex-votos do Santuário do
Bom Jesus de Matosinhos, Minas Gerais.
Foto: não identificado.
Acervo Arquivo Noronha Santos, IPHAN.

Em verdade, reconhecida como já foi a importância considerável que as feições próprias da casa popular brasileira assumem quando se considera a sua influência sobre a nossa formação histórico-social, deve ter-se em vista igualmente o seu valor artístico. Porque os nossos tipos de habitação popular não têm somente interesse documentário, do ponto de vista do historiador e do sociólogo, senão ainda interesse como obras de arte, possuindo, como possuem muitas vezes, os traços essenciais que distinguem os exemplares autênticos de boa arquitetura.

À valorização do popular no conjunto da composição arquitetônica brasileira não correspondeu a crença em sua continuidade criadora. A fusão do erudito com o popular, gerando





Presépio Pipiripau. Aspecto parcial de presépio e pintura.
Autor: não identificado.
Museu de História Natural da UFMG.
Foto: não identificado.
Acervo Arquivo Noronha Santos, IPHAN.

Detalhe da Ceia dos Apóstolos.

tradição, desmanchou-se, na visão dos modernistas, pela impossibilidade de sedimentação da arte popular. O perseguido elo entre passado e futuro destituía a inventividade popular, face à ruptura social que se processava no país, causada pelos modernos processos construtivos.

Para Costa, havia um vínculo de participação efetiva entre o obreiro e o autor da concepção mestra da obra, que não prescindia, no pormenor, da contribuição pessoal, do engenho e da invenção do artesão. Com a industrialização, estabeleceu-se o divórcio entre o autor da concepção mestra da obra e o conjunto dos artistas que a realizavam: "enquanto o povo artesão era parte consciente na elaboração e na evolução do estilo da época, o povo proletário perdeu contato com a arte." (id.:46)

À luz da concepção dos arquitetos modernistas, hegemônicos no corpo teórico e técnico do Patrimônio, seria também possível que, face à tarefa de desvendar e relacionar o passado ao futuro da nação, a expressão artesanal se apresentasse de pouca valia para a sociedade progressista que desejavam construir.

Lauro Cavalcanti discute esta perspectiva ao focar a forma de apropriação das técnicas populares, na constituição da arquitetura como campo autônomo no Brasil. Este campo se efetivou, entre outras razões, mostra o autor, a partir de "um movimento em direção à intervenção sobre o social". Os arquitetos se autorepresentavam como disciplinadores do social, entendendo a arquitetura e sua prática como uma ferramenta para a mudança social das classes populares. Dentre as correntes em vigor, a "idealista", mais identificada com os princípios da arquitetura moderna internacional e próxima à ótica dos edificadores do SPHAN, entendia que a questão habitacional popular deveria ser tratada através de processos de construção em série para suprir com mais eficácia o déficit das casas populares. "Sendo assim, seria inútil efetuar detalhadas pesquisas sobre o modo popular de construir e usar os espaços" (1987:23), como afirmava Costa, ao reconhecer apenas um valor pretérito à criatividade popular.

A análise dos processos de tombamento nos primeiros trinta anos do SPHAN, fase do patrimônio de *pedra e cal* (que privilegiou o bem arquitetônico isolado), aponta então para um obscurecimento oficial do bem de tradição popular, seja o arquitetônico, seja o móvel. Obscurecimento oficial, uma vez que quase não nominado, restrito parcimoniosamente às páginas do Livro de Tombo Etnográfico.

Ainda assim, o popular, disfarçado, retocado e às vezes objeto de curiosa observação, alojava-se lá, entranhava-se no registro nobre do Patrimônio.

Apenas um exemplar da arquitetura popular – o do sobradão do Foro, em Minas Gerais – é reconhecido pelo seu valor, para o tombamento. Consultado a respeito, Lúcio Costa concede o parecer: "O tombamento poderá justificar-se, no caso, como medida extrema para salvar essa curiosidade arquitetônica regional, entendendo-se aqui por região o próprio estado, uma vez que não existe em Minas Gerais exemplar equivalente".

Rodrigo Melo Franco de Andrade acrescenta ao parecer as considerações de que "ao número avultado de obras de arquitetura erudita inscritos nos Livros de Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional não tem correspondido proporção ponderável das de feição popular" e de que "estas só se justificariam quando possuem requisitos de valor plástico excepcional", como seria o caso do Sobradão, "embora o interesse despertado por



Presépio Pipiripau. Detalhe de "No céu, em coro" (cena 3) e "Em uma igreja" (cena 21).

este edifício", prossegue, "seja produzido mais por seu volume insólito no logradouro e no próprio conjunto da cidade, do que por sua composição ou pelas características de seus pormenores; a feição monumento que o distingue contribui, tanto quanto posso ajuizar da espécie, para torná-lo efetivamente notável, no arrojo rústico de suas proporções".[3]

A débil firmeza da argumentação relativa ao valor artístico do edifício, junto à indicação para inscrição no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, sugerem a resistência em se conceder estatuto artístico, de valor excepcional, a um monumento de feição popular. Ele não deixa de representar uma curiosidade, um traço do pitoresco, próprio a uma determinada corrente de registro etnográfico, dentro de um universo cultural estritamente delimitado pelas belas-artes.

Como deixar, no entanto, de reconhecer o repertório imaginativo, o talhe popular, em muitos dos casarios, sobrados e cortiços, pequenas capelas e edificações singelas, que figuram nos tombamentos de monumentos isolados, em toda parte do território nacional? Como não reconhecer, no dizer do próprio Lúcio Costa, "a intenção plástica e o sentido de revelação"[4], as cores e a estética de inspiração popular, em monumentos oficialmente nominados como eruditos?

Uma vez polarizados e segmentados, os critérios de classificação nos três Livros de Tombo: Belas-Artes, Histórico, Etnográfico, a feição de cunho popular, ou não erudita, é encoberta ou disfarçada nos dois primeiros registros.

Duas casas de sítios, em Cotia, São Paulo, a do Padre Inácio e o Sítio Mandu, para cuja feição contribui, sem dúvida, a invenção popular, constam respectivamente nos Livros de Belas-Artes e Histórico. Em Olinda, uma casa simples enfeitada com um muxarabi, mas com o traço característico da arquitetura vernacular, é tombada em 1939 e inscrita no Livro de Belas Artes.

Localizada no arraial de Amarantina, Ouro Preto, uma casa de venda é tombada sob a denominação de Casa Rústica, em 1963. Exemplo de um imóvel da arquitetura vernacular, é inscrito no Livro de Tombo Histórico, pelo seu caráter exemplar setecentista.

O legendário Sítio de Santo Antônio, em São Roque/SP, que pertenceu e foi doado por Mário de Andrade ao SPHAN, é tombado em 1941 e inscrito no Livro de Belas-Artes. No entanto, em estudo da capela situada no sítio, é destacado o caráter popular e histórico do monumento, em um depoimento de amargura por já não encontrar em São Paulo monumentos de arte significativos.

Se é certo que uma pesquisa muito paciente pode encontrar detalhes de beleza ou soluções de interesse técnico, num teto ou torre sineira, num alpendre ou numa janela gradeada, é mais incontestável ainda, a meu ver, que São Paulo não pode apresentar documentação alguma que, como arte se aproxime sequer da estatuária mineira, da pintura, dos entalhes e dos interiores completos do Rio, de Pernambuco ou da Bahia. O critério tem de ser outro. Tem de ser histórico, e em vez de se preocupar muito com beleza, há de se reverenciar e defender especialmente as capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso se esqueceu de destruir. (Andrade,1993:26)

A expressão e a cultura popular deslocadas, veladas como o próprio povo, é ainda sobre a grandeza do território e a qualidade das raças que formaram o homem brasileiro que vai incidir o seu registro e sua representação no Estado. O que se afirma neste momento são as heranças distintas. É o valor da herança ibérica, a arte e a cultura primitivas do indígena e as do negro, para a unidade cultural da nação. Para Rodrigo M.F., o Brasil não se constituía apenas de seu território mas haveria de se computar as realizações dos que o ocuparam:

> "o acervo dessas produções da sucessão já longa de nossos predecessores é que, ligando os brasileiros de hoje às populações que os antecederam, originários da própria terra ou provindas de outros continentes, em verdade autentica e afirma a existência do Brasil." (Andrade,1987:56)

Não por acaso, dentre os raros bens populares imóveis tombados no período, figuram os do acervo do Museu Goeldi, no Pará e os do Museu de Magia Negra, no Rio de Janeiro. O primeiro, notável pelo acervo e pesquisa nas áreas de botânica, zoologia, arqueologia e etnologia da Amazônia, foi inscrito no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 1940.

O tombamento do Museu da Magia Negra, contendo peças do culto religioso afro-brasileiro – imagens, guias, vestimentas, bonecos, flechas, fumos de rolo e outros itens – foi curiosamente solicitado pela então Seção de Tóxicos, Entorpecentes e Mistificações da 1ª Delegacia Auxiliar da Polícia Civil do Rio de Janeiro, depositária do acervo.

O povo real, sob a lente dos modernistas ou dos pensadores da unidade nacional, aparecia na instituição SPHAN como objeto investigativo, etnográfico, ou em sua face exótica, curiosa. Refletia o interesse científico presente no debate do campo folclórico ou ainda uma tentativa de salvação dos resquícios tradicionais das culturas primitivas, no projeto modernista de colecionar e refazer os traços da coletividade.

O RECONHECIMENTO DO ENGENHO POPULAR

A partir dos anos 70, as manifestações populares, culturais e artísticas, passam progressivamente a figurar entre o conjunto de bens representativos da identidade nacional, selecionados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A reorientação da política do Patrimônio parece se inspirar em uma corrente que vigora neste momento e que, próxima a Gramsci, adota o *nacional-popular* para pensar a nação. O popular passa a ser entendido segundo as de-

terminações da divisão de classes na sociedade e o *nacional*, na possibilidade de resgatar o passado histórico-cultural como patrimônio das classes populares.

Sob esta ótica, a cultura popular pode representar tanto as tradições e costumes *fossilizados* da vida do povo, como manifestações, idéias e práticas de uma visão de mundo, instantes que Gramsci entende como *revelações*, de caráter universal, que representam o universo de hegemonia dessas classes.

O caráter pedagógico desta visão gramsciana de cultura ficava explícito na aliança dos sentimentos e da ação entre intelectuais e o povo.

Assim é que no Brasil, após os anos 70, a política cultural estende efetivamente o espaço da memória nacional às classes populares, através do reconhecimento dos chamados "bens culturais não consagrados".[5] Entendidos como expressões e fazeres das classe populares, caberia ao Estado promover a sua continuidade, associando-os ao processo de desenvolvimento do país e à singularidade da nação.

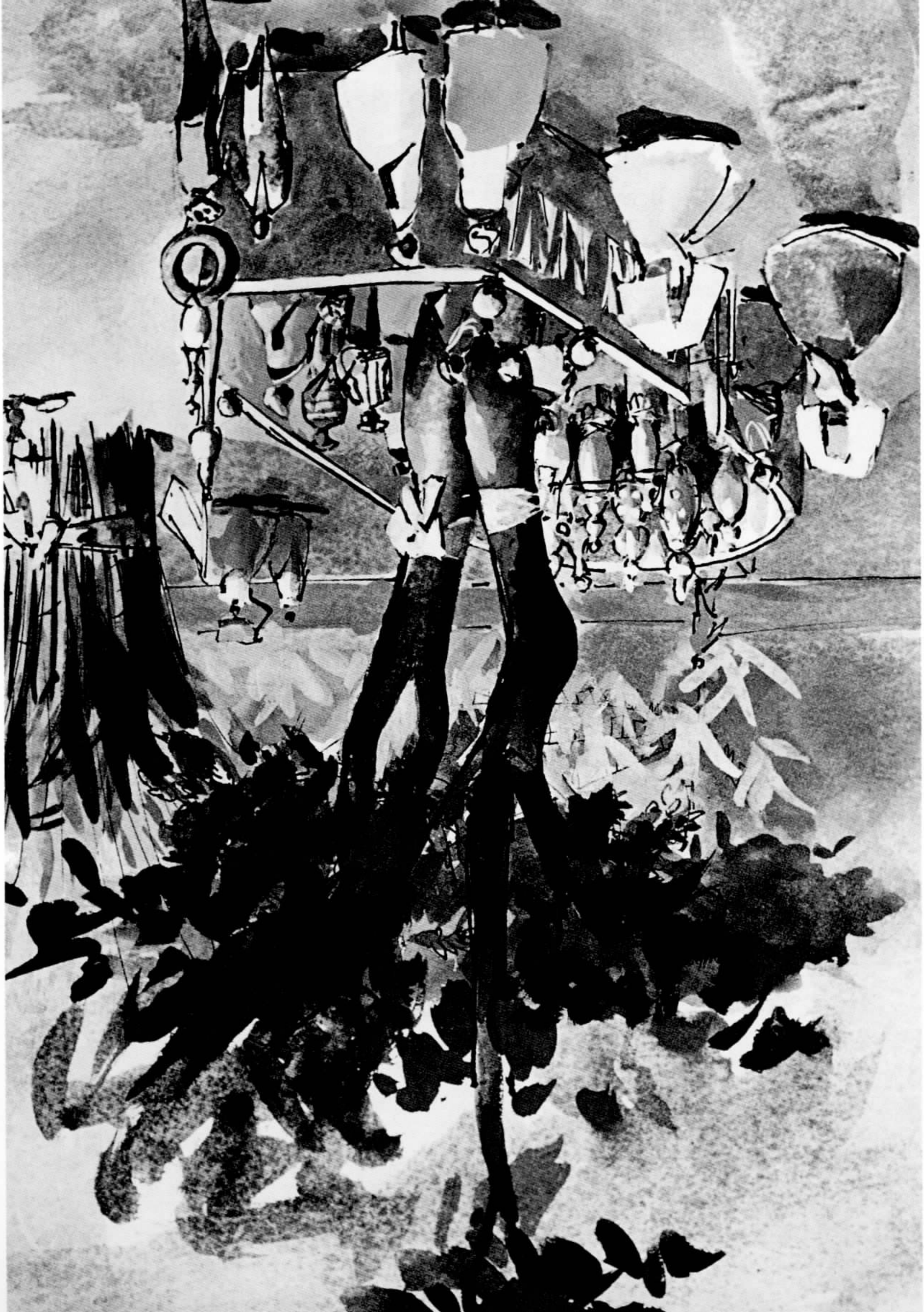
Duas noções, a de *permanência* e a de *continuidade*, são fundamentais nesta fase para se entender o enfoque e a apreensão do bem de natureza popular. Tratava-se de descobrir aqueles elementos permanentes da cultura brasileira que, constantemente ressignificados pela prática e pelo uso, expressariam a particularidade da nação.

Para Aloísio Magalhães, então presidente da SPHAN/ProMemória, estes elementos ainda não estariam suficientemente sedimentados em países novos como o Brasil, além de se encontrarem "encobertos debaixo de um tapete europeu" (Magalhães, 1985:15). Uma vez dinamizados, adquiririam o papel de potência cultural pela capacidade de gerar valor econômico e de apresentar alternativas apropriadas ao desenvolvimento brasileiro, como aponta Fonseca (1994:157).

Com a mesma perseverança com que na *fase heróica* do Patrimônio se perseguia a proteção dos monumentos arquitetônicos, nesse novo momento partiu-se para a mobilização dos sujeitos sociais portadores das tradições e dos fazeres populares que, em sua diversidade, construiriam a nação. Tratava-se assim de um projeto político-pedagógico, no qual a preservação adquiria um sentido pelo cumprimento de uma integração social. Um projeto pela mobilização, conscientização das comunidades em torno de seus valores e tradições e, finalmente, pela inserção dessas práticas na vida social e econômica, tornando-as vivas e duradouras. Segundo o antropólogo Carlos Brandão, colaborador de muitos projetos educativos-culturais no período, o que importava no âmbito de uma política de patrimônio "era buscar naquilo que é tido como tradicional, o feixe de relações que ele estabelece com a vida social e simbólica das pessoas de agora" (Brandão, 1996:49).

Inúmeros projetos foram implementados com essa perspectiva, oriunda do CNRC[6], como o do *mapeamento do artesanato brasileiro*, os de preservação de tecnologias tradicionais, como as do *vinho de caju*, na Paraíba, e as dos imigrantes que colonizaram o sudeste de Santa Catarina. A reativação de experiências e fazeres populares econômicos, a exemplo da reutilização de pneus para fabricação de lixeiras no Nordeste (uma *tecnologia de sobrevivência* que encantava Aloísio Magalhães pela inventividade popular e conveniência para o uso coletivo),

Terreiro Casa Branca, exterior.
Bahia. Pintura de Caribé.
Reprodução: Antonio Augusto Fontes.
Acervo Arquivo Noronha Santos, IPHAN.







Terreiro Casa Branca. Exterior.
Foto: não identificado.

Idem. Barco.
Foto: não identificado.

Página anterior: Interior do Terreiro Casa Branca.
Coroa de Santo.
Foto: não identificado.
Acervo Arquivo Noronha Santos, IPHAN.

passou a se constituir como uma atribuição implícita da política preservacionista.

A politização da questão da preservação se explicitava com a reivindicação de conceder às manifestações populares o mesmo estatuto concedido às belas-artes, consideradas como representativas da cultura das elites pelos novos implementadores da política patrimonial. O valor estético não se dissociando da sua pertinência social, a identidade nacional alarga-se com o entendimento de que o território brasileiro possuía uma formação social diversificada, onde brotavam "tantas culturas quanto sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos". (Soares, 1984:140)

Convidava-se então às múltiplas memórias coletivas a imprimir lembranças à fisionomia da nação, relativizando-se o caráter unificador da herança comum, preconizado pela memória histórica. Além disso, o reconhecimento do popular passava pela distinção com a cultura de massa, entendida como homogeneizadora e adversa à transformação.

Nos novos processos de tombamento, os contornos entre as esferas populares e a culta tornam-se mais tênues, reconhecida a estética popular no monumento ou artefato final. O tombamento dos ex-votos pertencentes ao Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em 1981, enfatiza esta perspectiva no parecer concedido por Lélia Gontijo Soares: "Os ex-votos de Congonhas possuem alto valor artístico e documental, por constituírem expressão de duas estéticas: a erudita e a popular, a se manifestarem num mesmo sítio e numa ordenação cronológica contínua, pelo espaço de 300 anos."

A antropóloga chama a atenção para o grande contingente de artífices coloniais, negros e mestiços, que estavam a serviço das irmandades, curiosos populares e aprendizes informais das técnicas artísticas, que imprimiam sua marca criativa aos objetos de devoção e aos forros e painéis das igrejas.

O registro da memória nacional ultrapassa também a representação das três raças tradicionalmente formadoras do país – o português, o índio e o negro –, incorporando a contribuição e as expressões dos imigrantes recém-chegados. Outros passados coletivos, com suas singularidades, são incorporados. São deste período o tombamento de exemplares da arquitetura dos imigrantes italianos, como o Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Antonio Prado, no Rio Grande do Sul, e outros de colonização alemã, como a Casa Presser, no mesmo estado. Em São Paulo, é também tombado o Casarão do Chá, de arquitetura japonesa. Este último é registrado no Livro de Belas Artes.

A resistência ao reconhecimento da memória e expressão populares, em um plano igualitário às expressões eruditas, ainda estava longe de ser superada. O tombamento do terreiro Ilê Axé Opó Afonjá, em Salvador, cujo local do culto religioso estava ameaçado pela especulação imobiliária, mostrou-se ilustrativo dessa dificuldade, assim como a de estabelecer valores mais objetivos e critérios para proteção de um bem patrimoniável.

Aprovado com divergências em razão de uma duvidosa adequação do instrumento de tombamento para o que se considerava uma *realidade mutável*, a de uma manifestação do candomblé, explicitou as contradições institucionais relativas à noção de proteção.

A dificuldade de reconhecimento de uma manifestação cultural religiosa *não consagrada* ou legitimada pela cultura erudita, revela-se nas controvérsias do Conselho Consultivo para debater o tombamento. Enquanto o antropólo-

go Gilberto Velho considerava que "o tombamento devia ser uma garantia para a continuidade da expressão cultural que tem em Casa Branca um espaço sagrado...não sendo sacralidade sinônimo de imutabilidade... Para outro conselheiro, Geraldo Câmara, a proposta de tombamento foi feita no pressuposto de que este viria garantir a continuidade do culto... sendo o argumento de que esse culto se processa há 150 anos, insuficientes para sua garantia na prolação do tempo..." (Ata da 108ª Reunião do Conselho Consultivo do SPHAN,1984).

Aliada à questão do reconhecimento do Terreiro de Casa Branca, estava a da intocabilidade/perenidade, representada nos monumentos ou bens culturais. No tombamento, instrumento mais eficaz e legitimador do SPHAN, se encerrava, em última análise, o parecer sobre o que era digno de permanecer e sobre o cerne "imutável" da identidade brasileira.

Conclui-se que, por mais viva e compartilhada que fosse a experiência de uma manifestação cultural brasileira, havia ressalvas ao seu valor patrimonial na cúpula do órgão preservacionista, e que a perenidade, figurada no instrumento de tombamento, era ainda o valor máximo e legitimador do SPHAN.

O FUTURO DA MEMÓRIA POPULAR

De Triunfo, uma pequena cidade situada no sertão pernambucano, dizia Aloísio Magalhães, em meio a um pronunciamento sobre o Patrimônio:

> Tem um açude parado, refletindo a cidade, uma pequena cidade no topo da Serra do Araripe, harmoniosa, uma cidade antiga, com as ruas, as praças, os prédios de dois andares. Uma escala humana perfeitamente mantida, uma densidade correta. E eu entrei na cidade, parei numa praça, saltei do carro e, como nós todos, tentei fotografar Triunfo, absorver Triunfo, chupar Triunfo...

A inquietude com os estilos de vida ditados pela sociedade de consumo, anunciando a circulação acelerada dos modelos de imagens metropolitanas, encontrava em Aloísio Magalhães um porta-voz dos inconformados com o rumo que tomava o país nessa época.

O receio ensejava o desejo de ancorar-se em um tempo apaziguado, assegurador de revivências, um tempo apoiado na qualidade de permanência das memórias coletivas e das tradições populares.

Não por acaso, nos anos setenta afirma-se no Patrimônio a orientação da "preservação do uso", proteção e dinamização de rituais e fazeres, cuja permanente ressignificação amenizaria as rupturas do tempo. Neste sentido, seguia-se mais uma inclinação para a *conservação* do(s) passado(s) do que nas primeiras décadas da instituição, quando se pretendeu, antes, *designar* um passado para a nação.

Para Luiz Fernando Franco, arquiteto do IPHAN, o patrimônio passara do interesse pela preservação da relíquia – o monumento material – para o interesse pelas imagens, "pelas modalidades de percepção e concepção dos sujeitos que interagem com a matéria cultural", relegando, com isso, a documentação das formas culturais e a reflexão sobre elas[7].

A dificuldade para estabelecer critérios e referenciais teóricos que pautassem as ações de preservação agrava-se na década de noventa, com o enfraquecimento da esfera pública. Reduz-se o investimento e o empenho do Estado para estimular a reflexão sobre os bens da coletividade.

Ações como o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, instituído nos últimos quatro anos pelo IPHAN para incentivar projetos e ações significativas de preservação, ilustram alguns referenciais do órgão. Em todos os anos contemplaram-se manifestações da cultura popular, notando-se uma inclinação para expressões mais tradicionais ou em via de desaparecimento[8].

Por outro lado, no seminário Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção, realizado pelo IPHAN em Fortaleza, no ano de 1997, a recomendação final do corpo técnico foi a da necessidade de um aprofundamento teórico sobre o chamado "patrimônio imaterial", que engloba tradições e práticas populares.

Como pensar o Patrimônio neste final de milênio, quando o sentimento de desterritorialização convive com formas persistentes de enraizamento? Como pensar as memórias coletivas, as memórias populares?

A fidelidade das representações da cultura e da arte popular ao território nativo compromete-se face aos empréstimos, reciclagens, mestiçagens, piratarias, essa infinita fusão de elementos eruditos e populares com a produção da cultura de massa.

A atribuição de valor ao artefato e às manifestações populares também passa por uma reavaliação, no presente. Se, como mostra James Clifford, na história da cultura ocidental a oposição entre cultura e arte, arte popular e belas-artes, sempre foi inconstante e sujeita a inversões, no presente, a estratificação entre alta cultura e cultura popular prescinde de sustentação.

A crise de representação na arte moderna e de sua função de comunicação universal aponta para o enfraquecimento das utopias nascidas no séc. XVIII. Esmorece o pensamento fundado em Schiller de uma experiência estética que possibilitaria a unidade, garantindo a cultura da civilização e da alma.

Ao contrário, na sociedade contemporânea, as diferenças e dissonâncias fazem parte inestimável das interações. O julgamento dos *connoisseurs* é substituído pelo juízo pluralista de cada grupo ou comunidade de referência. A crença na escolarização como indutora do acesso e estima à cultura clássica parece declinar quando se constata o crescente desinteresse do público pelas manifestações da alta cultura em países-berço da civilização ocidental.

A arte provinda da tradição aurática, que pede recolhimento e distância, convive com as experiências de "distração", que seduzem pelo instantâneo sem memória. As manifestações populares tornam-se homogeneizantes ou simplificadamente diferenciadoras.

Sem perder de vista o olhar que apreende as transformações do mundo, nem garantir a segurança mítica de uma comunidade integradora que resiste à modernidade, o futuro da memória popular pode ser vislumbrado nas identidades que se refazem mais sob os elos das vizinhanças e afinidades, do que pela fidelidade às origens. Recria-se constantemente a alma popular em sua forma universal. ■

1. Elizabeth Travassos discute, no seu livro **Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók** (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997), a idéia de Mário de Andrade sobre a formação de uma entidade política no Brasil, anterior à de uma *raça*. Para ele, a cultura brasileira produzida na mistura de raças ainda não se sedimentara, devido ao cerco do internacionalismo (Travassos, 1997:144).

2. Tratando da arte popular no Anteprojeto de Criação do SPHAN, Mário de Andrade inclui, na categoria de arte popular, "todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da ameríndia."

3. Processo 597-T-59. 25/09/1959. Sobradão (Minas Novas, MG).

4. Referindo-se à contribuição do índio e do negro para a arquitetura brasileira, Lúcio Costa observa: "em ambos o mesmo jeito de quem está descobrindo coisa nova e não acabou de compreender direito, sem vislumbre de *maîtrise*, mas cheio de intenção plástica e ainda com aquele sentido de revelação que num e noutro depois, com o apuro da técnica, desaparece" (Andrade, 1987:93).

5. Aloísio Magalhães referia-se aos "bens culturais não consagrados" como aqueles procedentes sobretudo do fazer popular que, embora não utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica, constituem uma síntese de valor criativo que forma o objeto de arte (Magalhães, 1984:53).

6. Centro Nacional de Referência Cultural. Criado em 1975, sob a coordenação de Aloísio Magalhães, com o objetivo de estabelecer um sistema referencial básico para a descrição e análise da dinâmica cultural brasileira.

7. Parecer concedido à proposta de tombamento do Presépio de Pipiripau (Belo Horizonte, MG), Processo 1.115-T-60. 01/07/1960.

8. Do total de prêmios concedidos anualmente pelo Prêmio Rodrigo Melo Franco, as seguintes ações ligadas à preservação da cultura popular foram contempladas, nos últimos quatro anos:

1995:

Museu Maguta - um trabalho com o povo Tikuna.
Centro de Documentação e Pesquisa Alto Solimões. Amazonas.
Pesquisa e registro dos diferentes segmentos da cultura das antigas colônias italianas do nordeste do Rio Grande do Sul.
Universidade de Caxias do Sul. Rio Grande do Sul.
Registro de manifestações culturais do Estado do Ceará.
Rosemberg Cariri. Ceará.

1996:

Casa do Pontal.
Associação Casa do Pontal. Rio de Janeiro.
Projeto Embarcações do Maranhão. Registro das tipologias tradicionais das embarcações do litoral maranhense.
Luiz Phelipe Andrès. Maranhão.

1997:

Projeto Regional de Educação Patrimonial da Quarta Colônia de Imigração Italiana no Rio Grande do sul.
Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Silveira Martins. Rio Grande do Sul.
Documentação das comunidades remanescentes de quilombos em Pernambuco.
Centro de Cultura Luiz Freire.

1998:

Projetos Elementos Culturais do Alto Uruguai.
Universidade de Caxias do Sul e Gerasul Centrais Elétricas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. "A Capela de Santo Antônio". In: **Modernistas na repartição** (Organ.:Lauro Cavalcanti). Rio de Janeiro: UERJ/Paço Imperial,1993.

ANDRADE, Rodrigo M.F.de. **Rodrigo e o SPHAN**. Rio de Janeiro: SPHAN/Fundação Nacional PróMemória, 1987.

BRANDÃO, Carlos. "Cultura, educação e interação". In: **O difícil espelho**. MINC/IPHAN, 1996.

CAVALCANTI, Lauro. "Casas para o povo. Arquitetura moderna e habitação popular". Tese de Mestrado apresentada no Museu Nacional/ UFRJ, 1987

CLIFFORD, James. "Colecionando arte e cultura". *Revista do Patrimônio*, 23. Rio de Janeiro: MINC/ IPHAN, 1994.

COSTA, Lúcio. "Arquitetura Brasileira". *Cadernos de Cultura*, 5. Rio de Janeiro: MEC, 1952.

_____. **Biblioteca Educação e Cultura - Arquitetura.** Rio de Janeiro: MEC-Fename-Bloch, 1980.

FONSECA, Maria Cecília Londres. "Construções do Passado: Concepções sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (Brasil: anos 70)". Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 1994.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1985.

SOARES, Lélia Gontijo. "Produção de Artesanato popular e Identidade Cultural". In: *Revista do Patrimônio, 19*. Rio de Janeiro: SPHAN/Fundação Pró-Memória, 1984.

Agradecimentos à contribuição de José Pessôa e Cristovão Duarte.

José Maria Neves

Arte, Artesanato e Tradição Oral na Música Colonial Brasileira

A produção musicológica brasileira sobre o período colonial, particularmente no que se refere à música destinada ao uso religioso, já se apresenta rica e variada, trazendo informação significativa no plano qualitativo e quantitativo. Desde os primeiros textos, produzidos na década de 1940 por Francisco Curt Lange[1], é notável o aumento do volume de obras editadas, como é digno de nota a passagem dessa produção para patamares tecnicamente muito mais exigentes. Os estudos relativos às obras de destinação religiosa abordaram mais seguidamente obras de caráter litúrgico, isto é, compostas para o ciclo e para as cerimônias *oficiais* da Igreja (as diversas partes do *Ordinário* e do *Próprio* da Missa, diferentes momentos do canto do *Ofício Divino*, sobretudo as horas de *Matinas*, *Laudes* e *Vésperas* e algumas das procissões litúrgicas, como a que encerra a *Missa In Coena Domini* e a do dia de *Corpus Christi*), mas não deixaram de registrar cerimônias que fazem parte da chamada *paraliturgia* (como as *Novenas*) ou que revelam traços da piedade popular (como as *Encomendações de almas* ou as procissões em louvor dos santos).

Igreja de São Francisco de Assis
em São João del Rei, Minas Gerais.
Foto: não identificado.
Acervo Arquivo Noronha Santos, IPHAN.



Se parte significativa dessa produção musicológica trata fundamentalmente de aspectos histórico-musicais, na tentativa de contextualizar as práticas musicais na vida das cidades e vilas do litoral e do interior, mais recentemente começam a aparecer estudos que tentam aprofundar análises de questões propriamente musicais. Pode-se supor que a próxima etapa da musicologia brasileira chegue a caracterizar a produção musical no que ela tem de essencial, por ela mesma. Isso representará conquista importante, substituindo as constatações ainda superficiais sobre os elementos comuns entre as matrizes musicais metropolitanas (com as migrações estilísticas que a história da música européia do século XVIII revela com boa clareza e com as modificações que ocorreriam quando da filtragem do modelo pelas práticas ibéricas) e a experiência vivida na colônia, por focalização mais radical dos dados diferenciais e próprios da música aqui produzida. Assim, ao invés de estar sempre buscando ver em que medida a produção musical brasileira reflete o modelo europeu (como forma clara de legitimar a produção local), a nova musicologia tentará dizer simplesmente o que é essa produção, e, vendo-a sob outro foco, quais são seus elementos diferenciadores e característicos.

Não sem razão, a musicologia brasileira seguiu sempre o modelo da musicologia histórica européia, que tem (ou teve, pelo menos antes de ser mais influenciada pela história do cotidiano) por referência básica a tradição escrita, o documento de arquivo. Por isso mesmo, os musicólogos praticamente ignoraram qualquer influência que a transmissão oral, as práticas do dia-a-dia, o uso corrente e indisciplinado da gramática e da sintaxe tiveram sobre aquela música considerada nobre e imutável, ou da idealização dessa música e de sua representação gráfica, que é a partitura. E é bom lembrar que a partitura musical é representação muito imperfeita, que registra apenas uns poucos aspectos da prática musical real, sendo incapaz de descrever de modo minimamente preciso os timbres, os andamentos e as intensidades que o compositor, às vezes, se dá ao trabalho de anotar[2].

Esta predominância da representação (música escrita) sobre a música real não apenas criou um padrão de musicologia histórica valorizado em todo o mundo, como fez com que pesquisadores atentos tenham perdido excelentes oportunidades de registrar essa coisa efêmera e sempre variante que é a música interpretada e real, o som da música. Alguns desses pesquisadores, como Mário de Andrade, entenderam a importância de propiciar registros precisos (inclusive mecânicos) de músicas aceitas como sendo de tradição oral[3], mas não perceberam que na música de tradição escrita ocorriam fenômenos que não estavam descritos nos documentos e que o pesquisador deveria anotar ou gravar, antes que se perdessem. Diga-se de passagem que aparentemente Mário de Andrade não deu importância às práticas musicais que chegou a ver em Minas Gerais, quando da viagem de descobrimento do barroco mineiro por parte dos modernistas paulistas. A falta de qualquer anotação de detalhe sobre a música ouvida[4] mostra que faltou ao Mestre paulista (e aos musicólogos cariocas que, como ele, transitavam pelas áreas histórica e etnomusicológica) não apenas a preocupação de iniciar a organização da documentação escrita disponível, mas também a perspicácia em notar a extraordinária diferença entre a música escrita presente nos arquivos e aquela ouvida nas festas da Igreja, diferença que o caráter prescritivo[5] da escrita musical já explica, como já foi dito anteriormente, e que poderia ter sugerido aos pesquisadores a imperiosa necessidade de registro (sonoro, se possível, mas também descritivo). A falta disto faz pensar que esses pesquisadores até foram capazes de detectar qualidades musicais nos poucos manuscritos que chegaram a examinar (e referem-se a seus

autores em textos históricos), mas que foram incapazes de entender em sua real dimensão o fenômeno sonoro-musical que presenciavam – pequenos coros, orquestras e bandas interioranos, fazendo música apesar de todas as suas limitações técnicas. O padrão técnico-interpretativo idealizado por pesquisadores que conheciam coros e orquestras das capitais e que tinham acesso a discos de grupos estrangeiros talvez os levasse a repelir essas práticas interioranas, que não foram vistas como exemplos aceitáveis de práticas musicais "eruditas"[6]. Esses pesquisadores deixaram de ver que alguns daqueles grupos musicais descendiam de corporações musicais atuantes desde o século XVIII[7] e que guardavam informações sobre práticas interpretativas não registradas nas partituras, particularmente dados relativos a andamentos e intensidades.

Dito de outro modo, os primeiros pesquisadores da música do passado colonial brasileiro não perceberam que precisariam aliar preocupação primordialmente histórica, quando recolhiam dados documentais escritos, à atitude fundamentalmente etnomusicológica – de que eram capazes quando estavam diante de fatos que ainda eram chamados simplesmente de "folclóricos" - , quando tratavam do som real, da música viva em todas as suas variantes, dos processos de transmissão do conhecimento musical.

Esses dados preliminares são suficientes para transmitir a convicção de que existem elementos na prática musical chamada erudita que o ferramental da musicologia histórica mais tradicional não atende em toda a sua plenitude, o que permite concluir que, do mesmo modo que a música não se esgota em sua representação gráfica (partitura), o estudo sistemático da música tem que lançar mão de todo o arsenal de métodos, técnicas e ferramentas que a etnomusicologia disponibiliza para o estudo das músicas que existem fundamentalmente na chamada tradição oral.

Tudo isso faz pensar na necessidade de, em primeiro lugar, encontrar na prática musical erudita de base escrita aqueles elementos de tradição oral que dão vida ao documento gráfico.

No que se refere ao mundo das intensidades, as convergências entre estruturação musical (análise musical revelando dados de estrutura composicional, instrumentação, polifonia/harmonia etc.) e acústica arquitetônica podem ajudar a entender o funcionamento do sistema de organização das diversas amplitudes sonoras, em busca de equilíbrio que não se explica só pela escrita musical, mas que tem que levar em conta o fenômeno da ressonância sonora e musical em espaço dado. Assim, o conhecimento da arquitetura religiosa brasileira do século XVIII é fundamental para a correta determinação dos graus de intensidade a serem aplicados na execução das obras, assim como na redefinição das dimensões dos conjuntos musicais, tanto quando se busca sonoridade semelhante à que foi produzida naquela época (conjuntos vocais e instrumentais muito reduzidos), como quando deseja-se transmitir aquela música com contingente sonoro que preencha convenientemente espaços como o dos grandes teatros construídos em fins do século XIX e início do século XX.

No que se refere aos *Andamentos*, o pesquisador deverá levar em conta sua relação com o *caráter* da música (os antigos chamariam isto de *afetos*), que, no caso das obras religiosas com texto, é expresso fundamentalmente por esse texto e pela função da obra no contexto litúrgico. Assim, é inaceitável a determinação de andamentos sem prévio conhecimento da função da peça na cerimônia para a qual foi escrita e do conteúdo veiculado pelo texto. A desatenção a esse fato produz inadequações como a de entender como lento meditativo o andamento do *Regina Coeli*, de José Joaquim Emerico



Lobo de Mesquita, destinado ao período pascal e cheio de *Alleluias*, como se escuta em disco produzido na década de 1980 por coro/orquestra de universidade mineira. Mas essa relação com o texto e com a função litúrgica resolve apenas parte dos problemas. A própria documentação musical revela o relativismo de expressões musicais utilizadas para determinar os andamentos (*allegro, allegretto, andante, presto* etc.). Breve texto autógrafo do compositor oitocentista mineiro padre José Maria Xavier, em partitura destinada à liturgia da Semana Santa, pede que os *allegro* sejam executados mais lentamente, e afirma que os andamentos mais acelerados (ou "os tempos altos do metrônomo", como diz ele) seriam mais próprios da música lírica. É evidente que essa observação de um compositor oitocentista mineiro não tem caráter absoluto, ou que determine com precisão a diferença essencial entre a música de Igreja e de teatro em meados do século XIX. Um *allegro* rápido pode até ser maneira própria de fazer um *allegro* de ópera, mas não é, em si mesmo, característico da música lírica, que usa todos os outros andamentos, para traduzir muitas outras emoções. Mas a frase do compositor podia indicar a preocupação em fazer música mais contida, quando com função litúrgica, como poderia estar querendo mostrar que os músicos que tocavam na Igreja, naquela época, tendiam a usar andamento mais vivo (e, por isto, mais alegre), despertando no compositor a necessidade de acentuar a diferença entre os dois gêneros de música.

Mas o uso do olhar etnomusicológico para exame da tradição escrita não deve restringir-se a esses dados da prática musical. Dois outros elementos podem ser examinados com mais vagar: o primeiro, relativo à organização da prática musical, que remete imediatamente à questão das *corporações de ofícios*, e o segundo, relativo à presença da verdadeira tradição oral (isto é, de música que nunca foi escrita) no meio de práticas musicais definidas como do âmbito da música erudita de tradição escrita.

Pelo que se disse anteriormente, a separação entre música erudita e música popular deve ser muito menos valorizada, em favor da busca de pontos de interseção entre essas duas manifestações da prática musical, do mesmo modo que os conceitos, métodos e técnicas da etnomusicologia podem e devem ser incorporados à experiência de pesquisa de especialistas em musicologia histórica, tornando visíveis fatos e dados que a velha musicologia deixava de examinar e de levar em conta. Desse modo, recebe foco especial uma zona da prática musical chamada erudita, para a transmissão da qual o documento escrito certamente tem lugar de destaque, mas que traz das tradições populares elementos caracterizadores, com destaque para certas formas de organização social das práticas musicais e para determinados recursos de transmissão oral do repertório erudito.

No que se refere à organização social das práticas musicais, não se pode deixar de observar, inicialmente, algumas das denominações pelas quais foram caracterizados aqueles profissionais que tiram da música seu meio de sustento. Ao longo do tempo e certamente até fins do século XIX, podem-se encontrar na documentação brasileira (contratos, recibos de pagamentos, crônicas sobre acontecimentos musicais) duas formas principais de denominar esses personagens, em variante que enfoca de imediato não o profissional, mas a maneira de ver seu objeto de trabalho.

Pintura de Manuel de Ataíde no forro
da nave da Igreja de São Francisco de Assis
em Ouro Preto, MG. Detalhe dos anjos musicistas.
Foto: não identificado.
Acervo Arquivo Noronha Santos.

Assim, os diferentes textos podem referir-se ao *mestre da arte*[8] ou ao *mestre do ofício* da música. Essa diferenciação terminológica não aponta, de modo algum, para produções musicais diferentes, como se a de um fosse mais complexa ou hierarquicamente mais elevada que a de outro. Trata-se sempre de música feita por profissional competente e convenientemente remunerado para o exercício da função na Capela da Sé ou de alguma igreja matriz. Se a música é basicamente a mesma, assim como o perfil do profissional habilitado para a sua prática, o que varia é a maneira de ver a relação do músico e do ouvinte com a obra, assim como pode variar a maneira como o profissional é formado. *Arte da música* vai referir-se sempre à visão mais acadêmica (por sistemática e escolar, não só quanto à recepção do aprendizado, mas quanto à vocação para o ensino) da prática musical, fazendo pensar em doutrina segura, em conhecimento dos textos dos grandes mestres, enquanto o *ofício da música* vai referir-se às diferentes gradações do aprimoramento técnico dos músicos e à própria hierarquização profissional (aprendiz, oficial, mestre). A existência nas catedrais do *coro* e da *música*[9] ajuda a explicar a diferenciação de formação musical, sendo normal que os gregorianistas acabassem por ser mais eruditos que os instrumentistas e cantores. Mas não havia impedimento para que um *mestre da capela* (coro de cima) fosse reconhecido como *mestre da arte*, do mesmo modo como o *mestre do coro* (de baixo). Em função de tudo isto, vai ser muito normal que textos oficiais de provisões se referissem aos músicos enquanto artistas, o mesmo ocorrendo quando a eles são atribuídas funções pedagógicas (instruir os meninos nas igrejas, para formações de cantores e instrumentistas e, mais a longo prazo, para a formação de compositores). Mas, pouco a pouco, será valorizada sobretudo a competência profissional desses músicos, com menção a sua posição hierárquica, enquanto bom *oficial* ou *mestre do ofício*. Por essa distinção, é compreensível que o líder do grupo (principalmente o *mestre da capela*) merecesse o título de *mestre da arte* (ainda que sem título acadêmico algum), enquanto eram designados *oficial* ou *mestre do ofício* os demais profissionais, sobretudo aqueles músicos que faziam parte dos Terços Auxiliares (bandas militares).

Mas isso não indica que o *mestre da arte* não pode ser visto como *mestre do ofício*. Outra acepção destes termos, de origem medieval, deriva ao mesmo tempo do compromisso do profissional com a sua *corporação de ofício* e refere-se à sua posição na estrutura hierárquica desta corporação. O *mestre* é aquele que ocupa o ápice, no que se refere aos graus de competência, cabendo a ele liderar o grupo dos *oficiais* e receber e formar os aprendizes.

Como se pode comprovar, por volta do século XIII há forte tendência de formalização de agrupamentos de indivíduos que têm em comum o fato de praticarem o mesmo ofício de músico. Essa tendência revela não apenas a necessidade do próprio grupo social (disciplina do exercício da profissão, estruturação do grupo de profissionais, apoio solidário etc.), mas também a busca de controle externo da Igreja Católica sobre esse grupo. Não sem razão, as primeiras *corporações de ofícios* nasceram como irmandades ou confrarias ligadas a alguma igreja, sob a proteção de um orago e obedecendo a um *compromisso* (estatuto, regulamento, regra) escrito pela própria corporação, e, a partir do início do século XVII, por decisão dos papas Clemente VIII e Paulo V, aprovado explicitamente pelo Ordinário (bispo) do lugar. Assim foram estruturadas sociedades de pintores e de médicos (cujo padroeiro era São Lucas, que a tradição dizia ter sido médico e pintor – o autor do único quadro que retratou a Virgem Maria ainda em vida), dos tecelães e dos tintureiros (cujo padroeiro era São

Gonçalo), dos ferreiros e dos barbeiros (sob o patrocínio de São Jorge), dos ourives (Santo Elói), dos sapateiros (São Crispim), dos pasteleiros e dos torneiros (Nossa Senhora das Mercês), dos pedreiros e dos carpinteiros (São José) e dos músicos (com Santa Cecília por padroeira).

No caso dos músicos, a criação das primeiras confrarias parecia atender ao desejo de dar cunho minimamente religioso a uma profissão que tinha faceta profana tão marcada: ao lado da prática monástica do canto gregoriano e da nascente música polifônica das capelas das catedrais, destacava-se a música dos trovadores e dos menestréis, que foram, na prática, os primeiros membros daquelas confrarias de músicos. Assim nasceu, em 1228, a Confraria de São Nicolau de Viena e, pouco mais de cem anos depois, a Confraria de São Julião dos Menestréis, em Paris. No início do século XV, muitas corporações de músicos já estavam atuantes em diversos lugares da Europa, e a irmandade parisiense já tinha estatuto formalizado (1407). Ao fim daquele século, surgiu também a Corporação dos Construtores de Instrumentos, separada da dos músicos. Em todos os centros urbanos de alguma importância, foram nascendo corporações semelhantes, que tiveram grande importância até pelo menos o avanço do processo de laicização da sociedade, no Iluminismo. Em alguns casos, como na Inglaterra e na Península Ibérica, as confrarias de músicos adaptaram-se às novas circunstâncias e permaneceram fortes até pelo menos meados do século XIX. O grande terremoto de Lisboa e o incêndio que o seguiu destruíram enorme quantidade de documentos religiosos, inclusive todos os traços concretos da Irmandade de Santa Cecília, que foi a principal corporação portuguesa de músicos. É sabido que os músicos reuniam-se em entidade religiosa que tinha por patrona a santa que a tradição identificava como virgem, mártir e musicista, criada provavelmente em 1603. Entretanto, o documento mais antigo relativo a essa irmandade é seu primeiro estatuto no período posterior ao terremoto, datando de 1756, depois que a Igreja de Santa Justa, onde ficava instalada, foi destruída no incêndio de 1755. E foi essa nova versão da Irmandade de Santa Cecília dos Músicos de Lisboa que serviu de modelo para as corporações que estruturaram-se no Brasil ao longo do período colonial e durante o Primeiro Império.

A musicologia histórica brasileira traz, entretanto, informação que não deixa de ser curiosa: a Irmandade de Santa Cecília só seria oficialmente instituída no país em data muito tardia, na segunda metade do século XVIII, quando as corporações congêneres já estavam sendo extintas em países como a França.

Até então, os músicos reuniam-se em outras irmandades, ao sabor da estrutura das matrizes, igrejas e capelas das cidades e vilas onde atuavam. O exemplo das Minas Gerais pode ser tomado como significativo, tendo em vista o enorme contingente de músicos envolvidos e a necessidade de disciplinar a prática musical profissional. Ao longo do século XVIII, diversas irmandades religiosas ofereceram abrigo aos músicos e permitiram que eles praticassem as suas devoções (sobretudo a Santa Cecília) e organizassem suas obrigações (caridade e socorro solidário). Não sem razão, todas essas irmandades tinham por característica o fato de admitirem negros e mulatos. Como se sabe, as artes liberais foram campo de ação profissional escolhido por negros forros e particularmente por mulatos, e foram mulatos praticamente todos os músicos, pintores, escultores e arquitetos importantes nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX. Se o aprendizado da música fazia parte da educação global da classe alta branca, em nenhuma hipótese esse conhecimento era utilizado para atividade

profissional. Os homens podiam mostrar suas habilidades instrumentais tocando em conjuntos de câmara em saraus (inclusive tendo escravos ou mulatos como companheiros, conforme aparece em relatos de diversos viajantes) e as mulheres eram sempre chamadas a cantar em festas de salão, sem que isso representasse rebaixamento que se caracterizaria pela adoção de profissão considerada nada nobre. Ao branco cabiam a administração das fazendas (através de seus feitores, certamente), as atividades bacharelescas (administração pública superior, magistratura), as patentes altas do exército e a hierarquia eclesiástica (cônegos, monsenhores e bispos). Os negros forros e os mulatos encontraram nas artes a solução para o dilema de ocuparem posição intermediária incômoda, não podendo pretender os empregos destinados aos brancos de classe média e alta, nem reduzir-se aos destinos de seus ancestrais escravos. Esta era saída profissional que, se não lhes conduzia a uma real ascensão à classe social superior, ao menos dava-lhes grande prestígio e destaque e permitia o convívio próximo com a classe alta. É preciso que se diga que, como nas metrópoles européias, mesmo o artista reconhecido e festejado não ultrapassava muito o grau de serviçal, entrando nos salões aristocráticos apenas pela porta de serviço.

Entre as irmandades religiosas que acabaram por congregar grande quantidade de músicos estavam as de São José dos Homens Pardos ou Bem-casados (sobretudo em Vila Rica), de Nossa Senhora da Boa-Morte, de Nossa Senhora das Mercês da Redenção dos Cativos e de Nossa Senhora do Rosário, todas voltadas para o atendimento religioso ao negro (forro ou escravo) e ao mulato.

Essa necessidade de resolver no âmbito de irmandade não específica as necessidades da corporação profissional não foi problema apenas dos músicos. De fato, profissionais das mais diversas atividades tinham que adaptar-se, enquanto corporações de ofícios, às normas de outras irmandades religiosas. Assim, a documentação mostra que muitas corporações profissionais estavam atuantes e apresentavam-se publicamente, mesmo quando não chegaram a organizar-se como irmandade ou confraria religiosa específica.

Relatos de festividades mencionam freqüentemente a presença das corporações de ofícios em cerimônias públicas da colônia. Ainda uma vez, pode ser citado o caso das Minas Gerais e de duas esplêndidas festas relatadas minuciosamente em textos da época: o *Triunfo eucarístico* e o *Áureo trono episcopal colocado nas minas de ouro*, que tratam, respectivamente, da transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a nova Matriz de Ouro Preto e da posse do primeiro bispo de Mariana[10]. Esses textos falam muito claramente da presença das corporações de ofícios, através de suas danças, descrevendo desfile espetacular que era, ao mesmo tempo, celebração e catequese. Infelizmente, não ficaram registradas nem a música que era tocada nem a coreografia das danças, que deviam contribuir para estruturar enredo complexo, por trazer cada grupo sua própria mensagem. Nesse e em outros relatos, são mencionadas ações artísticas como uma *Dança de turcos e cristãos* (com muitas figuras, dentre as quais o Imperador e o Alferes) – que tem parentesco com a *Nau Catarineta* e com a *Cavalhada* –, uma *Dança dos romeiros* (com coreografia grave e música solene) e uma *Dança dos músicos* (que Curt Lange supôs organizar-se em torno de uma banda de *charameleiros*). Outros documentos mencionam as corporações de ofícios: quando do duplo Desponsório dos príncipes de Portugal e de Espanha, o Senado da Câmara de Vila Rica ordenou que "juízes e escrivães de cada ofício mecânico preparassem suas danças", mostrando que era dessa maneira que aquelas associações

profissionais participavam de festas públicas de regozijo. Se mais detalhes houvesse, no que se refere à estrutura dos cortejos, talvez fosse possível estabelecer também a hierarquia das diversas corporações de ofícios na estrutura da sociedade, utilizando hipótese análoga à que Sueli Campos Franco utilizou para a análise da Procissão do Enterro de São João del-Rei como espelho da organização social da comunidade[11].

A Corporação dos Músicos, que funcionou no Brasil à maneira da Irmandade de Santa Cecília dos Músicos de Lisboa, mas abrigada por outras irmandades religiosas, só seria aqui formalmente instituída a partir da segunda metade do século XVIII. Aires de Andrade informa que a primeira sucursal brasileira da irmandade lisboeta teria surgido em Olinda, em 1760. Ele revelou também detalhes sobre a organização da principal das Irmandades de Santa Cecília atuantes no Brasil, a que foi fundada no Rio de Janeiro antes de 3 de julho de 1784, data em que teve seu *Compromisso* registrado pelo tabelião[12]. Essa irmandade estava dedicada à "gloriosa virgem e mártir Santa Cecília" e colocada sob a proteção do vice-rei do Estado.

O exame do *Compromisso*, escrito em longos dezesseis capítulos, dá a conhecer detalhes sobre a estrutura desta e de outras corporações congêneres, mostrando que a ela cabia controlar o exercício da profissão, uma vez que só os *irmãos* poderiam trabalhar profissionalmente na área da música. Esse documento diz como tornar-se irmão, após prova que revele "a verdadeira inteligência da música"; trata da estrutura da própria corporação; das ações de atendimento social a que os irmãos e seus familiares tinham direito; da distinção respeitosa entre canto gregoriano e música polifônica (que não devem ser misturados); da disciplina no exercício da profissão e das penalidades que deveriam ser aplicadas caso essa disciplina fosse quebrada; dos valores a serem pagos sobre ganhos profissionais; da celebração da festa da Padroeira (à qual todos deveriam concorrer, sem nada cobrar, evidentemente); da perda do título de irmão (e, conseqüentemente, do direito de exercer a profissão de músico).

Assinam esse documento personalidades importantes da música brasileira da época, podendo ser destacados Pedro Teixeira de Seixas (nascido em Portugal), Damião Barbosa de Araújo (*mestre de capela* baiano), Fortunato Mazziotti e, com apenas dezessete anos de idade e já músico profissional, José Maurício Nunes Garcia, que seria o músico brasileiro mais importante de seu tempo.

É possível que a Irmandade de Santa Cecília tenha sido implantada nas Minas Gerais antes dessa época, tendo em vista que esta era a região brasileira mais populosa e de atividade musical mais intensa desde as primeiras décadas do século. Os documentos mais antigos conhecidos relativos a essa irmandade nas Minas, entretanto, são muito tardios e datam de 1815, e registram enorme quantidade de nomes de músicos profissionais. Não deixa de ser curioso que essa irmandade ainda tivesse tanta força em época que muitos insistem em definir como período da decadência da mineração e da atividade artística. Ressalte-se ainda que a Irmandade de Santa Cecília de Pernambuco teve vida muito longa e que seu estatuto foi reformado em 1866. Isto indica que a corporação teve fôlego longo, só sendo substituída por organismos laicos análogos, como a Sociedade Beneficente Musical, quando da paulatina perda do espaço da Igreja e de suas instituições, por volta de meados do século XIX[13].

É preciso que se faça ainda uma observação de grande relevância. Na matriz lisboeta, estava bem

definida a obrigação de atenção à questão da origem dos candidatos, ao lado da observância à exigência de competência (assegurada por exame diante de banca formada por dois irmãos indicados pela Mesa Administrativa) e do controle da moralidade (assegurada por depoimentos e atestados). Quando o estatuto previa que não fosse admitido candidato que fosse "notoriamente ou infame, ou inábil", estava formalmente definido que a impureza de sangue era fator condicionante fundamental. Como para outras irmandades de devoção e de obrigação, ocorreram inclusive ordens régias, como aquela de 1726, que determinava explicitamente que não podia filiar-se quem fosse judeu ou homem de cor, assim como quem vivesse em concubinato com preta ou mulata. É óbvio que ordem desse tipo não podia ser cumprida no Brasil, pois, como já ficou comprovado, a classe musical brasileira nos séculos XVIII e XIX compunha-se majoritariamente (quase exclusivamente) de negros livres e sobretudo de mulatos. Não apenas as ordens se amenizam, mas a irmandade passa a defender precisamente os interesses profissionais desses *impuros*, que constituem um grupo profissional que se destaca por sua produção rica e original.

A organização dos grupos profissionais através de corporação de ofício aproxima, certamente, a prática musical daqueles que tinham essa arte como meio de subsistência das demais manifestações artesanais. Assim, dela é tirada a aura de nobreza (o artista que ocupa lugar muito particular na sociedade, por suas qualidades excepcionais e por genialidade que o distingue do comum dos mortais) que vai sendo mais e mais valorizada, sobretudo a partir do século XIX. O exame de tratados de música importantes até o século XVIII tratam de outro modo o músico excepcional. Não existe a idealização romântica, nem a mitificação. O músico de escol, aquele que os tratadistas diferenciam do mero músico prático (o *cantor* que sabe apenas dar gorjeios é freqüentes vezes citado como modelo caricatural deste repetidor sem importância), não é necessariamente o músico que teve longa formação acadêmica, nem aquele que produz para ouvintes da elite. É simplesmente o músico que alia o fazer musical a claro conhecimento do que está sendo feito, e que, por isso mesmo, deixa de ser o mero repetidor de fórmulas, para ser um criador (mesmo quando – ainda que essas separações ocorram pouco – ele poderia ser colocado na categoria de intérprete, e não no grupo dos compositores). Em época e dentro de ideologia artística que não estão escravizadas à novidade permanente e compulsória, em que o critério da originalidade não predomina sobre outros como a funcionalidade e a comunicação imediata, o artista sabe estabelecer pontes entre a tradição criadora – normas que os tratadistas vão codificando *a posteriori* e que correspondem às necessidades funcionais das obras e aos hábitos perceptivos – e a ininterrupta variação dos modelos, que produz sempre obra ao mesmo tempo inteligível e nova. É nesse sentido que o modelo artesanal pode atender perfeitamente às práticas musicais do âmbito da chamada música erudita.

Como se disse anteriormente, um dos pontos de convergência entre as tradições musicais dos campos designados como *erudito* e *popular* seria a presença de elementos da tradição oral como fator determinante da experiência musical, elementos estes que eram ainda quantitativamente significativos quando a dicotomização dos fatos culturais era ainda reduzida[14]. Como se sabe, até a primeira

Interior da Igreja Matriz de Santo Antonio, Tiradentes, MG. Detalhe do coro com o órgão na lateral direita.
Foto: não identificado.
Acervo Arquivo Noronha Santos.



metade do século XVIII, eram muitos os elementos da partitura musical que não chegavam a ser escritos, tendo em vista, inclusive, que os compositores participavam das interpretações e podiam aportar informações que completassem os documentos escritos, bastante sumários. A partir do século XIX, pretendeu-se que a partitura poderia resolver quase todos os problemas na transmissão da informação musical, e não sem razão a musicologia, ciência que começa a estruturar-se na segunda metade do século XIX, vai privilegiar o documento musical escrito como fonte quase exclusiva de informação.

Entretanto, musicólogos de todas as épocas constataram sempre, como se disse anteriormente, que o documento escrito resolve apenas parte das questões, e que é necessário técnica e imaginação, engenho e arte, para reconstruir uma obra a partir dos recursos que são revelados pelos arquivos, principalmente quando o musicólogo vê-se diante de diversas variantes de uma mesma obra (o que mais ocorre é a não coincidência de cópias diferentes de uma mesma peça) ou de informações históricas que se contradizem em fontes que teriam a mesma importância e credibilidade. Mas ainda assim, o pesquisador sente-se razoavelmente seguro, uma vez que foi treinado para tentar resolver essa classe de problemas, optando por uma das versões dentre as diferentes, e tendo em conta que a ciência musical declara fé inabalável no documento escrito.

Sobraram da tradição oral, nessa espécie de música, praticamente apenas os dados interpretativos, sobretudo as informações relativas a andamentos e intensidades, que a musicologia preferiu resolver a partir do *bom senso*: os andamentos devem ser compatíveis com a execução confortável do que está escrito e as intensidades devem derivar da alternância de amplitudes sonoras, deduzida da própria escrita musical. A chamada tradição interpretativa foi desleixada pela musicologia, e parece só ter adquirido alguma importância quando buscou-se relacioná-la com procedimentos pedagógicos (o modo de tocar transmitido de mestre a discípulo, constituindo-se em *escola*). Dessa preocupação derivaram pesquisas que buscavam definir como poderia ter sido a maneira de tocar de algum compositor-intérprete-professor, tomando como ponto de referência uma espécie de *genealogia* pedagógica: o passado revelado pelos resíduos de informação descobertos na longa rede de discípulos de algum mestre.

Ao que parece, somente a prática musical latino-americana, e particularmente a brasileira, podia alargar a teoria musicológica e nela incluir conceitos e práticas que dessem aos elementos da tradição interpretativa a importância que eles devem ter, uma vez que nas metrópoles onde esses conceitos e práticas foram articulados inexistia vivência atual das músicas estudadas nos documentos pela musicologia mais tradicional (não se pode deixar de relevar o fato de que a musicologia da primeira metade do século privilegiou as músicas da Idade Média e da Renascença). Bem diferente era o caso do Novo Mundo, onde permaneceram ativos muitos grupos que preservavam rituais tradicionais, com seu repertório e seu modo de execução. O caso brasileiro foi particularmente significativo, com centenas de pequenas corporações musicais (coros, orquestras, bandas), em grande quantidade de cidades do interior, que guardaram costumes originados provavelmente ao longo dos séculos XVIII e XIX, e que estavam perfeitamente vivos até pelo menos por volta de 1950. As reformas litúrgicas católicas, a partir do papado de Pio XII e sobretudo após o Concílio Vaticano II, foram decisivas para a interrupção dessas tradições, uma vez que, modificados os rituais e alterados os textos de muitas

cerimônias, parte do clero e da hierarquia eclesiástica considerou que as obras do repertório antigo não tinham mais lugar. E as corporações musicais, que tinham em sua função a principal razão de existência, perderam, com o espaço nas igrejas, a sua própria identidade. E ao mesmo tempo em que desapareciam as corporações, desapareceram inúmeros arquivos de manuscritos musicais, que só existiam porque guardavam músicas que eram ciclicamente tocadas, ao longo do calendário litúrgico. Não se podia supor que um músico de pequena cidade do interior tivesse consciência clara da importância documental dos manuscritos centenários guardados nos baús das corporações. Quando sem uso, ali estava apenas papel velho e inútil, ocupando espaço.

Como se disse anteriormente, os pesquisadores que, na primeira metade do século XX, examinaram a música setecentista e oitocentista brasileira, não se deram conta da importância do registro desta prática interpretativa ainda viva. O preconceito estético evidente (muito músico experiente ainda comete os mesmos deslizes, quando diz que as orquestras do interior tocam desafinado...) fez com que os musicólogos ficassem fascinados com os manuscritos (esse tipo de fetichismo é ainda forte hoje, e há quem fique mais deslumbrado com o material antigo, que com o seu conteúdo) e até chegassem a entender que a música neles aprisionada tinha que ser revelada através de novas estréias, dentro dos padrões metropolitanos (não importando o que se entendia por padrão metropolitano). Somente nas duas últimas décadas têm sido convenientemente trabalhadas questões relativas à tradição interpretativa[15], trazendo para a musicologia instrumentos e técnicas da etnomusicologia.

Mas se os dados da tradição interpretativa são elo importante entre o registro gráfico e a música sonora e representam ponto de interseção entre a música erudita e a popular, existe na tradição religiosa brasileira escrita exemplo ainda mais radical desse tipo de convergência: fatos musicais que certamente nunca chegaram a ser escritos, que puderam permanecer vivos até hoje, quando ainda fazem parte de rituais vigentes, mas que correm o risco de desaparecimento, porque seu registro em partitura representaria apenas uma de suas mil formas de existência, no universo da música que se cria como improvisação sobre bases pré-definidas. Na prática religiosa em São João del-Rei e, em menor escala, em Prados e em Tiradentes, há momentos de música que apresentam essa característica: inexiste o texto musical, e cantores e instrumentistas improvisam a partir de estrutura melódico-harmônica conhecida. Esses momentos de improvisação podem ser divididos em três categorias principais.

A primeira categoria, e a mais simples, é constituída pelas respostas ao *Dominus vobiscum*, ao *Emitte Spiritum tuum et creabuntur* (exclusivamente depois do *Veni Sancte Spiritus* das Novenas) e a todas as orações do celebrante, quando o coro responde com o *Et cum spiritu tuo*, o *Et renovabis faciem terrae* e o *Amen*. As entoações do celebrante são sempre feitas segundo as fórmulas simples ou solene do canto gregoriano, e, em algumas ocasiões, correspondem a diálogo mais longo, com respostas gregorianas por parte dos acólitos, irmandades e coro, até que apareçam as invocações com resposta de "orquestra". A estrutura das respostas é muito simples, e nela cada cantor e instrumentista realiza livremente movimento melódico sobre os acordes da harmonia, predominando, na orquestra, escalas rápidas e arpejos. Em algumas outras frases de resposta do coro, essa mesma estrutura é adaptada ao texto a ser utilizado[16] (v. exemplo 1 ao final do texto).

A segunda espécie constitui-se de trechos musicais que são repetidos ou respondidos por todos os fiéis presentes na igreja. Como exemplo de repetição (não acompanhada de instrumentos, mas com utilização de terças e sextas paralelas) temos as *Jaculatórias* da Novena de Nossa Senhora do Carmo. Em quase todas as Novenas, que usam sempre o latim, as *Jaculatórias* aparecem em português e têm música de extrema simplicidade. Na Novena do Carmo, a *Jaculatória* tem quatro invocações, sobre a mesma estrutura musical, e cada uma delas é retomada pelo povo, depois de cantada pelo coro-orquestra. A última invocação tem texto longuíssimo ("Deus vos salve, esposa e sacrário da Santíssima Trindade"), e nunca é cantado com o necessário cuidado de dicção e de ritmo, ficando a sensação de que tem letra demais para pouca música (exemplo 2).

São da mesma espécie as orações da *Ave Maria* (três vezes, em português) e do *Gloria Patri* (em latim). Como nas *Jaculatórias*, os cantores adaptam o texto à estrutura melódico-harmônica conhecida, enquanto os instrumentistas realizam floreios, com predominância de escalas rápidas e ornamentos de toda espécie: sobretudo arpejos, grupetos e trinados (exemplo 3).

A terceira categoria, certamente a mais curiosa, é o último exemplo que se conhece de *canto de altar* acompanhado de orquestra (normalmente, o canto dos celebrantes e de seus auxiliares, como o diácono e o subdiácono, no canto da Paixão, não recebe nenhuma espécie de acompanhamento instrumental). Trata-se das chamadas *Lições dos Ofícios de Trevas* (canto das *Matinas* da Quinta-feira Santa, da Sexta-feira da Paixão e do Sábado Santo[17]). Denominado aqui *canto de altar*, essas *Lições* não devem ser confundidas com textos privativos do celebrante, uma vez que podiam ser cantadas por qualquer clérigo de ordens menores, e hoje são confiadas a leigos (acólitos ou membros de irmandades e Ordens Terceiras). Como se sabe, o Ofício das *Matinas* compõe-se de três partes, denominadas *Noturnos*, constituídos de três salmos, antecedidos e seguidos de suas respectivas antífonas, seguidos de três longos textos , cada um acompanhado de seu *Responsório* (que comenta de forma poética o texto principal). Esses textos, no caso das *Matinas* dos dias centrais da Semana Santa, são retirados das *Lamentações do Profeta Jeremias* (os três primeiros) e de trechos de Epístolas ou de comentários de algum dos chamados *Padres da Igreja* sobre os salmos. Nos mosteiros e conventos, todo o Ofício canta-se em canto gregoriano, mas instituiu-se o hábito, nas catedrais e matrizes, de cantar-se *Matinas* em combinação de gregoriano e polifonia, escrevendo os compositores para o coro ou para coro e orquestra o *Invitatório* (pequena antífona inicial, que, inexistindo nos *Ofícios de Trevas*, é substituído pela antífona do primeiro *Salmo*) e os nove *Responsórios* para as nove *Lições* (nas festas de júbilo, o nono *Responsório* é o hino *Te Deum laudamus*). A julgar pela documentação escrita, teria sido bastante comum o canto de algumas *Lições* por solista com acompanhamento de orquestra, em música de *canto de órgão*. Em São João del-Rei, existe hábito antigo (não se pode precisar quando teria sido iniciado) de cantar-se as seis *Lições* dos *Ofícios de Trevas* em fórmula salmódica com acompanhamento de orquestra. Parece aceitável a hipótese de que a posição do coro-orquestra na igreja para esse ofício seja determinada por esse costume: enquanto, para todas as cerimônias, coro e orquestra ocupam o chamado coro de cima, que é seu *locus* habitual, nos *Ofícios de Trevas* eles se deslocam para a entrada da capela-mor, à esquerda da nave, podendo ter melhor contato visual e sonoro com o cantor que se ocupa de cada *Lição*[18].

Em sua estrutura musical, as *Lições* têm diversos elementos destacáveis. Em primeiro lugar, o

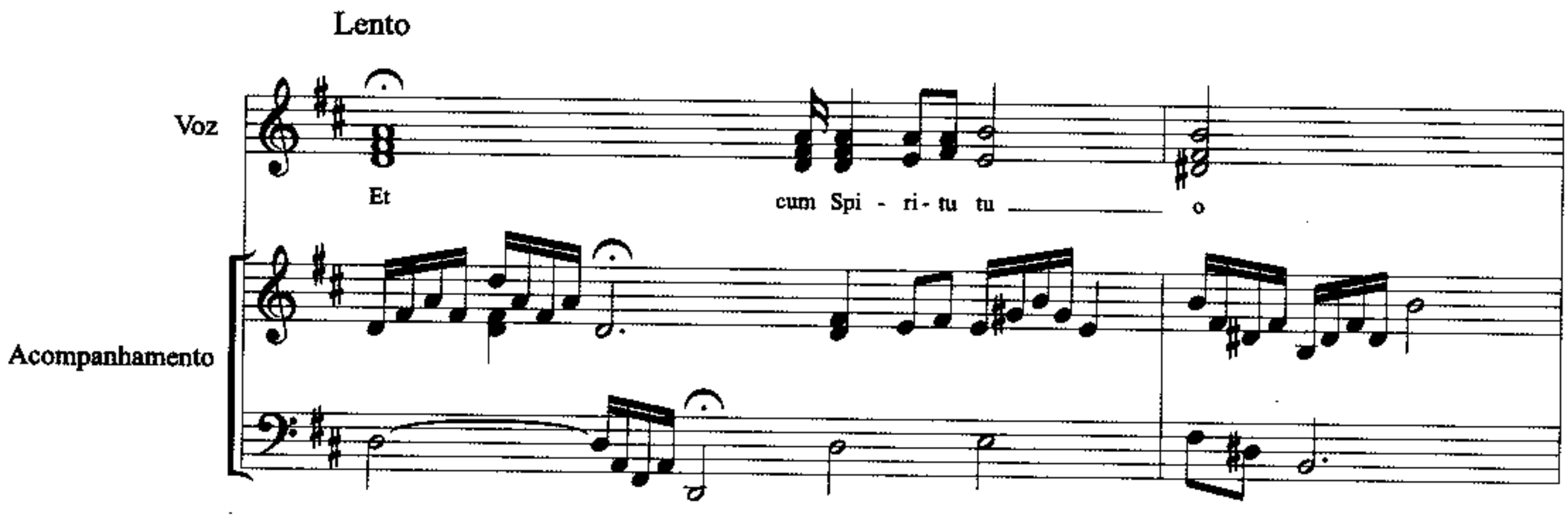
modelo salmódico, em *recto tono*, com uma única inflexão para marcar a pontuação: vírgulas em frases muito longas, ou pontos em frases curtas consecutivas (exemplo 4). A cada canto, aparece um ponto final de período, na forma de inflexão muito mais ornamentada, segundo a fórmula que se vê no exemplo 5. Curiosamente, essa inflexão de pontuação não deve ser confundida com a pontuação do próprio texto, uma vez que este é colocado de tal modo que o ponto literário corresponda ao meio da frase musical, iniciando-se nova frase naquele ponto, que corresponde também à terminação do canto, quando da frase final da *Lição*.

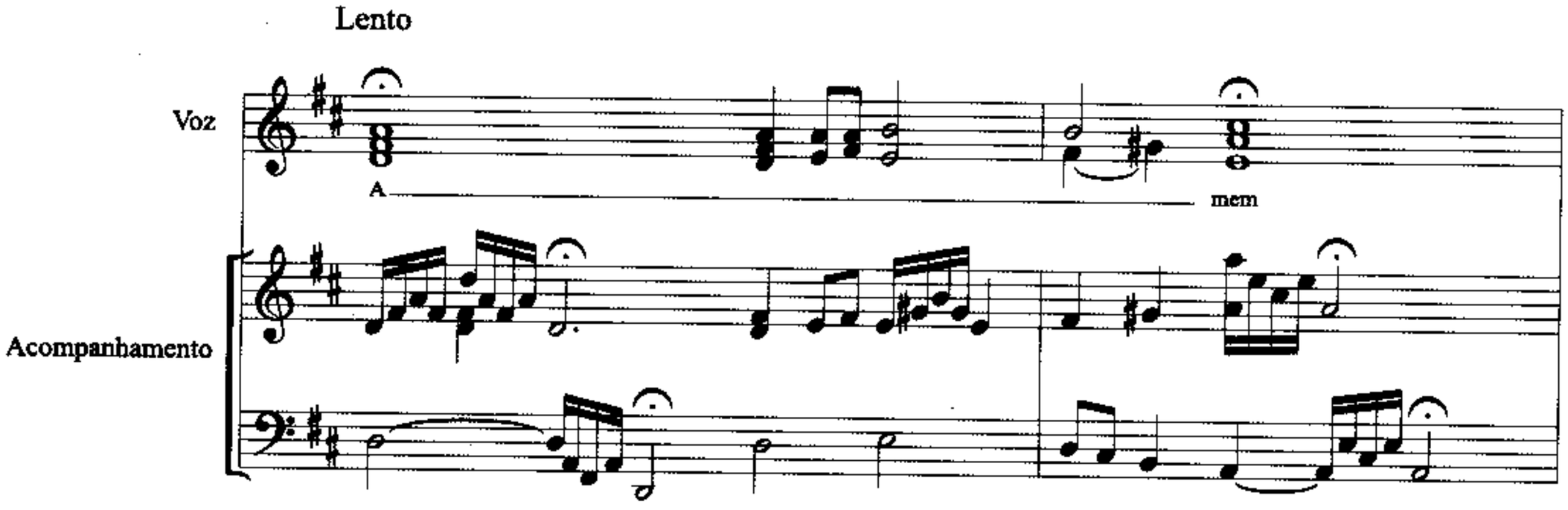
Durante todo o canto das *Lições*, a orquestra (uma flauta e cordas, com aparecimento raríssimo de algum outro instrumento de sopro, como se pode ver na documentação gravada na primeira metade deste século) improvisa o acompanhamento, com estrutura mais ou menos imutável: alguns tocam o tema melódico principal, outros fazem notas do acorde de forma sincopada ou com alternância de duas notas do acorde ligadas; outros, mais raramente, podem usar fragmentos do tema em terças ou sextas sobrepostas. Nas inflexões maiores, a orquestra cai em uníssono/oitava total com o cantor, aproveitando as notas longas para fazer arpejos ou melismas de ornamentação. Durante toda a *Lição*, o destaque maior cabe à flauta e ao contrabaixo. Ainda que o povo acompanhe o Ofício com a maior unção, fica evidente que o centro das atenções, nesses momentos, está na habilidade do flautista (frases rápidas e muitos arpejos, em toda a extensão do instrumento) e do contrabaixista (principalmente quando ele usa notas em *pizzicato* muito sincopadas).

O mais curioso da estrutura musical dessas *Lições* é que sua matriz melódica relaciona-se com o recitativo central do *Miserere,* de Manuel Dias de Oliveira, compositor e organista que viveu em São José del-Rei (hoje Tiradentes), onde faleceu em 1813 (exemplo 6). Esse recitativo retoma a idéia da salmodiação gregoriana, mas em modalismo nada habitual, por causa de suas segundas aumentadas subentendidas. Parece existir aí alguma influência direta da música *mozárabe*, dificilmente comprovável em razão da dificuldade de consulta à documentação musical relativa ao chamado rito andaluz. Infelizmente, é impossível descobrir, hoje, se Manuel Dias de Oliveira é o autor da melodia do recitativo do *Miserere* a partir da qual foi adaptado o modelo salmódico do canto das *Lições*, ou se este modelo salmódico de gosto *mozárabe* já era de uso comum, dele procedendo a melodia do citado recitativo.

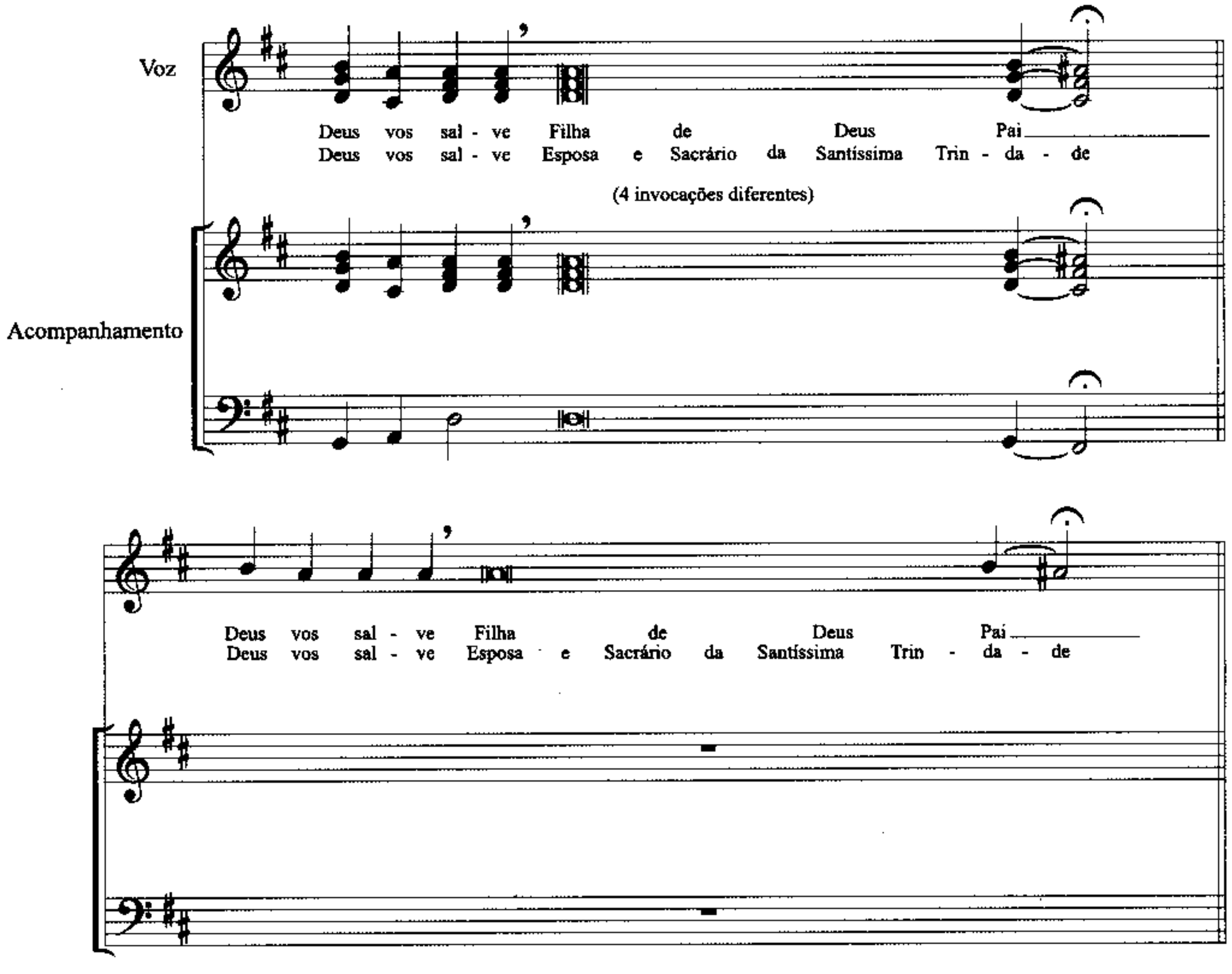
Os cantos das *Lamentações*, *Profecias* e demais *Lições* dos *Ofícios de Trevas* em São João del-Rei apresentam diversas fórmulas de entoação, todas desacompanhadas, excetuadas as *Lições*. Registros sonoros feitos na primeira metade do século mostram que os padres que, naquela época, cantaram nos Ofícios eram músicos de grandes qualidades e que a tradição que eles guardavam era rica. Em alguns exemplos de cantos a duas vozes das *Lamentações* e da *Oração do profeta Jeremias*, extremamente ornamentadas e melismáticas, apareciam ainda inflexões de cunho mozárabe. Buscas mais detalhadas em velhos livros litúrgicos e escuta atenta das gravações existentes, realizadas nas décadas de 1950 e 1960, poderão trazer explicações para as origens e para o desenvolvimento dessa forma específica de cantochão e, talvez, sobre suas relações com o ritual mozárabe.

E esse enfoque etnomusicológico da tradição musical religiosa brasileira, de cunho erudito, trará enriquecimento certo para a nossa musicologia histórica, enriquecendo a informação oferecida pelo documento escrito com dados importantes aportados pela tradição oral. ■





Exemplo 1 - respostas do coro e orquestra
às orações do celebrante



Exemplo 2 - trecho da última invocação da *Jaculatória*

(Vivo)

Voz

Acompanhamento

A - ve Ma-ri- a chei - a de gra-ça (o)[1*]Se- nhor é con-vos-co Ben - di-ta sois en-treas mu-lhe-res,ben-di-toéo fru-to do vos-so ven - tre, Je-sus

(Muito livre e Lento - com 3as e 6as)

San - ta Ma-ri - a Mãe de Deus, ro-gai por nós, pe-ca-do - res a - go - rae na ho - ra da nos-sa mor - te,a-mém.

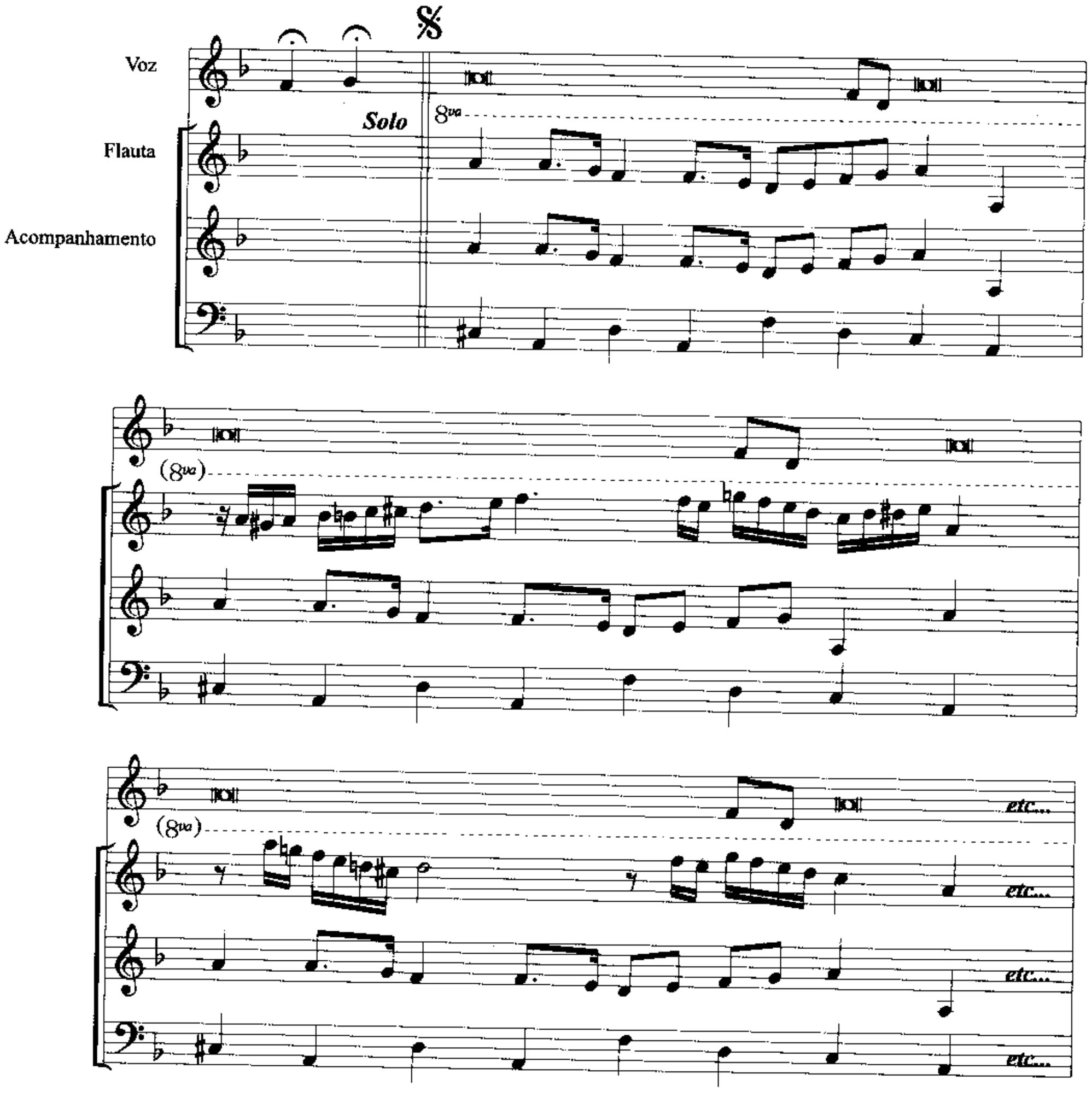
Glo - ri - a Pa - tri et fi li - o
Et Spi - ri - tu i San cto

(Lento - com 3as e 6as)

Si - cut e - rat in prin-ci - pi - o et nun - c(a)[2*]et sem - per et in sae - c(u)[3*]la sae-c(u)[3*]lo- ru(m)[3*]a- men

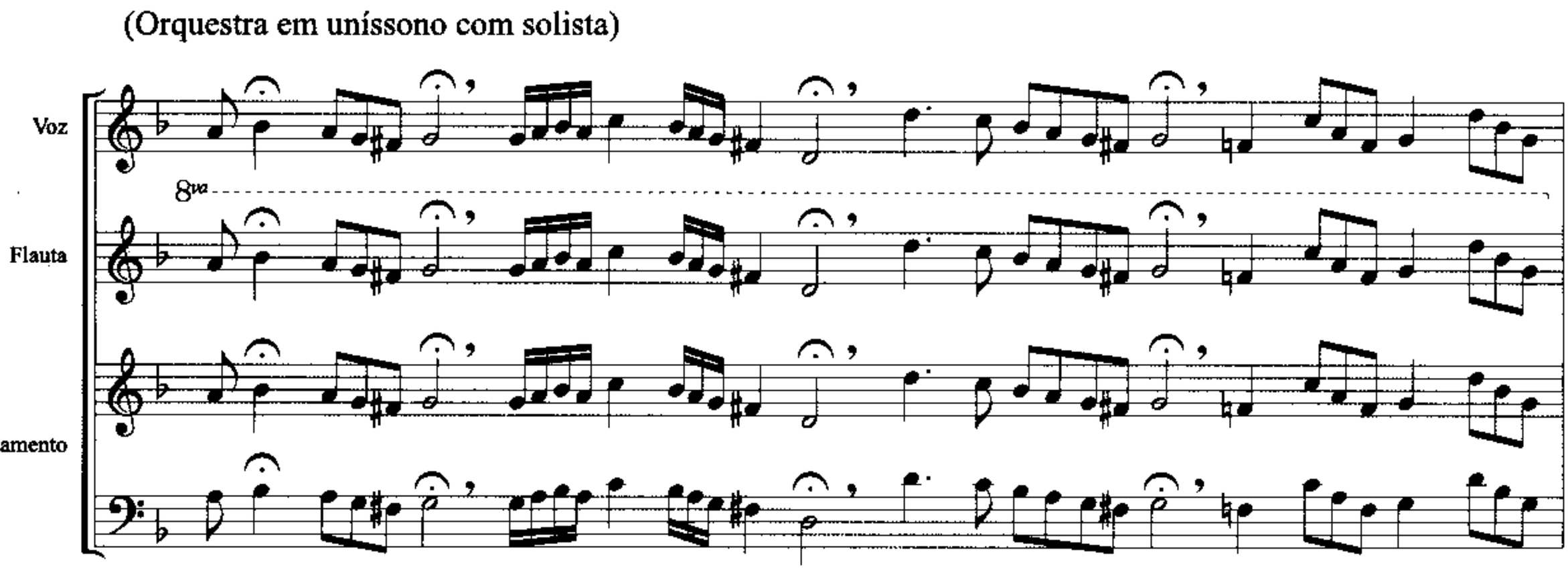
1* - letra para qual não há nota.
2* - letra inexistente em latim.
3* - letra não pronunciada.

Exemplo 3 - Ave Maria e *Gloria Patri*
cantados pelo coro acompanhado da orquestra



Exemplo 4 - trecho do canto das *Lições dos Ofícios de Trevas*

(Orquestra em uníssono com solista)



Volta ao 𝄋 do exemplo 4

Exemplo 5 - trecho do canto das *Lições dos Ofícios de Trevas*

Exemplo 6 (próxima página)

Miserere (trecho)

Atribuído a Manoel Dias de Oliveira

MM ♩=52

Contralto
(solista)

Acompanhamento

1

Et se -

3

cun-dum mul-ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num tu -

6

a rum

9

de le i - ni - qui - ta - tem

12

me an i - ni - qui - ta tem me - am

1. A começar pelo clássico "La música en Minas Gerais. Un informe preliminar", aparecido no *Boletin Latinoamericano* de Música (VI/1946) e reeditado por Rui Mourão no livro **Um alemão que descobriu a América** (Belo Horizonte: Itatiaia, 1990).

2. Os timbres referem-se à cor sonora, ao que distingue uma fonte sonora de outra; os andamentos referem-se à velocidade do desenrolar no tempo das unidades métricas da música; e as intensidades referem-se à amplitude das ondas sonoras, ao que o senso comum chama de volume do som. Enquanto o timbre é registrado habitualmente pelo nome do instrumento ou voz utilizado, e pode ser então imaginado pelo leitor da partitura, os andamentos e as intensidades são indicados por sinais e expressões verbais absolutamente relativos: não existem nem um *allegro*, nem um *mezzo forte* iguais para todos os compositores e intérpretes.

3. Veja-se o produto das coletas por ele organizadas, quando no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo.

4. E não se pode nem imaginar que tenham deixado de ouvir ao menos um fragmento de missa, novena ou procissão em alguma das cidades visitadas, nas quais ainda atuavam velhas corporações musicais influentes até as décadas de 50 ou 60, na maioria dos casos, como não se pode imaginar que, por ocasião das pesquisas sobre o Padre Jesuíno do Monte Carmelo, não tenha ele ouvido alguma de suas músicas — e de outros autores, como Elias Álvares Lobo — em cidades como Itu ou Mogi, onde ainda existia tradição que remontava ao século XIX.

5. O oposto de partitura "prescritiva", que indica os "gestos" sonoros a serem feitos, seria a partitura "descritiva", que retrataria cada detalhe dos sons ouvidos, e que diversos sistemas digitais de registro sonoro hoje permitem realizar.

6. Isto explicaria porque foram registradas manifestações da cultura popular, sendo ignoradas as manifestações populares de cultura considerada "erudita".

7. Veja-se o exemplo das antigas corporações musicais da microrregião do Campo das Vertentes, em Minas Gerais (São João del-Rei, Prados e Tiradentes), que têm existência ininterrupta desde a segunda metade do século XVIII e que guardam não apenas importantes coleções de manuscritos musicais, mas sobretudo uma tradição interpretativa que musicólogos do mundo inteiro consideram insubstituível.

8. Estes seriam sempre pessoas com graduação acadêmica formal, não no sentido da formação artística, mas da formação humanística (inexistia um bacharelado em música ou em artes visuais), como nos casos dos padres Manoel Ribeiro Soares e Vicente Gonçalves de Almeida, que Dom Manuel da Cruz trouxe da diocese do Maranhão (onde "deram provas de suas capacidades") e fez dignatários da nova Catedral de Mariana, em 1748.

9. O coro de baixo era formado pelos capelães, responsáveis pelo canto gregoriano dos ofícios, enquanto o coro de cima, denominado mais freqüentemente "música", cuidava da música de vozes/instrumentos, razão pela qual o coro de baixo muitas vezes incluía músicos com formação mais acadêmica (nem que fosse em seminários), enquanto o coro de cima constituía-se de músicos de formação mais prática.

10. Estes dois textos foram publicados em edição crítica de Affonso Ávila.

11. Dissertação de mestrado em Memória Social e Documento, defendida no Centro de Ciências Humanas da UNI-RIO.

12. O documento, pertencente ao Arquivo Nacional, está transcrito no excelente estudo de Aires de Andrade, intitulado **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**, editado em 1967 pela Editora Tempo Brasileiro (vol. I, p. 77 a 104).

13. J. M. Neves: "A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei", tese de concurso para professor titular da UNI-RIO (1987), p. 19 a 21.

14. Até a chegada do século XIX, os músicos que trabalhavam para a Igreja, para a ópera e para os divertimentos de salão eram os mesmos, e o que diferenciava os produtos não eram a técnica composicional utilizada, os recursos materiais ou o público a que se destinava, mas sua destinação enquanto função. Se o salão diferenciava as classes sociais, o mesmo não ocorria com a música de Igreja e da ópera, que era partilhada por todos.

15. Destaque-se a importância dos registros musicológicos de interpretações de bandas e orquestras do interior, com destaque para a coleção Memória Musical, lançada pela Editora Tacape, de São João del-Rei, que editou discos de música indígena, de tradições musicais urbanas e rurais, e de música religiosa dos séculos XVIII e XIX, na interpretação da Orquestra Ribeiro Bastos.

16. Os exemplos que se seguem são reduções simples e incompletas do que realmente soa neste tipo de realização musical.

17. Estes ofícios eram tradicionalmente antecipados para a noite da véspera, razão pela qual eles podem aparecer com a denominação de *Matinas* de Quarta-feira, Quinta-feira e Sexta-feira Santas.

18. Em passado próximo, quando não existiam microfone nem amplificação, o cantor e a orquestra precisavam entrosar-se bem e buscar equilíbrio de dinâmica.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Aires. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BARBOSA, Elmer (Org.). **O Ciclo do Ouro: O tempo e a música no barroco católico**. Rio de Janeiro: Funarte/XEROX, 1979.

DINIZ, Jaime. **Mestres de Capela da Santa Casa da Misericórdia de Salvador**. Salvador: Editora da UFBA, 1993.

DUPRAT, Regis. **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas, 1985.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LANGE, Francisco Curt. "As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofícios em Minas Gerais". In *Barroco* I/1969, 15-62.

———. "Os irmãos músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica". In *Estudos Históricos* (Marília), 7/1968, 11-78.

———. "A música em Minas Gerais: um informe preliminar". In Mourão, Rui. **Um alemão que descobriu a América**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

———. "A organização musical durante o período colonial brasileiro". In V *Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra: 1966.

MATTOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia - Biografia**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

NEVES, José Maria. "A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei". Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1987 (tese de concurso para professor titular).



Wallace de Deus Barbosa

O ARTESANATO INDÍGENA E OS 'NOVOS ÍNDIOS' DO NORDESTE

O estudo do artesanato indígena no Brasil tem hoje uma história marcada por recentes e significativas perdas[1], além de algumas transformações. Nessa breve história, que não pretendo reproduzir aqui, percebe-se a influência de "escolas" antropológicas e estéticas que, alternadamente, nortearam os debates e reflexões nesse campo.

Uma destas transformações – que atinge a etnologia indígena como um todo – está relacionada ao surgimento de "novos" grupos indígenas no território nacional, particularmente no Nordeste. Desde há pelo menos duas décadas, o Nordeste do Brasil vem sendo palco de um fenômeno social que, embora revestido de singularidades, remete a processos semelhantes ocorridos na África, na Oceania, Américas do Norte e Latina. Trata-se do movimento de reafirmação étnica dos grupos indígenas locais, cujo processo de reelaboração cultural que se encontra em curso vem chamando a atenção de antropólogos, historiadores, do público em geral, assim como das autoridades responsáveis, tanto pela forma com que vem se desenvolvendo como pelo que representa.

Mobilizados com uma série de mudanças ocorridas na política indigenista nacional, sobretudo a partir da década de 1970[2], alguns grupos que até então eram referidos pela população regional como "caboclos", passaram a reivindicar à Funai seu reconhecimento como grupo indígena com direitos constitucionais estabelecidos. Desse modo, uma série de grupos de diversos estados nordestinos iniciaram, muitas vezes auxiliados por agentes e agências ligadas à causa indígena, um processo de retomada de práticas tidas como "tradicionais", como a produção artesanal; de diversas modalidades de práticas rituais e, sempre que possível, da utilização de um idioma próprio. Esse movimento resultou em um intenso intercâmbio cultural, com a invenção e propagação, entre os grupos locais, de determinadas práticas culturais e na criação de uma série de objetos e adornos, feitos com materiais e técnicas nativas, além do estabelecimento de uma terminologia sumária para designar os itens mais significativos de sua cultura material. Este

Dois moços do *praiá*.
Foto: Wallace de Deus Barbosa.

movimento de 'produção cultural' se deu paralelamente ao agenciamento político na resolução de seus problemas, sobretudo ligado a questões fundiárias (Oliveira Filho, 1993).

Segundo Jonathan Friedman (1994), esta é uma tendência da chamada "cultura global" e não é prerrogativa do Terceiro Mundo. Assinala este autor que, de 1970 para 1980, a população indígena da América do Norte cresceu de 700 mil para 1,4 milhão, incluindo a criação de uma série de novas tribos. Trata-se de um processo que modernamente tem sido chamado de "etnogênese"[3]. O termo é de Goldstein (1975) e vem sendo aplicado, no caso brasileiro, àqueles grupos indígenas cujas denominações não encontravam registro na literatura especializada ou documentos oficiais, até bem pouco tempo. Só em Pernambuco, este é o caso dos Kambiwá, Kapinawá, Truká, Atikum, além dos Tingui-Botó e Geripancó de Alagoas e dos Kantaruré da Bahia (Cf. **Atlas das terras indígenas do Nordeste**. PETI/PPGAS, 1993).

Esses movimentos de "reafirmação étnica", "emergência cultural" ou "etnogênese" que tiveram lugar recentemente no Nordeste, parecem ter sido melhor assimilados – não sem resistência – pela Funai e instâncias decisórias do poder central que pela opinião pública local ou regional. Na realidade, o índio do Nordeste, como imagem de alteridade, não se enquadra confortavelmente nas representações mais genéricas do "índio", reiteradamente acionadas nas ações indigenistas, na mídia e em determinadas produções didáticas ou paradidáticas. Na maior parte dos casos o que se percebe é a "insatisfação", no dizer de João Pacheco de Oliveira (1993:v), "do não-especialista com o uso técnico do termo índio, que não coincide com suas representações culturais".

A partir da década de 1970, a Funai passou a incentivar os grupos indígenas a produzir artigos artesanais destinados à venda, através de suas lojas "Artíndia", espalhadas em pontos estratégicos do território nacional (aeroportos, *shoppings* e museus). Esta política que inicialmente visava facilitar a manutenção econômica dos grupos envolvidos (Ribeiro, B., 1983:11), mais tarde acabou transformando o artesanato indígena — definido sob determinados parâmetros pelos funcionários do órgão de assistência — em um dos principais elementos de legitimação da identidade étnica indígena, ao lado da língua e das práticas performáticas e/ou rituais. Não tardou que a cultura material fosse reelaborada e utilizada de forma emblemática pelos grupos emergentes que buscavam seu reconhecimento oficial.

Esta, no entanto, é apenas uma das questões colocadas pela etnogênese no Nordeste. Na verdade, trata-se também de redefinir o que se entende por "cultura", "tradição", "arte/artesanato", "autenticidade". Em um encontro recente dedicado à discussão de questões relacionadas à cultura material de índios no Brasil[4], Lux Vidal (1997) afirmava que "durante muito tempo no Brasil prevaleceu a seguinte situação: os índios, uns mais, outros menos, segundo a sua situação histórica específica, faziam a arte para dentro", ou seja, o artesanato utilitário. Os antropólogos, de seu lado, estudavam, segundo os seus interesses, algumas dessas manifestações artísticas de maneira bastante periférica.

Discussões sobre mudança cultural, etnicidade e "invenção de tradições", apenas recentemente têm recebido a devida acolhida nos debates sobre cultura material indígena, muito embora tais fenômenos não sejam absolutamente inéditos. Berta Ribeiro (1983:18) já

anunciava, desde meados dos anos 1970, que "os Tapirapé reaprenderam a trançar seus cestos, olhando as fotos e desenhos esquemáticos do livro de Herbert Baldus". Naquela época, Berta nos informa, os funcionários da Funai enviavam sistematicamente reproduções das ilustrações de "livros antropológicos" às aldeias Kaapor e Kadiwéu, "para devolver-lhes informações sobre sua própria arte".

Nos dias de hoje, enquanto os índios do Nordeste reinventam sua "cultura", do outro lado do mundo, os nativos da Oceania contam com o Instituto de Artes Étnicas da Micronésia, situado na ilha de Yap, uma das mais conhecidas ilhas do arquipélago, dedicado à recriação de seu artesanato a partir de técnicas e materiais autóctones. Neste instituto – mantido pela Fundação Robert Gumbiner – os mais idosos ensinam à nova geração a reproduzir objetos "tradicionais" a partir dos relatos dos etnógrafos do fim do século XIX ao início de nosso século, e também a partir de fotografias ou desenhos de artefatos encontrados em museus etnográficos através do mundo. No material de divulgação do instituto, disponível através da Internet, é salientado o fato de limitarem-se os artistas nativos ao uso de materiais e técnicas "autênticas", leia-se; "as mesmas usadas por seus ancestrais":

> Eles (os artesãos) esculpem artefatos tradicionais utilizando os poucos tipos de madeira encontrados nas ilhas, principalmente fruta-pão e hibiscos, e os decoram com desenhos geométricos pintados com pigmentos naturais do barro. Outros materiais poderiam estar incluídos, tais como a fibra da banana ou do coco, os espinhos da raia-lixa, fragmentos de coral e folhas de coqueiro.[5]

Berta Ribeiro (1983), em um conhecido artigo sobre o artesanato indígena no Brasil atribui um efeito deletério à incorporação de "materiais heteróclitos" (referindo-se principalmente à matéria-prima industrializada: fios de *nylon*, tecidos, plásticos, tinturas químicas etc...) nesse tipo de produção, causando sua decadência e a "perda da autenticidade". Referindo-se precisamente aos grupos do Nordeste a autora comenta:

> A 11ª Delegacia Regional que atende aos índios Pataxó, Krenak, Fulniô e outros do Nordeste teve de recusar produtos artesanais oferecidos porque não têm saída. Trata-se de colares, arcos e flechas, bordunas *kitsch*, que nem palidamente refletem o esplendor deste tipo de artefato quando confeccionado por tribos que ainda conservam o vigor de sua expressão artística. Quanto à cestaria Fulniô, as restrições feitas pelos compradores é que, na confecção de esteiras, chapéus, bolsas e outros artefatos trançados, *os índios introduziram elementos estranhos, como anilinas de cores berrantes (roxo, rosa, verde) que retiram autenticidade a essas peças* [grifo meu] (Ribeiro,B., 1970:21).

Na verdade, o que parece ser um critério objetivo de aferição ou atribuição de "autenticidade" (o uso de matéria-prima ou técnicas "nativas") escamoteia o fato de que esta (a autenticidade) deveria ser tomada, pelo viés antropológico, como um valor, onde estes e outros critérios podem ser acionados ou não, em contextos e momentos históricos específicos. Pelo menos essa é a opinião de Brian Spooner (1996:195-235) que analisa os critérios materiais objetivos utilizados na defi-

nição da "autenticidade" de uma determinada modalidade de tapete persa, mais conhecida como *Bukhara*. Em seu entender, embora existam certos "atributos materiais objetivos" na definição da autenticidade de um tapete persa (tais como: uso de corantes naturais, números de nós por centímetro quadrado, antigüidade, espessura, desenhos etc...), tais critérios não são suficientes para definir um valor que é "negociado e renegociado no decorrer dos tempos", envolvendo igualmente interpretações subjetivas e mecanismos sociais na apreciação e classificação desses artefatos (Spooner, B., 1996:220). Isso aponta para a necessidade de uma pesquisa sobre a história do artefato, de seus meios de produção e distribuição, bem como dos materiais e técnicas empregados.

A ênfase no material parece, de fato, ser a tônica de boa parte dos itens materiais inventados pelos povos do Nordeste. São utilizados preferencialmente matéria-prima *nativa*, tais como fibras vegetais (caroá, ouricuri, embira), couros diversos e madeiras endêmicas. Entre os Kambiwá de Pernambuco observamos, por exemplo, um adorno para cabeça confeccionado com couro de caititu (*Tayassu tajacu*) e palha de ouricuri (*Cocos coronata*). Seu aspecto sugere alguma semelhança com os cocares plumários dos índios da Amazônia (vide foto).

Em um livro dedicado à análise das artes nativas da Oceania, Nicholas Thomas (1995) comenta que, assim como os artefatos etnográficos foram retratados por artistas europeus em suas viagens exploratórias pelo Pacífico, e do mesmo modo como as formas artísticas desses povos inspiraram Gauguin e muitos outros subseqüentemente, os artistas nativos responderam ao contato com os europeus representando as coisas por eles introduzidas, utilizando também materiais e estilos adotados nesse intercurso. Em alguns casos, as mudanças que tiveram lugar seriam melhor compreendidas como "substituições". Esteiras finamente tecidas com plumagem vermelha em suas bordas poderiam agora incorporar a lã; os motivos que eram tradicionalmente esculpidos nas bordunas seriam também aplicados às novas armas como os mosquetes; da mesma forma, sistemas de troca que antes faziam circular conchas e porcos agora intercambiariam alimentos enlatados, cerveja e dinheiro (Thomas, N., *op. cit.*:12).

Durante algum tempo, a influência marcante dos chamados "estudos de aculturação" foi responsável pela tendência a se considerar como "perda cultural" toda e qualquer invenção — seja técnica ou formal —, inovação, adaptação ou incorporação de novos materiais na produção artesanal indígena. Os debates atuais nesse âmbito, entretanto, tendem a encarar esses processos de produção cultural de forma mais reflexiva. De outro modo, como os especialistas irão responder às questões colocadas pela "invenção de tradições" entre os grupos do Nordeste, incluindo a criação de uma série de objetos da cultura material? E o surgimento de novas terminologias e formas de representação[6]? É verdade que sempre se tem a cômoda saída de tratá-los como manifestações de "cultura espúria", mas esta não parece ser a tendência geral, a julgar pelo interesse que tem despertado essa produção. Entendemos que a reinvenção da cultura material indígena entre os povos do Nordeste proporciona uma excelente oportunidade para se pensar determinadas questões. Parafraseando Lévi-Strauss (1986: 114), podemos dizer que o artesanato dos

Cenas do ritual do *praiá*.
Fotos: Wallace de Deus Barbosa.





índios do Nordeste é "bom para pensar" sobretudo o problema da "autenticidade".

Há muito que *estabilidade* e *mudança* são temas caros àqueles que se ocupam das formas tradicionais de produção artística, como o "artesanato". Não me incluo entre aqueles que, por rejeitarem o caráter valorativo implícito na distinção arte-artesanato, se negam a trabalhar com essa "falsa questão". Até porque essa distinção freqüentemente opera com base nas representações coletivas sobre a função social do artesão e do artesanato, de modo que não podemos nos furtar a analisar algo que faz parte da contemporaneidade. Além disso, o mundo moderno pode ter a consciência, principalmente depois de Kant, que classificar é, antes de tudo, estabelecer hierarquias. O simples ato de distinguir fenômenos ou coisas afins implica o estabelecimento de gradações, de níveis, de leis; e muitas dessas leis operam com força semelhante tanto na esfera da opinião pública quanto na da crítica especializada. Se a distinção arte *versus* artesanato ainda é operante, mesmo que construída por uma ideologia que pretende usurpar do artesão sua condição de artista, devemos debruçar-nos sobre ela – ainda que corramos o risco de reificá-la, em um primeiro momento – e analisá-la, desconstruí-la, enfim.

Um dos pressupostos mais freqüentes no que diz respeito a essa distinção é o que alia o artesanato à tradição[7] – entendida como um modo de vida pretérito, pautado em uma certa rigidez temática e formal –, estando comprometido com a manutenção e a reprodução de sistemas culturais. Por outro lado, à arte caberia a concepção do novo, do inusitado, de algo que ainda não foi experimentado. E as distinções não param por aí. No âmbito da crítica especializada, Clarival do Prado Valladares (1978) foi um dos que tentaram sistematizar alguns pontos, julgados primordiais em torno dessa questão. Em seu entender:

> 1) O artesão tem o domínio do trabalho artesanal. O artista que se reconhece como tal também deveria tê-lo.
>
> 2) Sendo, aos olhos do povo, uma espécie de guardião da tradição, o artesão está compromissado com um universo temático específico e limitado. Da mesma forma, seu trabalho terá de ser "coerente" do ponto de vista técnico.
>
> 3) Dada a natureza limitada de seu universo, o artesão teria mais desprendimento com relação ao "teor de originalidade" de sua obra, que seria muito mais exigido do artista.
>
> 4) O último ponto, também relacionado, diz respeito ao problema da contemporaneidade, com a qual o artista está inelutavelmente comprometido, enquanto o artesão pertenceria a uma dimensão pretérita.

No caso do artesanato indígena ou "tribal", como por vezes é chamado, esses pressupostos se desdobram. Com relação à dimensão temporal, fica evidente algo que fora certa vez sinalizado por Lux Vidal (1992), que é a tendência do homem ocidental a julgar as artes indígenas como pertencentes à "ordem estática de um Éden perdido". Além disso, por ter um tipo de formação cultural em que se aprende a fazer a maior parte ou quase tudo de que necessita, o artista índio não vê normalmente reconhecida a autoria de seu trabalho, posto que, *grosso modo*, tudo é feito coletivamente.

Trabalhemos por partes. Inicialmente, no que diz respeito ao problema da suposta ausência de autoria individual em se tratando de artes étnicas, isso é suficientemente contestado por Paul Bohannan, em artigo sobre o artista e a crítica na sociedade africana; por Harry Hawthorn ao falar sobre a individualidade e criatividade do artista entre grupos da costa noroeste dos Estados Unidos e por tantos outros que participaram do simpósio dedicado à discussão do papel do artista nas sociedades tribais, promovido pelo Royal Anthropological Institute em 1961 e publicado em volume organizado por Marian Smith. Anos mais tarde, Nelson Graburn (1976) comentará, a este respeito, que a crença no anonimato em produções que normalmente eram denominadas arte "primitiva" ou *folk* é uma herança do século XIX e que, infelizmente, ela se mantém até os dias de hoje, graças a uma série de mal-entendidos. A seu ver, o desconhecimento, por parte dos curadores dos museus, da autoria individual das peças coletadas, não implicava que os vizinhos e colegas de ofício do artesão que as produziu também a desconhecessem. Da mesma forma, a ausência de uma assinatura pessoal nos objetos produzidos não assegura que os outros membros do grupo ou o próprio artista estejam impossibilitados de identificar – inclusive através de signos alternativos, como os padrões gráficos, por exemplo – sua autoria.

Por outro lado, prevalece em muitos casos uma tendência herdada de perspectivas que derivam genericamente do estrutural-funcionalismo e da forma como essa escola lidava com os grupos sociais, ou seja, como unidades discretas, estanques e estáveis, cuja produção estaria limitada a um elenco finito de objetos, técnicas e materiais. Aqui a produção é sempre atribuída a grupos ou regiões, havendo raras referências aos artistas ou artesãos. Sabemos das limitações desse modelo ao lidar com processos de mudança social e emergência étnica. No entanto, na maior parte dos inventários de cultura material subjaz um entendimento das sociedades como estáticas, detentoras de um repertório limitado de itens materiais que não deixa margem para a invenção, a criação, muito menos para expressões individualizadas.

Outro aspecto indefectível, em se tratando de produção artesanal, é a expectativa de predomínio da estabilidade técnico-formal nos manufaturados. Particularmente visível no caso da cultura material indígena, constitui um importante elemento de resistência étnica, presente em seu rigor tradicionalmente inscrito, até mesmo naqueles grupos ditos mais "aculturados". Seja nos trançados ou trabalhos em cordoaria de fibras vegetais nativas, testemunha-se a reprodução literal de técnicas registradas nos manuais de etnologia com extrema exatidão em grupos que já não dispõem de uma série de outros traços de sua cultura, como a língua, por exemplo.

Darci Ribeiro (1986), em um conhecido artigo sobre arte indígena no Brasil, justifica o rigor técnico com o fato de que, naquelas sociedades que não contam com o recurso do registro escrito, a técnica tradicional teria que ser passada de forma rigidamente marcada para que nenhum elemento se perdesse na transmissão. Na verdade, Ribeiro aponta um aspecto importante desse problema, ou seja, o do compromisso do artesão com a transmissão de conteúdos culturais.

Esse esquema, no entanto, não resiste ao aprofundamento etnográfico de casos específicos. Peter Gow (1991), que observou o trabalho de índias ceramistas Piro, na Amazônia peruana, afirma não ter observado ali qualquer

pedagogia no sentido ocidental do termo. Desconhece a menor preocupação com a transmissão de aspectos técnicos da atividade oleira entre as ceramistas de gerações diversas, destacando a importância da "observação pessoal" para os Piro.

A incorporação da matéria-prima não tradicional na confecção dos artefatos é mais uma das formas de transformação do artesanato indígena. Tais incorporações eram normalmente rejeitadas pelos representantes da linha de estudos dos chamados "processos aculturativos", cujo expoente em termos de arte indígena no Brasil foi Egon Schaden (1969) e para quem as inovações eram produto da "aculturação". Berta Ribeiro (1983) segue, de certa forma, essa tendência, considerando deletério o recurso a materiais "heteróclitos". A este respeito, tornou-se célebre o caso das máscaras *Upé* dos Tapirapé, produzidas na década de 1970 para atender à demanda turística, nas quais eram utilizados pequenos retalhos de tecido colorido em substituição às penas que formavam o mosaico principal da peça, que foi arrolada entre uma série de outras manifestações similares no artigo de Fénelon Costa e Monteiro (1971) "O *Kitsch* na arte tribal". Essa solução, adotada por aquele grupo ribeirinho face à escassez da avifauna local, encontrou o repúdio de turistas[8], antropólogos e mesmo de alguns de seus vizinhos Karajá para com o que foi tratado como uma espécie de heresia. Ao se fixaram nesse exemplo, os críticos "apocalípticos" – para usar a terminologia de Eco (1977) – parecem esquecer das belas tangas, confeccionadas pelos índios da Guiana, nas quais também são utilizados materiais não tradicionais (como as miçangas) sem que nada se perca em termos artísticos, muito pelo contrário.

Igualmente intrigante é o advento das inovações nos universos temáticos de determinadas produções, colocando em pauta idéias e gostos inéditos ou importados, enfim, formas e técnicas que acabam por contribuir para a ampliação dos "repertórios nativos" e de novos modos de representação. Atualmente, na literatura etnológica, abundam exemplos nos quais as influências e sugestões de ordem temática contribuíram para a invenção de formas que resultaram, em muitos casos, em soluções bastante originais, a partir de estímulos perceptivos inteiramente novos.

Em 1988, o Setor de Etnografia do Departamento de Antropologia do Museu Nacional promoveu uma exposição de caráter histórico sobre a produção artística dos então chamados "Índios civilizados da Amazônia", na qual figuraram peças do início do século passado, feitas sob encomenda e inspiradas no repertório europeu da época, tais como baús trançados em palha, remos de madeira brasonados, cerâmicas concebidas a partir das louças inglesas, além de brasões plumários nos quais eram reproduzidas com esmero e criatividade as armas da Coroa. Trata-se do que Michael Taussig (1993:xiii) chama de "faculdade mimética", entendida como a capacidade que os grupos e indivíduos dispõem de copiar, imitar, construir modelos. Algo como uma "segunda natureza" que é criada pela cultura. Taussig ilustra exemplarmente essa faculdade com a reprodução de uma espécie de aplicação em tecido policromada dos índios Cuna (conhecida como *mola*), do Panamá, inspirada em um logotipo da gravadora RCA Victor que se tornou bastante popularizado entre as décadas de 1930 a 1950.

Outro dos "obstáculos epistemológicos" para o dimensionamento desejável do problema do artesanato indígena – ou das culturas indígenas em um sentido mais amplo – diz respeito à

oposição que normalmente se estabelece entre tradição e modernidade. Essas designações, mesmo que usadas em caráter provisório, são inequivocamente relativas, fazendo com que sua eficácia analítica fique bastante comprometida. A partir do estudo de Hobsbawm e Ranger, anteriormente citado, temos a dimensão de como todas as "tradições" são construídas, inventadas em momentos históricos específicos, deliberadamente ou, algumas situações, quase por acaso.[9]

Finalmente, outra reflexão crítica bastante pertinente é aquela dedicada ao estudo das "manifestações plásticas do pré-capitalismo na América Latina", proposta por Mirko Lauer (1983). Representante das novas correntes críticas latino-americanas, esse autor desenvolve uma teoria social da arte, interessada em articular metodologicamente o social e o estético, o popular e o erudito. Analisa a produção plástica dos Andes peruanos, através das realidades sociais de produção, distribuição e consumo dos produtos artesanais e dos pressupostos ideológicos dessas atividades. Cria, assim, condições de análise e promoção do debate sobre problemas similares nos demais países latino-americanos, marcando uma tendência de transição epistemológica na teoria da cultura, nesse contexto. Em um trecho significativo de seu livro, esse autor analisa as raízes de uma ideologia que atrela as culturas indígenas a um passado distante, como um ideal assintótico:

> Trata-se da corrente de pensamento que propicia, no contexto da exaltação do índio como resposta à sua humilhação secular, a idéia de uma relação direta entre o mais remoto passado indígena e seu sistema de representação no presente. O resultado prático desta concepção foi não só uma nova preterição do índio contemporâneo (desta vez em nome do índio histórico), mas também o desenvolvimento de uma nova ideologia do isolamento do pré-capitalista dominado como categoria diferenciada dentro do sistema cultural do país.

Venho, desde 1990, trabalhando com um desses já mencionados grupos indígenas nordestinos. Localizado no alto sertão pernambucano, apenas recentemente logrou ser oficialmente reconhecido pela Funai. Autodenominam-se "Kambiwá", embora sejam identificados nos registros históricos genericamente como "Índios da Serra Negra". No processo de reconhecimento pelo órgão indigenista, os Kambiwá assim como uma série de outros grupos nordestinos incrementaram sua produção artística e introduziram uma série de elementos em seu complexo ritual, com a adoção de terminologias e invenção de itens de cultura material normalmente utilizados como acessórios indumentários.

As formas tradicionais do artesanato Kambiwá restringiam-se ao trançado e cordoaria. Itens confeccionados com a fibra do caroá (*Neoglaziovia variegata*) e palha de ouricuri (*Cocos coronata*), tais como redes de dormir, abanos, saiotes, *aiós* (bolsas) de estilos variados, seguem técnicas tradicionais, onde o fio enredador, com a ponta dobrada e torcida, é trabalhado sem a necessidade de agulhas. Também do caroá, ou *crauá*, são confeccionadas as máscaras do *praiá*, ritual originário dos Pankararú de Brejo-dos-Padres que empresta seu nome à sua principal indumentária. Estas máscaras já haviam sido descritas por Estevão Pinto em um trabalho de 1938, fruto de uma viagem promovida pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,



Estátuas esculpidas em madeira por índios.

Trabalho em madeira esculpida.
Fotos: Wallace de Deus Barbosa.



onde são retratadas de modo bastante similar às atuais máscaras confeccionadas pelos Kambiwá[10] (vide foto).

Ao lado dessas formas tradicionais de produção artística, como a cordoaria e o trançado, surgiram igualmente manifestações até então inéditas como o trabalho de escultura em madeira[11].

É bastante evidente o débito para com a cultura indígena quando adentramos o interior de determinados estados nordestinos, como Pernambuco, por exemplo, observando a vida cotidiana dos pequenos povoados. A tapioca, a farinha de mandioca, a rede de dormir, a cerâmica, a cestaria, bem como uma série de elementos dispersamente incorporados ao imaginário popular evidenciam uma influência não muito distante das matrizes culturais autóctones. Essa influência é tão forte como a registrada por Eduardo Galvão (1955) em seu **Santos e visagens**, a propósito da adoção de elementos da cultura indígena na vida do caboclo da Amazônia, onde, no entender desse autor, de tão intensa, essa gradativa absorção levou as populações locais a um certo "limiar de saturação" que, por assim dizer, esgotou a "capacidade de assimilação" dos traços culturais indígenas. É o caminho inverso dos processos descritos nos chamados "estudos de aculturação".

A esse respeito, em Pernambuco e demais estados nordestinos, a situação não é muito diferente. Aparentemente, depois de alcançar este "limiar de saturação", os novos grupos indígenas do Nordeste passaram a retomar práticas já consideradas como "regionais", afirmando sua especifidade como tradições indígenas. É o caso do consumo da *Jurema* em ocasiões cerimoniais, por exemplo. Essa espécie de beberagem com propriedades psicoativas, feita com a casca de uma planta xerófita endêmica (*Mimosa hostilis*), é bastante difundida em festas religiosas locais[12] que conjugam tradições ocidentais com elementos das culturas negra e índia.

Foi exatamente nesse contexto – estimulados pela Funai para incrementar práticas "tradicionais", como a produção artesanal – que os Kambiwá começaram a fazer esculturas. Sabe-se que o vale do São Francisco tem uma forte tradição de esculturas em madeira, como as carrancas e a estatuária de santos católicos, esta última sendo mais freqüente no sertão. Em Ibimirim, cidade mais próxima da Área Indígena Kambiwá, existe uma associação de santeiros fundada há alguns anos, que ocasionalmente emprega um número reduzido de índios para executar etapas preliminares do trabalho escultórico. Estes se valem da possibilidade de aprender a técnica e a utilizam na confecção de esculturas representando elementos de seu universo cultural. Não se trata de uma mera reprodução. A técnica e a madeira empregadas (*Imburana-de-cambão*) são, de fato, idênticas às dos santeiros. Mas os elementos representados (cotias, tatus e mascarados do *praiá*) não encontram similares, quer no interior ou nas lojas de artesanato da capital. São igualmente distintas no acabamento e, ao contrário da maior parte dos santos produzidos regionalmente, não são polidas ou coloridas.

A instauração de tal ruptura política, inaugurando essas "novas identidades indígenas", também pode ocorrer pela via da religião e através do intercâmbio de práticas que, muitas vezes, ensejam a constituição de uma imagem índia, concebida como um "simulacro" das representações genéricas correntes. Nessa construção, são acionados fragmentos de imagens

internalizadas historicamente, através da escola, meios de comunicação de massa e literatura. É nesse contexto que o objeto material torna-se signo de alteridade. Na verdade, é sob o prisma de uma "nova identidade do mundo moderno" – para usar a terminologia de George Marcus (1991) – que deveriam ser pensados os índios do Nordeste. Talvez esta seja a única forma de exorcizar o biologismo, o evolucionismo, e toda a discussão sobre a "autenticidade", sempre presente principalmente quando o assunto é a aparência física ou a mudança cultural. Castigados por terem sido os primeiros a travar contato com as frentes de expansão econômica, esses índios são hoje novamente penalizados pela opinião pública que os pretere em favor de um índio prototípico, idealizado e distante no tempo e no espaço[13].

Em 1997, o bárbaro assassinato de Galdino Pataxó fez com que a opinião pública conhecesse um meio de expressão muito comum entre os povos indígenas do Nordeste, empreendido, naquela ocasião, na forma de um protesto indignado que a imprensa chamou de *toré*. Esta é, na verdade, uma das práticas mais difundidas no contexto desses povos; modalidade ritual que, descrita como uma espécie de iniciação, envolve, em escalas aproximadas, elementos religiosos, políticos ou simplesmente lúdicos, apresentados de uma forma claramente "performática". Essa prática já foi definida de diversas formas. Já houve ocasião em que me definiram o *toré* como uma espécie de "iniciação" que faz parte da "ciência indígena", mas que, de fato, não é exatamente o que se entende por "ciência". Entre os Truká da Ilha de Assunção (PE), tal prática é, por vezes, chamada de "ciênciazinha" (Batista, M.R.R., 1992). Vera Calheiros da Mata (1989), em sua etnografia sobre os Kariri-Xocó de Alagoas, distingue duas modalidades de *toré*, a saber: o *toré de brincadeira* e o *toré de búzios*. Essa derradeira modalidade é definida pela autora como uma espécie de "cartão de visitas" desses índios, quando da presença de eventuais visitantes desejosos de conhecer seus "costumes".

Segundo o **Dicionário de folclore**, de Câmara Cascudo (1972), *toré* seria uma flauta descrita por Stradelli[14] como feita da casca de um determinado pau e couro de jacaré, sendo também nome de uma dança encontrada, ainda no início deste século, entre os "mestiços indígenas de Cimbres" (Pernambuco). Atualmente, os povos indígenas do Nordeste usam, às vezes, nos *torés*, outra espécie de flauta – sem este nome – e não há, entre eles, qualquer menção ao instrumento musical mencionado por Stradelli. Os itens materiais indefectíveis no *toré* são a "cateoba" (saiote de fibra caroá) e o "maracá" (também chamado de "coité").

O complexo do *toré* inclui ainda a confecção de objetos rituais, indumentária; elaboração de coreografias e músicas (também chamadas de "toantes"); a propagação e conseqüente reelaboração de idéias e coisas que são inventadas, transformadas e repartidas ou não, dependendo de sua eficácia referencial. Em uma outra ocasião, sugeri que esse processo de transmissão cultural poderia ser denominado de "tráfico simbólico" (Barbosa, W.D., 1995: 131, 52) e entendido pela ótica de uma "epidemiologia de representações", da forma como é esboçada por Dan Sperber (1985). De fato, parafraseando este autor, poderíamos dizer que o *toré* seria uma "forma de representação epidêmica" entre os povos indígenas do Nordeste, levando-se em conta a rapidez e espectro de sua propagação, incidindo em quase todos os grupos da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Paraíba.

Existe uma administração consciente dos elementos que são tidos como legitimadores étnicos da identidade indígena no Nordeste e o *toré* é um destes elementos. O que, afinal, jaz na base desta espécie de economia visual? Existem rituais e práticas nos quais a presença de qualquer observador externo é impensável. O exemplo do ritual anual do *ouricuri*, praticado pelos Fulni-ô de Águas Belas, tornou-se famoso pelo seu "segredo"; pelo mistério envolvido em torno do longo período de reclusão. Entre os Kambiwá, o ritual conhecido como *praiá* vem se tornando cada vez mais fechado para visitantes não autorizados. Por outro lado, temos como contrapartida os *torés*, extremamente difundidos e versáteis em suas formas de execução. São executados em "terreiros", em casa, em espaços públicos diversos: *shoppings*, praças ou pátios de escola. Visam fornecer aos observadores uma "mostra da tradição".

O que faz, desse modo, com que uma determinada prática seja ocultada, ainda que como uma forma de sacralização, enquanto outra é eleita como signo distintivo? Por que determinados elementos fazem parte da "ciência" ou do "segredo", enquanto certas práticas como o *toré* são absolutamente abertas, podendo mesmo serem usadas como "cartão de visitas"?

Creio que esta e outras questões relacionadas poderão ser respondidas através do aprofundamento etnográfico de situações específicas. De qualquer forma, um esquema teórico que parece frutífero para uma ampla apreensão desses processos nos é fornecido por Renato Rosaldo (1994), com base em sua pesquisa entre os Ilongot das Filipinas. Logo no início de sua pesquisa de campo, Rosaldo fora advertido por professores e colegas que o grupo com o qual trabalharia não contava com um elenco mínimo de aspectos culturais que fossem considerados relevantes. Todos referiam-se aos Ilongot como "um povo sem cultura". Ao – obstinadamente e a despeito de todas as advertências – prosseguir seu estudo, Rosaldo pôde constatar que a suposta ausência de elementos signficativos da cultura Ilongot devia-se a aspectos relacionados com a constituição, por parte do grupo, de "zonas de visibilidade e invisibilidade cultural". Pensar a constituição dessas "zonas" como estratégia política consciente, como sugere Rosaldo, pode representar um esforço promissor no sentido de apreender as formas de que os grupos atuais dispõem para superar a contradição entre a conveniência em mostrar determinados aspectos de sua cultura e a necessidade de ocultar outros.

A história dos Kambiwá – como a de várias outras "identidades do mundo moderno" – é a história de uma diáspora. Originários da Serra Negra – espécie de microclima que abrigou uma série de etnias do final do século passado ao início do nosso –, esses índios foram de lá expulsos sucessivamente por fazendeiros locais. As tentativas de aldeá-los junto com os Pankararu de Brejo-dos-Padres, empreendidas por agentes do então SPI (Serviço de Proteção aos Índios), fracassaram e os integrantes do grupo permaneceram, por certo período, dispersos e parcialmente integrados à sociedade envolvente.

Durante um bom tempo, os Kambiwá permaneceram quase indiferenciados da população regional. Em termos de sua visibilidade, poderíamos dizer que o grupo adotou, entre as décadas de 1930 a 1950, uma "estética da dissimulação" ou do "desaparecimento", como diria Paul Virilio (1991) referindo-se à "estética

da guerra"; da "camuflagem". Só recentemente, portanto, o grupo se fez notar na cena regional, na medida em que aderiu a uma estética de diferenciação; de ostentação sígnica. Apenas a partir do momento em que as mudanças políticas anteriormente mencionadas (década de 1970) permitiram o agenciamento dos diversos grupos de remanescentes da diáspora, é que foi iniciada a "viagem da volta"[15] para a Serra Negra, já então tornada Reserva Biológica de Serra Negra e administrada pelo IBDF, na ocasião. Esses agrupamentos acabaram se instalando nas imediações da reserva e, na impossibidade de ocupação, permaneceram numa área próxima, onde a Funai acabou construindo o Posto Indígena Kambiwá.

Assim sendo, o etnônimo Kambiwá – ou, melhor dizendo, seu "rótulo étnico" – é relativamente recente, adotado no início dos anos 1970 como um dos requisitos para o reconhecimento oficial do grupo. Significa, segundo diversos informantes, "um retorno à Serra Negra". Ao pensarmos na "etnogênese" ou no "surgimento" do grupo indígena Kambiwá, notamos o quanto seu rótulo étnico, seu signo distintivo, é jovem. Entretanto, o mesmo não se pode dizer do grupo enquanto tal. De acordo com registros históricos e etnológicos nos quais são mencionados como "Índios da Serra Negra"; "Bandos Nômades da Serra Negra" ou qualquer outro nome genérico, os Kambiwá habitam as regiões limítrofes a esta serra seguramente desde, pelo menos, o fim do século passado. Desse modo, não devemos nos iludir com o que o termo "etnogênese" sugere. Não se trata de inventar do nada "novos" grupos indígenas, como num passe de mágica, mas perceber que a geração de *novas identidades, novos signos*, pode estar vinculada a antigas percepções e cosmologias. ■

1. Refiro-me às ausências de Maria Heloísa Fénelon Costa, Darci e Berta Ribeiro.

2. Entre essas mudanças podemos citar a promulgação da Lei 6001 de dezembro de 1973 (conhecida como Estatuto do Índio), a criação do Conselho Indigenista Missionário - CIMI (órgão ligado à CNBB) no ano anterior e da União das Nações Indígenas - UNI, em 1980.

3. Recentemente Katarina Sjöberg (1996) testemunhou o ressurgimento dos *Ainu,* grupo étnico japonês do arquipélago de Hokkaido que se julgava há muito extinto. Seu "ressurgimento" se deu acompanhado de uma intensa mobilização cultural.

4. Refiro-me ao Seminário "Cultura material, imagens e representações" ocorrido durante a exposição "Memórias da Amazônia : expressões de identidade e afirmação étnica", no Palácio Rio Negro (Manaus), em junho de 1997, com peças etnológicas coletadas na Amazônia pelo viajante português Alexandre Rodrigues Ferreira. O evento foi idealizado pelo prof. José Antônio Fernandes Dias, da Universidade de Lisboa, e pela profa. Eglantina Monteiro, da Universidade do Porto, em cooperação com a Universidade do Amazonas. Agradeço a ambos a oportunidade de ter participado desse evento e de tê-los tido como interlocutores juntamente com os colegas brasileiros.

5. A *homepage* do Ethnic Art Insitute of Micronesia pode ser localizada no seguinte endereço eletrônico: http://www.rgfa.com/eaimhome.htm.

6. Observei, certa vez, um de meus melhores informantes divertindo uma pequena platéia, ao lembrar do dia em que a indumentária de caroá que até então era singelamente chamada de "saiota" passou , por determinação expressa do Conselho Indígena, a ser referida por *cateoba,* quando — com uma pitada de ironia, muito comum entre os Kambiwá — repetia seguidas vezes a palavra, enfatizando o acento aberto do "o".

7. Jocelyn Linnekin (1983) , tomando por base o trabalho pioneiro de Hobsbawm e Ranger (1983), estudou o processo de reelaboração da cultura havaiana. Em seu entender a *tradição,* naquele caso, constitui um modelo consciente de um modo de vida do passado usado para a construção de uma identidade em grande parte inventada.

8. V. Rodrigo Grünewald. "'Os Índios do Descobrimento': tradição e turismo". Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ, 1999.

9. É o que acontece por ocasião da adoção de um etnônimo ou nome tribal. A esse respeito, Oliveira Filho (1994:123) comenta: "Longe de ser uma profunda expressão da unidade de um grupo, um etnônimo resulta de um acidente histórico, que freqüentemente é conceitualizado como um ato falho, associado a um jogo de palavras e com efeito de chiste". A título de exemplo, cita o trabalho de Joseph Gallagher (1974) sobre a emergência de um grupo étnico africano; os *Ndendeuli.* Este etnônimo foi "adotado" por um subgrupo *Ngoni* quando de uma invasão ao seu território por parte de um grupo rival. Aterrorizados, os *Ngoni* gritavam uns para os outros algo que foi entendido como "*Ndeundeli*", cuja tradução literal seria: "- O que vamos fazer?". Os invasores passaram, a partir de então, a usar o termo como referência ao grupo subjugado.

10. O trabalho em questão intitula-se "Alguns aspectos da cultura artística dos Pancarús de Tacaratú (Índios dos sertões de Pernambuco)", publicado pela *Revista* do SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.2, Rio de Janeiro, 1938.

11. É curioso notar que não se encontram, nos trabalhos de cunho mais genérico sobre a produção artística dos grupos indígenas no Brasil, menções muito freqüentes à estatuária, quer em pedra ou em madeira. Conferir a este respeito o **Dicionário do artesanato indígena** de Berta Ribeiro (1988). Ver também nossa "A propósito das esculturas Tücuna", comunicação apresentada por ocasião da mesa-redonda *Arte popular e arte indígena*, organizada pelo Museu do Índio e Museu do Folclore (CFCP) neste último, na abertura da exposição "Esculturas Ticuna", em 27 de agosto de 1996.

12. Em 1993, presenciei uma festa de Cosme e Damião, em Poço da Cruz - PE, na qual foi servido aos presentes – em determinado momento da celebração – o "vinho" da *Jurema* acompanhado de arroz-doce. Segundo alguns índios presentes, tratava-se de uma versão mais branda da bebida que é consumida nas áreas indígenas.

13. O conhecimento veiculado sobre as culturas indígenas no Brasil, a despeito de alguns esforços, continua deficiente e, segundo a opinião de Luís Donizete B. Grupioni (1997), "não tem tido o impacto que poderia ter: os índios continuam sendo pouco conhecidos e muitos estereótipos sobre eles continuam sendo veiculados".

14. A descrição deve estar provavelmente referida a algum dos povos indígenas da Guiana. Walter Edmund Roth (1970:459,460) descreve uma flauta vertical de bambu, denominada *turé*, comum entre os índios do Rio Orinoco. Instrumento similar é ainda encontrado entre os Waiwai do Pará (Cf. Roth,W.E., 1970:461).

15. A imagem da "viagem da volta" tem sido muito apropriadamente usada por OLIVEIRA, J. P. (1993) como chave para o entendimento do processo de afirmação étnica entre os povos indígenas do Nordeste.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Wallace de Deus. "Os indios Kambiwá de Pernambuco: arte e identidade étnica". Dissertação em História da Arte. Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes - UFRJ, 1991.

_____. "La artesanía indígena y el tráfico simbólico entre poblaciones del Nordeste brasileño", In *Artesanías de América (Artesanías del Brasil)*. Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías e Artes Populares – CIPAD/ Museu do Folclore - INF, 1995.

BATISTA, Mércia Rejane Rangel. "De caboclos de Assunção a índios Truká: estudo sobre a emergência da identidade étnica Truká". Dissertação de mestrado em Antropologia Social. PPGAS-MN-UFRJ. Rio de Janeiro, 1992.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FÉNELON-COSTA, Maria Heloísa & MONTEIRO, Maria Helena Dias. "O Kitsch na Arte Tribal". In *Cultura*. Brasília, 1: 124-30, jan/mar, 1971.

FRIEDMAN, Jonathan. "Ser no mundo: globalização e localização". In Featherstone, M. (Org.) **Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994.

GALLAGHER, Joseph T. "The emergence of an African ethnic group: The case of the Ndendeuli". *The International Journal of African Historical Studies*, 7(1):1-26,1974.

GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Amazonas**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, Coleção Brasiliana, n.284, 1955.

GOLDSTEIN, Melvin. "Ethnogenesis and ressource competition among tibetan refugees in South India". In: *Ethnicity and Ressource Competition in Plural Societies*, 1975.

GOW, Peter. "A *sketch* of an indigenous amazonian perceptual psychology". *Unpublished Research Seminar*. University of East Anglia, AHM, 1991.

GRABURN, Nelson H. H. **Ethnic and tourist arts: cultural expressions for the fourth world**. Berkeley: University of California Press, 1976.

GRUPIONI, Luís Donizete B. "Artefatos, coleções e exposições etnográficas: considerações sobre a produção e divulgação de conhecimento antropológico". Comunicação apresentada no seminário "Cultura material, imagens e representações", coordenado pelos profs. José Antônio Fernandes Dias e Eglantina Monteiro. Manaus, Centro Cultural Palácio Rio Negro, 1997.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

LAUER, Mirko. **Crítica do artesanato: plástica e sociedade nos Andes peruanos**. São Paulo: Nobel, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O totemismo hoje**. Lisboa: Edições 70, 1986.

LINNEKIN, Jocelyn S. "Defining tradition: Variations on the hawaiian identity". *American Ethnologist*, Vol. 10, n.2, 1983.

MARCUS, George E. "Past, present and emergent identities: requirements for ethnographies of late 20th century modern worldwide". In: *Anais* da 17a Reunião da ABA. Florianópolis, 1991.

MATA, Vera Calheiros da. "A semente da terra: identidade e conquista territorial por um grupo integrado". Tese de doutorado em Antropologia Social. PPGAS/MN-UFRJ. Rio de Janeiro, 1989.

OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. "*A viagem da volta*: reelaboração cultural e horizonte político dos povos indígenas no Nordeste". In **Atlas das terras indígenas no Brasil**. Rio de Janeiro: PETI/MN-UFRJ, 1993.

_____. "Os instrumentos de bordo: expectativas e possibilidades do trabalho do antropólogo em laudos periciais". In Silva, O.S.; Luz, L. e Helm, C.M. (Orgs.). **A perícia antropológica em processos judiciais**. Florianópolis: UFSC, 1994.

RIBEIRO, Berta G. "Artesanato indígena: para quê?

para quem?". In **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1983.

RIBEIRO, Darci. "Arte índia". In Ribeiro, Berta G. (Coord.) **Suma etnológica brasileira**. Vol. III. Petrópolis: Vozes/FINEP, 1986.

ROSALDO, Renato. **Ilongot Headhunting 1883 - 1974: A study in society and history**. Stanford - California: Stanford University Press, 1994.

ROTH, Walter E. **The arts, crafts, and customs of the Guiana Indians**. New York: US Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Intitution, 1970.

SCHADEN, Egon . **Aculturação indígena: ensaio sobre fatores e tendências da mudança cultural de tribos índias em contato com o mundo dos brancos**. São Paulo: Pioneira/USP, 1969.

SMITH, Marian W. **The artist in tribal society**. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.

SPERBER, Dan. "Anthropology and psychology: Towards an epidemiology of representations". *Man: The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 20:1,1985.

SPOONER, Brian. "Weavers and dealers: The authenticity of an oriental carpet". In Appadurai, A. **The social life of the things: commodities in cultural perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SJÖBERG, Katarina. **The return of the Ainu: cultural mobilization and the practice of ethnicity in Japan**. Switzerland: Harwood Academic Plublishers, 1993.

TAUSSIG, Michael T. **Mimesis and alterity: a particular history of the senses**. New York/London: Routledge, 1993.

THOMAS, Nicholas . **Oceanic art**. London: Thames & Hudson, 1995.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Artesanato brasileiro** (Introdução). Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

VIDAL, Lux. "Iconografia e grafismos indígenas: uma introdução". In Vidal, L. (Org.) **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel / FAPESP / Edusp, 1992.

____. "A arte e seus múltiplos mundos". Comunicação apresentada no seminário "Cultura material, imagens e representações", coordenado pelo prof. José Antônio Fernandes Dias. Manaus, Centro Cultural Palácio Rio Negro, 1997.

VIRILIO, Paul. **The aesthetics of disappearance**. New York: Semiotext(e), 1991.

Luciana Gonçalves

OS ESPETÁCULOS DE RUA DO LARGO DA CARIOCA COMO RITOS DE PASSAGEM[1]

OS RITOS DE PASSAGEM E OS ESPETÁCULOS

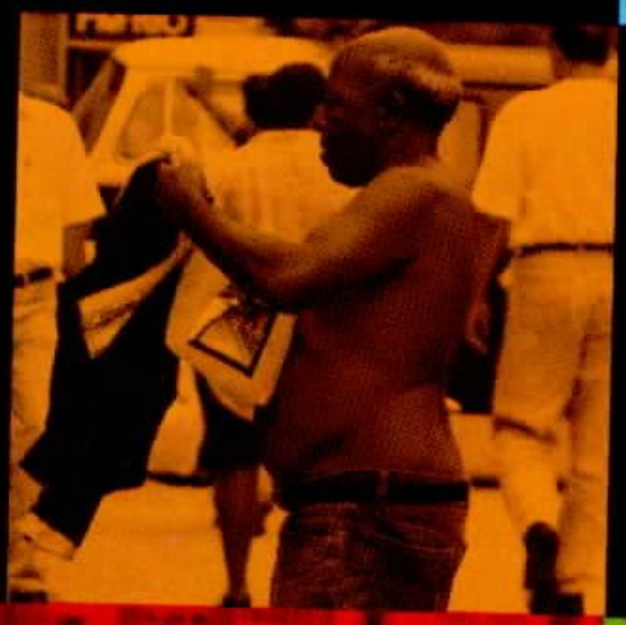
Em 1909, quando da publicação de **Les rites de passage**, o antropólogo Arnold Van Gennep concebeu a vida social como constituída de uma série de movimentos e passagens entre diferentes estados mais ou menos definidos. Segundo interpretação de Da Matta (1977), a sociedade de Van Gennep seria como um todo compartimentalizado, dividido internamente, como uma casa cujos cômodos estão separados e, ao mesmo tempo, interligados por corredores e passagens. Os cômodos representariam os estados relativamente fixos e estáveis pelos quais passam indivíduos e grupos no período de sua existência. As passagens e corredores, por sua vez, seriam os ritos, mecanismos que os conduzem de um estado a outro. A estes Van Gennep chamou "ritos de passagem".

Os ritos de passagem foram particularmente observados em situações consideradas críticas na vida do indivíduo, envolvendo mudanças de *status*, estados, posições e atividades, como parto, puberdade, casamento, iniciação religiosa e morte, por exemplo. Mas eles também podem estar associados a quaisquer mudanças de estado vividas por um grupo ou sociedade como um todo: mudanças de estação, declarações de guerra ou paz, e ainda carnavais e outras festividades, como sugeriu Da Matta (1973).

Tais mudanças, sustenta Van Gennep, engendram movimentos entre indivíduos e grupos, perturbando ao mesmo tempo a vida individual e social. A função dos ritos de passagem seria então a de diminuir os efeitos perigosos desses distúrbios, aplacar sua ameaça latente. Retomando a metáfora da casa (Da Matta, *op.cit.*), é como se a passagem por seus corredores fosse em si mesma perigosa e precisasse ser acompanhada de uma série de preceitos e precauções, ou seja, ritualizada.

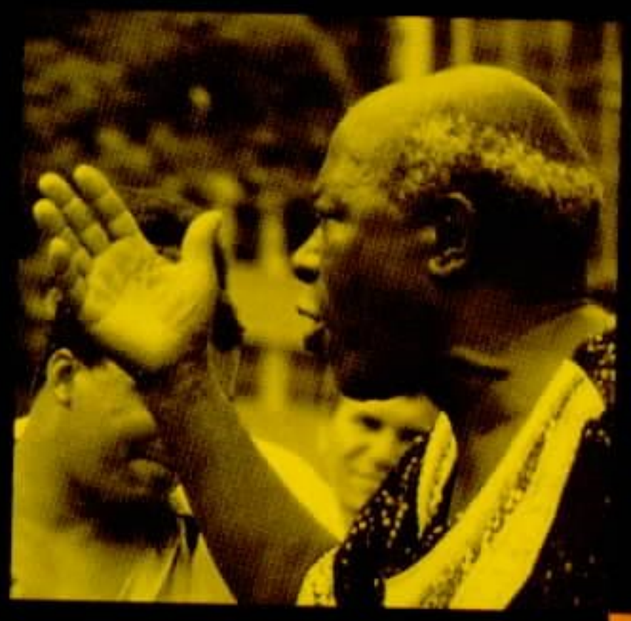
Por ver no rito um fenômeno possuidor de uma relativa autonomia, Van Gennep pôde percebê-lo marcado por fases e mecanismos invariantes e universais e dotado de significado em si mesmo. Isto lhe permitiu isolá-lo como unidade de estudo e pensá-lo através de uma perspectiva seqüencialista — informada por sua própria lógica interna — como constituído de fases que se sucedem e que se resolvem entre si dialeticamente. Essas fases são: (a) separação: quando o sujeito ritual desprende-se













Alexandre
se arrumando
para começar
o espetáculo.

Tirando a camisa
e espalhando os objetos
do espetáculo pelo chão.
Fotos: Luciana Gonçalves

do antigo estado de coisas ou da situação social precedente; (b) liminaridade: período de transição no qual o sujeito ritual já está isolado do estado anterior mas ainda não foi introduzido no subseqüente e (c) agregação ao novo estado ou posição social, ou reagregação ao antigo, agora em novos termos.

A hipótese deste artigo é a de que a perspectiva dos ritos de passagem de Van Gennep pode iluminar a análise de fenômenos urbanos contemporâneos tais como os espetáculos de rua observados hoje no Largo da Carioca.

Nessa praça, que é uma das mais importantes e movimentadas do centro do Rio, ocorrem diversos espetáculos, feitos por cantadores, contorcionistas, mágicos, vendedores de ervas milagrosas, adivinhos, engolidores de fogo e músicos ambulantes, entre outros. Ao redor desses artistas anônimos reúnem-se dezenas de populares, ávidos por riso e diversão. Envolvidos num clima amistoso de riso e brincadeira, e inspirando-se num cotidiano comum de hábitos, experiências, carências e linguagens compartilhadas, artistas e espectadores estabelecem um contato familiar extraordinário, livre das reservas e distâncias que caracterizam suas relações rotineiras. Aí prevalecem formas familiares e vulgares do vocabulário – grosserias, injúrias, palavrões – recheadas de imagens cômicas retiradas do cotidiano.

Assim, tais espetáculos instauram na praça pública um mundo de brincadeira especial e liminar, à margem e, ao mesmo tempo, comunicante com o mundo sério das práticas e rotinas oficiais da metrópole, marcadas pela hierarquia, pela restrição da liberdade de expressão e comunicação, pela formalidade e impessoalidade nas relações.

Nossa hipótese é a de que o início dos espetáculos representa um deslocamento com relação a esse mundo "sério e oficial", conduzindo em seguida os sujeitos que deles participam a um mundo liminar de riso e brincadeira, para depois reintegrá-los, como numa passagem de volta, àquele primeiro mundo. Tal como num rito de passagem, envolvendo movimentos de separação, liminaridade e reagregação.

Observando diversas "rodas"[2] de espetáculos, pudemos identificar os momentos em que essas passagens se tornam mais nítidas. São eles os momentos mais importantes dos espetáculos, assim considerados e designados pelos próprios artistas: *abrir a roda*; *segurar a roda* e *pedir dinheiro*. Basicamente, trata-se de momentos que efetuam deslocamentos entre diferentes estados de coisas, implicando por conseqüência novas definições e negociações da realidade entre os sujeitos participantes. Em comum, vimos que eles apresentam riscos e ameaças à continuidade dos espetáculos, devendo, portanto, ser acompanhados de uma série de preceitos e precauções.

Enfim selecionamos algumas passagens dos espetáculos de um dos artistas do Largo da Carioca e as submetemos à perspectiva dos ritos de passagem de Van Gennep, dando especial atenção ao que é comunicado, enquanto *performance*[3], em cada momento do espetáculo, a fim de entender como essa comunicação atua na demarcação das já referidas passagens entre os mundos "sério e oficial" e "de riso e brincadeira". Partimos de trechos gravados nas "rodas" de Alexandre Bahia, o mais antigo artista de rua do Largo da Carioca, e complementamos a análise com a observação de elementos não-verbais de seu discurso.

Alexandre tem 66 anos e há 42 atua, de segunda a sexta-feira, no Largo da Carioca, onde engole fogo, introduz pregos nas narinas, solta-se do amarradilho de cordas, canta, conta histórias e piadas para um público fiel e cativo. Passemos então à palavra do artista.

ABRIR A RODA, OU A SEPARAÇÃO

"Eu vou dar três salto mortal, vou sumir e vou aparecer dentro da garrafa...!"

(Alexandre Bahia)

Esta é a primeira etapa de um espetáculo de rua, quando artista e espectador se destacam da massa indiferenciada de passantes que cruzam o Largo da Carioca e, em função do tipo peculiar de *interação* que estabelecem entre si, passam a ser reconhecidos naqueles termos.

Nesta ocasião, seus papéis e espaços de atuação se definem e se separam: o artista de rua se destaca como ator central que origina a ação, enquanto os demais se organizam à sua volta para vê-lo atuar. Da perspectiva da análise das interações (Goffman, 1973), pode-se dizer que é neste momento de abertura da roda e do espetáculo que o artista de rua propõe aos passantes, até então dispersos, uma nova *definição de situação*, bem diversa daquela experimentada em suas interações cotidianas, fora dos espetáculos.

Via de regra, parte do artista a iniciativa de buscar uma primeira aproximação com o futuro público. Seu primeiro ato corresponde a uma afirmação da sua identidade individual perante os outros e compreende, simultaneamente, a construção de uma *fachada pessoal*, e a delimitação de um espaço de atuação ou *décor* (Goffman, 1973). Verifica-se um rearranjo de objetos mais ou menos "comuns", que são retirados de seus contextos "normais" e recombinados de maneiras exóticas para criar uma aparência inusitada do próprio artista e de seu ambiente de representação.

Para compor seu personagem, Alexandre só precisa de umas mudas de roupa e uns adereços. Tomando seu ponto numa das áreas mais movimentadas no largo, o artista tira da bolsa os pregos, a chave-de-fenda, a tesoura, a lata de querosene, as cordas, as garrafinhas de álcool, de água e as latinhas vazias onde faz o fogo. Vai colocando tudo no chão descoberto da praça, ao lado de um mostruário de fotos suas. Assim ele arruma seu palco e imprime sua marca pessoal no espaço público, impessoal por excelência. O quadro de imagens anuncia o espetáculo. Em seguida, veste uma calça colorida e uma camisa estampada; depois tira a camisa, troca a calça; põe uma boina vermelha ou um chapéu de plumas. A essa altura, alguns curiosos já se aproximaram e observam o artista. É hora do *show* começar.

Um, dois, três pregos já estão dentro do nariz. Um a um, Alexandre vai guardando-os nas narinas, tirando-os pela boca e vice-versa. A platéia assiste, vidrada, alguns não suportam a cena e viram o rosto. Alguns vão embora.

Apostando nas boas expectativas dos primeiros espectadores, Alexandre concentra esforços na hora de começar um espetáculo. O momento não é dos mais relaxados, já que marca o início de uma exposição pública cuja repercussão é ainda uma incógnita. Conversando com a platéia, chave-de-fenda no nariz, Alexandre começa a organizar a "roda". Com uma garrafa, faz um círculo d'água no chão e pede que o público se aproxime:

> — Se você me conhece é porque eu tô exposto aí há mais de trinta anos. O cara que não me conhece não conhece o Rio de Janeiro. Agora, quer ver, vou falar como gente, não é como crioulo não. Garotinha, se não for cair a sua perna, dá pra você chegar pra frente? Dá pra chegar pra frente, ô estudante? Você não tá na carência? Se você fosse rico, você tava lá no teatro. Se você veio aqui, é porque você quer se divertir. Cai na real que tu é pobre. Se não me conhecer, não conhece o Rio de Janeiro! Des-

culpe, hein, patrão. Educação não é pra qualquer um, não. Eu não vou te maltratar, não. Quem vai te maltratar é o sistema. Eu não vou discutir com o senhor. Eu vou dar três salto mortal, vou sumir e vou aparecer dentro dessa garrafa.

Passantes se calam para escutar e aproximam-se para ver melhor. O artista de rua cria, assim, em menos de cinco minutos e em plena via pública, um mundo particular e personalizado, no qual ele é o centro das atenções de um crescente ajuntamento de curiosos. De agora em diante, vai residir sobretudo na sua *performance* verbal a chave do sucesso (ou fracasso) da definição de situação que o artista vai propor a seus espectadores. A palavra é o arremate final na composição do personagem singular que o artista vinha se esforçando para criar. Através dela, ele finalmente indica para seus interlocutores que eles estão de fato diante de uma situação muito especial.

Quando Alexandre inicia sua apresentação – gritando, por exemplo: "Eu vou dar três salto mortal, vou sumir e vou aparecer dentro da garrafa...!" – e começa a introduzir pregos nas narinas, ninguém espera efetivamente que o homem vá entrar na pequena garrafa que ele dispõe a seu lado[4], mas a frase proferida cria nos ouvintes tamanha curiosidade e expectativa, que estes se detêm "só para ver o que vai acontecer depois".

A frase cunhada por Alexandre funciona como outras "fórmulas de abertura" (Babcock, 1978), indicadoras de gêneros específicos de linguagem, como os tradicionais: "Senhoras e senhores...!" ou "Respeitável público...!". Elas servem não só para comentar, mas para destacar a narrativa que se segue, e ainda para chamar a atenção da audiência para o evento discursivo enquanto *performance*, lembrando que ela está diante de um modo especial de falar e que uma pessoa especial está criando essa comunicação. Espécies de *keys to performance* (Bauman, 1978: 21), frases desse tipo não só introduzem, mas instauram, criam a situação de *performance*, na medida em que criam expectativa entre os ouvintes e preparam a interpretação das mensagens comunicadas dentro de um quadro especial.

SEGURAR A RODA, OU A LIMINARIDADE

"Que a inveja dele se torne em sujeira, que passe pro senhor, que o senhor comece a dar azar!"

Para "segurar" o público, os artistas de rua acreditam que é preciso ter mais do que bons números; é preciso acima de tudo "saber falar" com o público. Segundo eles, é o "papo" ou "conversa" que atrai o espectador e o convence a permanecer na "roda de espetáculo". Assim, o artista deve demonstrar competência tanto na escolha dos temas dessa conversa quanto no modo de falar sobre eles, a fim de divertir e, ao mesmo tempo, garantir um certo domínio sobre a platéia.

Em primeiro lugar, ele deve identificar o quanto antes que tipo de público tem diante de si. Saber com quem se fala é essencial para saber o quê, como e quando se deve falar. É preciso habilidade e criatividade para escolher bem os temas das "conversas", as palavras e os recursos de linguagem, assim como para avaliar o momento apropriado para utilizá-los, levando em conta a constituição – etária, sexual – e as expectativas de cada platéia.

— Nem brasileiro nem estrangeiro, nem racista, nem procurador de emprego, nem mulher honesta nem mulher piranha, não

consegue fazer isso aqui. Eu sou o único crioulo no Brasil que consegue *distinguir quem é quem. Só do cara me olhar eu já sei se ele é minha platéia ou não*. Se você é escravo do horário, tem hora marcada pra chegar no serviço, se cuida. Eu tô aqui mas *meu olho gira pra tudo quanto é lado. Eu sei quem tá me olhando de banda, quem vai receber dinheiro hoje, quem vai entrar em cana*.

De modo geral, artistas e espectadores riem de si mesmos, de suas próprias vidas e rotinas. A conversa, na realidade, é um diálogo simulado. A maioria das falas é de Alexandre; ele pergunta e ele mesmo responde; conta histórias e piadas; faz gozações com o público sem esperar que alguém responda. Aborda temas do universo cotidiano compartilhado por artista e público, numa linguagem que é familiar a ambos. O espectador escuta atento, calado, enquanto vê o vaivém de pregos no nariz, mas não perde a chance de "mexer" com o artista:

> *Alexandre*: — Só quem é burro que não entende. Conterrâneo, o senhor mexe com a mulher e sai fora. Aí a mulher *cagüeta* à polícia, quem entra sou eu. Não tem que mexer com mulher. O cara tem que ser muito burro! Como é que eu vou entrar numa garrafa dessa, *seu* mané? Eu posso até abusar da lei da gravidade, aparecer lá dentro. Isso aí vai depender da cuca de cada um. Ninguém é obrigado a parar não. A pessoa às vezes pára porque tá na carência, se sujeita até a ficar apanhando chuva. Agora, tem homem que é mesquinho. Ele não tem a inteligência pra distinguir que eu sou velho e que eu tive a ousadia de chegar aí, de ficar exposto aí. Pior foi na Coréia. É por isso que dizem: cada um tem o governador que merece, e o prefeito que merece. Tomara que o senhor Conde acabe com esses camelôs todinho aí. Tem camelô aí que antigamente passava, chamava camelô de vagabundo e mulher de camelô de piranha. Pagaram tudo a língua, tá tudo aí, tudo vendendo aí. Entrava aí, jogava até bola na minha roda. O homem entrou, o da barbicha, tirou tudinho.
>
> *Espectador*: — Ô Alexandre, quer dizer que os homens jogavam bola na tua roda?
>
> *Alexandre*: — Não entendi.
> *Espectador*: —Os homens jogavam bola na tua roda?
>
> *Alexandre*: — É, precisava ver há uns três anos aí... (*Dirigindo-se a outros espectadores*) Eu tô sabendo qual é a dele.
>
> *Alexandre*: — Só dele saber meu nome, de eu me meter na vida dele e ele sorrir, ele já provou que ele tem sensibilidade, não é carente igual o outro aí, não. Os que são homem aí, dá pra chegar pra frente? Isso aí depende de você. Se você não quiser ver, vai embora. Não tá a fim de ver merda nenhuma mesmo, vai embora, vai pra casa ver panela vazia.

O clima de familiaridade aproxima os participantes e dá mais fluência ao espetáculo. A linguagem familiar – caracterizada pelo uso de gírias e palavrões, erros de concordância e má pronúncia de certas palavras – prevalece durante todo o espetáculo e funciona como poderoso recurso cômico. Ri-se sobretudo do próprio corpo, visto especialmente através do sexo e de suas partes baixas, dos prazeres, doenças e descontroles que o acometem. Ri-se também da origem étnica e social, da moral e

dos costumes dos indivíduos, focalizados principalmente pelo ângulo do exotismo, do desvio e do tabu, e ainda da violência, da discriminação e da exclusão experimentada no dia-a-dia.

Os espectadores entram no jogo proposto pelo artista e intervêm na comunicação utilizando-se dos mesmos recursos de linguagem. No trecho transcrito acima, o espectador não perde a chance de fazer insinuações maliciosas sobre a sexualidade do artista, ao perguntar: "Ô Alexandre, quer dizer que os homens jogavam bola na tua roda?" A associação entre a "roda" e o ânus e entre a "bola" e os testículos fica evidente e dá comicidade a essa imagem da relação homossexual.

Todas as imagens do corpo e de suas funções são assim construídas para fazer rir. O corpo imaginado e comentado no Largo da Carioca é submetido à sátira e ao exagero; sua integridade é ameaçada e suas limitações e imperfeições servem de motivo de deboche e escárnio:

> — O senhor é mudo? Vem cá, com todo o respeito, o senhor. Já que ninguém quer amarrar, dá pro senhor amarrar essa corda pra mim? Por quê? Vai cair a mão do senhor? O senhor não amarra o cadarço?

O corpo humano é despedaçado e reconstruído através do riso, e renasce como um corpo estranho e desorganizado, onde se misturam imagens de vida e morte, de ingestão e excreção, de prazer e dor, saúde e doença. Feio e bonito, limpo e sujo, ao mesmo tempo, esse corpo quase monstruoso aparece constantemente nas "conversas" entabuladas entre artistas e espectadores, pintado em imagens fantásticas, grotescas, de forte apelo cômico. Trata-se muitas vezes de um corpo sem limites, empanturrado, embriagado, adoecido, como retratado na história que Alexandre conta ao público, a respeito de um menino que trabalha nas ruas, visivelmente afetado por problemas mentais:

> — Tem um aí, que a Ana deu um pão pra ele, com doce. Aí, falou assim: "tem outro pedaço de pão aqui que tá com maionese". Ele tava comendo o pão com doce e cresceu o olho no outro pão: "Me dá esse aí". E a mulher deu, ficou com pena dele. Ele aí se entupiu, botou o resto no lixo. Aí a moça chamou atenção dele. (...) Tem que aprender as boas maneira. Chamou você de...Isso aí é gula. Parece até que é meio doente!

Na Carioca fala-se do corpo que geralmente é excluído das conversas sérias e regradas. Enfatizam-se seus aspectos e processos negativos (excreção, doença, degeneração, morte), os quais vieram a se tornar motivo de embaraço e vergonha para os homens, que passaram a procurar ocultá-los das vistas e ouvidos de seus semelhantes[5].

O sexo, embora não possa de todo ser caracterizado como um processo negativo – afinal, é ele que renova e reproduz a própria vida –, enquadra-se também nessa categoria de processos tabus, normalmente associados às idéias de vício, descontrole e sujeira. Não é à toa que os "papos" sobre sexo ficam entre os mais cotados nos espetáculos da Carioca. Ele aí é representado como um prazer saudável e, ao mesmo tempo, doentio e, por essa sua ambigüidade, constitui um motivo privilegiado de riso.

Os comentários sobre sexo dirigem-se sobretudo ao seu aspecto carnal, material, e são povoados de imagens dos órgãos genitais e do ato sexual propriamente dito, aos quais se alude verbal e gestualmente – com movimentos de mãos, dedos, pernas, cintura e quadris.

— Pode ser que eu me engane, hein. O amor é lindo. Nunca tive mulher branca. Nem sei como é que é. Às vezes fico pensando: mulher branca deve ser aquele cabelo lisinho, né? Ah, mulher branca que o cabelo é duro, enroscado pra caramba, pô! Eu fico deduzindo.

A mulher é o objeto sexual privilegiado de platéias quase exclusivamente masculinas. Ela é retratada como fonte de prazer, mas também de problemas, para os homens desavisados. Ao mesmo tempo que proporciona o prazer sexual, a mulher engana, trai e contamina o parceiro. A relação entre homem e mulher é vista quase sempre como ambígua, envolvendo satisfação mas também prejuízo (físico, moral ou financeiro) para uma das partes. Como nesta fala de Alexandre:

— Que mulherão que vem aí! As mulher hoje tudo se produz, né? Tem mulher que passa a semana todinha, não toma banho. Quando chega sexta-feira... Hoje é sexta-feira... Todo mundo se descontrola, o cara vê a mulher que ele quer ganhar, pra fazer presença, começa a pagar pros amigos. Os amigos é trabalhador, mas rouba também, rouba ele. Chega em casa dizendo que foi assaltado, mentindo. Dá chance também pra mulher sair, só vai chegar no outro dia. Hoje é o melhor dia pra se ganhar mulher! Na Gonçalves Dias!

Características negativas do desempenho e do comportamento sexual dos homens também são trazidas à tona nos espetáculos, mesmo diante de tais platéias essencialmente masculinas. Os presentes são acusados direta ou indiretamente de impotência sexual e, conseqüentemente, de serem traídos pelas esposas.

Tão ou mais freqüente que a acusação de "corno" entre os homens é a de homossexualismo. Ela transforma o homem num alvo fácil da ironia de outros homens, à medida que lança dúvida sobre uma de suas mais prezadas características, a sua masculinidade. Aproveitando-se da excepcional intimidade física experimentada entre os homens nas "rodas" de espetáculo, Alexandre cria situações para expor um suposto homossexual à apreciação dos demais:

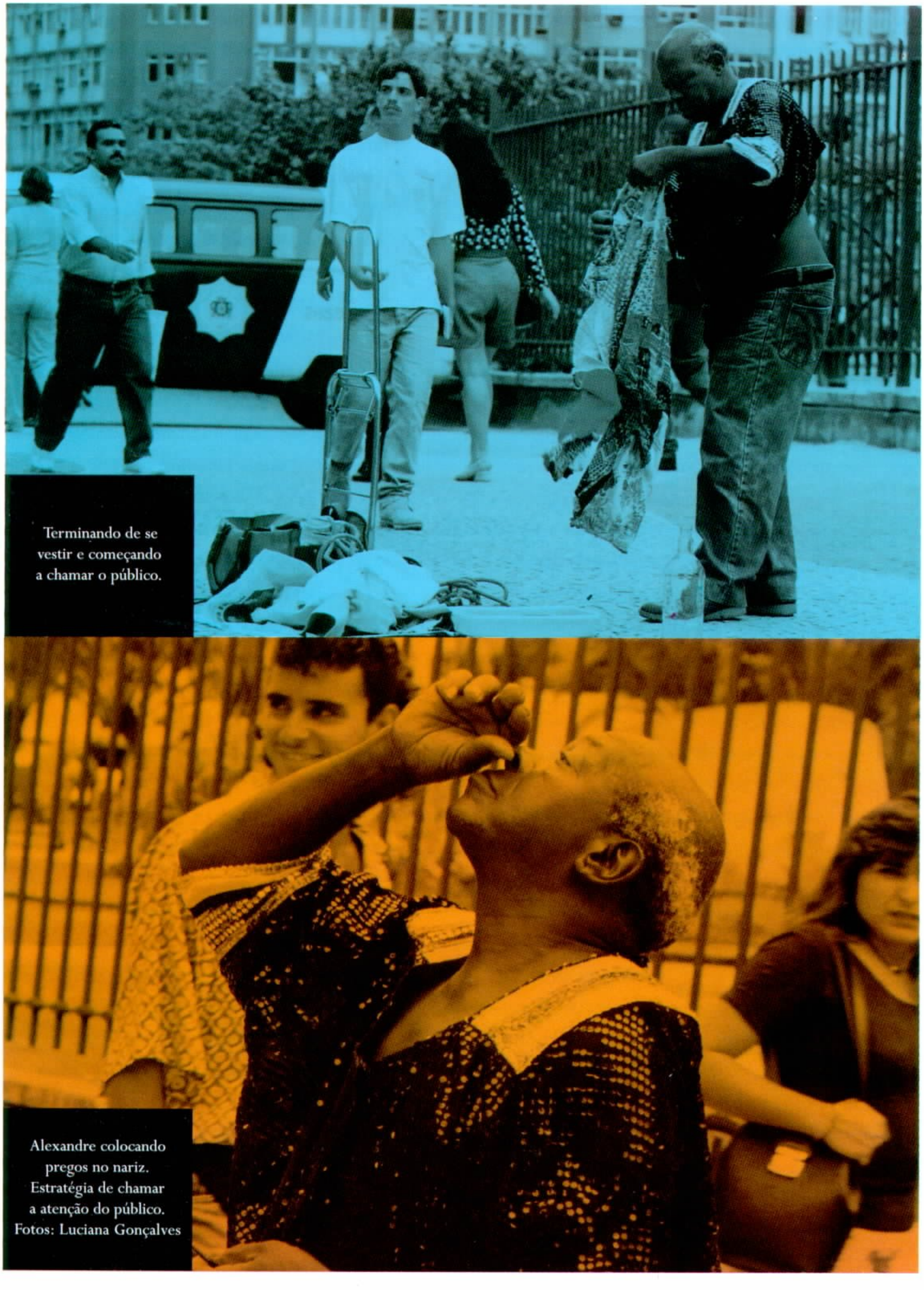
— Aí, ó, cuidado aí, dá pro senhor chegar pra frente, aí? Esse outro aí não sai de trás do senhor. Mas o que será isso?

As imagens de sexo, como as de todo o corpo humano, geralmente são grotescas, caricaturais, próprias da liminaridade. O amor mesmo é visto como algo que liga as pessoas por laços carnais e sentimentais não menos sujeitos ao descontrole e ao ridículo do que quaisquer outros, como nos seguintes trechos de espetáculos de Alexandre:

— Alá, o crioulo tá com uma branca. Se casar com ele, vai cagar dentro da boca dele. Aliás, cagar não é palavrão. Cagar é sinônimo de cocô.

— Mulher da coxa branca pra caramba, com o negão, alá. Ele vai limpar a família dele e sujar a dela. Mulher com a coxa branca pra caramba. Ela tá rindo, vai acabar chorando.

Aliás, todas as condutas e relações humanas podem ser submetidas à contaminação por imagens grotescas e ridículas, que constituem uma base fértil para a crítica social realizada nos espetáculos. Exploração, preconceito, discriminação, violência, preguiça, falsidade, covardia,



Terminando de se vestir e começando a chamar o público.

Alexandre colocando pregos no nariz. Estratégia de chamar a atenção do público. Fotos: Luciana Gonçalves

vícios, tudo isso aparece misturado na comédia do dia-a-dia feita nos espetáculos da Carioca. A crítica social é feita no mesmo tom do tratamento dispensado ao corpo e ao sexo e dirige-se sobretudo a fatos comumente observados ou experimentados pelos próprios artistas.

> — Eu sou artista, eu só não sou branco. Há mais de quarenta anos que nesse lugar aqui eu venho, todo dia eu venho, todo dia eu encho a bolsa, eu vou embora. Uns fica fazendo hora comigo, mexe comigo. Outros me chama de macaco, me xinga...
>
> — Se quiser me discriminar, pode discriminar. Aliás, ninguém é obrigado a gostar de crioulo. Se tu entrar em cana como discriminador racial, fica sabendo que vai pra boca do boi.
>
> — Se tiver alguma pessoa aí que é racista, recalcada, que acha que eu tô bebo, que eu tô agredindo, se lembra do salário que você ganha e lembra que um artista rico num vai dar confiança ao senhor de vim aqui. Cai na real que o senhor é pobre e me *asseste*, como diz o outro.
>
> — É que o racismo no Brasil é assim mesmo. Ele não tá acostumado a ver crioulo fazer, só vê branco só, aí fica assim cheio de bobeira. Tomara que na hora que ele tiver morrendo chega um crioulo bem preto, o enfermeiro. Só d'eu falar assim já é racismo também.

Apesar das constantes críticas feitas contra diversas formas de segregação racial e social, artistas e espectadores acabam também reproduzindo em suas falas e atitudes os mesmos preconceitos que denunciam, de forma jocosa mais ou menos consciente. Muitas vezes, ao apontar as origens étnica e sócio-econômica dos indivíduos presentes nas rodas, os artistas se mostram extremamente maldosos e discriminadores. Eles ironizam e ridicularizam especialmente os negros, que são tratados pejorativamente como "negrada", "pretos", ou "crioulos"; os nordestinos, chamados de "paraíbas" e os "pobres", cuja conduta moral é freqüentemente posta em dúvida.

> — Eu sou simplesmente um velho. Que muito antes do senhor vir lá da roça, eu já tava aqui, no Largo da Carioca, antes do senhor vir lá da Paraíba, Pernambuco, Minas. Antes do senhor vir procurar emprego, eu já tava aqui na área. Parece que é agressão? Não é.
>
> — Agora eu vou falar legal. Eu não sou artista, não sou nada. Queria convidar a negrada que tá aí, se você for racista, tudo bem, mas se liga no que vai acontecer agora.
>
> — Agora quer ver, eu vou falar como gente, não é como crioulo não.

Antes de passar ao próximo ponto, é interessante lembrar que os próprios artistas são tão negros, nordestinos e pobres quanto os alvos de seus maldosos comentários e que, possuem, como eles, um mesmo corpo cheio de qualidades e defeitos. No fundo, vale a pena repetir, é a sua própria vida cotidiana que eles estão comentando ao eleger os referidos temas como fios condutores de suas "conversas" com o público.

Como se pode ver, os temas da liminaridade não são exatamente leves ou divertidos em si mesmos. Pelo contrário, trata-se de temas que muitas vezes aborrecem ou ofendem, ou que se referem a problemas experimentados pelos sujeitos que os comentam e que, de certa

forma, foram progressivamente excluídos do rol das conversações públicas. Entretanto, a forma dos artistas falarem sobre eles atua tão profundamente sobre o seu conteúdo, e influencia de tal modo a apreensão e a compreensão dos ouvintes, que eles passam a ser percebidos como motivo de riso e diversão. E ainda, embora sejam enfatizados seus aspectos negativos, estes se tornam ridículos ou grotescos, recebem uma espécie de licença poética popular e, por isso, deixam de ser assuntos que devem ser escondidos dos demais e se tornam objeto de apreciação coletiva em praça pública.

Cabe aqui analisar as escolhas – de palavras, fórmulas, tons de voz etc. – que permitem ao artista não só operar essa transformação do sério em motivo de riso, mas também fazer com que seus interlocutores tomem parte nesse processo. É importante notar que eles entram aí não como meros receptores, mas como sujeitos que pensam e manifestam publicamente a sua própria compreensão do que lhes é dito.

Em primeiro lugar, o uso de termos como tu, você, o senhor, a senhora, moço, moça, mocinha, rapaz, meu irmão, patrão etc. não apenas identificam o ouvinte mas ajudam a estabelecer com ele uma relação de proximidade e familiaridade.

> — Se ficar olhando pra lá, *o senhor* não vai ver. Se liga aqui, *seu Zé*, se liga aqui, lá não tem nada.
>
> — *Conterrâneo*, *o senhor* mexe com a mulher e sai fora.

Essas formas familiares de tratamento assumem um significado muito especial na demarcação da liminaridade da situação de espetáculo, com relação ao contexto mais amplo da praça pública, pois promovem a eliminação das distâncias entre os indivíduos, num meio onde normalmente prevalecem as formas impessoais e hierárquicas de tratamento.

Mais uma vez, o Largo da Carioca recupera a praça pública rabelaisiana (Bakhtin, 1993) das grosserias, insultos, louvores desmesurados, palavrões, obscenidades, juramentos e pregões, misturando-os todos numa linguagem que lhe é própria, cheia de ambivalências e que pende sempre, de um lado para o outro, entre a amistosidade e a agressividade.

> Fenômenos tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não-oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito à hierarquia etc. Se os elementos desse gênero existem em quantidade suficiente e sob uma forma deliberada, exercem uma influência poderosa sobre todo o contexto, sobre toda a linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão. Em conseqüência, ela propicia a formação de um grupo especial de pessoas iniciadas nesse comércio familiar, um grupo franco e livre na sua expressão. Era assim de fato *a multidão da praça pública*, em especial nos dias de festa, de feira, de carnaval (Bakhtin, 1993:162, grifo do autor).

Tons de voz impensáveis para uma conversa séria ecoam pelos ares. As palavras aí não são simplesmente ditas, mas gritadas, ritmadas, rimadas, pronunciadas com enorme emoção, en-

fim, são dramatizadas e vividas profundamente. Fazem-se acompanhar de gestos largos, firmes, afáveis ou grosseiros, através dos quais os artistas buscam a proximidade e o contato físico com seus espectadores. Todos os corpos e olhares se cruzam, se tocam, encostam – maldosos, desconfiados, amigáveis, desinteressados. Diversos sons se ouvem e misturam – respirações, risos discretos, gargalhadas estrondosas, muitas, muitas vozes, falando ao mesmo tempo, sobre suas vidas, sobre o que as faz rir, trocando palavras elogiosas e ofensivas ininterruptamente:

> *Passante*: — Ô Alexandre, 171!
>
> *Alexandre*: — Se a tua mãe tivesse aqui é que era 171. Falei brincando, né? Você não é bobo. Você não pode é entrar numa favela e chamar os cara de 171, senão eles te mata. Agora, como eu sou velho, eu não sou branco. Um branco pisa no teu pescoço, você dá até pra ele. Não grita comigo não, meu filho. Vai gritar com a polícia ali. Grita merda nenhuma! Ah ah ah é o cacete! Tu vai ver que quando era de menor, se pegasse Padre Severino, os moleque te furava. E se pegasse você, você morria, porque você é muito do abusado, ô rapaz (responde ele e continua o espetáculo).
>
> *Passante*: — Vai tomar no cu!.

As grosserias são um elemento constante nas trocas verbais da praça pública e são elas que dão o tom das conversas entre artistas e espectadores. Falar e ouvir grosserias parece ser uma experiência divertida em si mesma e uma fonte de imenso prazer para os freqüentadores do Largo da Carioca. Injúrias, obscenidades, palavrões e imprecações freqüentam assiduamente as rodas de espetáculo e estão intimamente ligadas ao riso que aí se experimenta. A particularidade dessas formas verbais é que elas quase nunca são somente grosseiras, ofensivas, mas constituem também, quase sempre, uma brincadeira amigável e elogiosa, uma demonstração de afeto e familiaridade para com o interlocutor, o que, de certa forma, neutraliza a sua carga negativa e pejorativa.

O caráter das grosserias feitas durante os espetáculos da Carioca é naturalmente jocoso e só assim pode ser compreendido, levando-se em conta a sua ambivalência. Pode-se dizer que essa é uma das regras básicas do jogo, sobre a qual todos os interlocutores devem concordar, a fim de que a situação se mantenha dentro dos limites da brincadeira e não se torne puramente agressiva. Na verdade, as grosserias da praça pública não podem ser tomadas ou compreendidas isoladamente. Apenas dentro do jogo de rebaixamentos e exaltações, que é próprio dos espetáculos de rua, pode-se perceber o seu sentido mais amplo e a sua ligação com o riso experimentado como prazer supremo naquela relação entre artistas e espectadores. Somente levando-se em conta o caráter ambivalente desse jogo, pode-se entender por que os indivíduos que freqüentam aqueles espetáculos gostam tanto, não só de rir dos outros, mas de também constituir objeto de seu riso.

Alexandre, por exemplo, roga praga contra um espectador que o incomoda, ao que este responde com risos, satisfeito em ter sido mencionado na "roda":

> — O senhor, que é uma pessoa, um cara direito, não dá confiança a ele não, que ele é abusado. *Que a inveja dele se torne em sujeira, que passe pro senhor, que o senhor comece a dar azar*!

A associação entre inveja, sujeira e azar é bastante significativa, bem como a sugestão de que um elemento engendra o outro. Ela nos remete a uma realidade ambígua, indefinida e potencialmente perigosa, na qual se destacam aspectos negativos e poluidores das relações humanas (Douglas, 1976). Aliás, a temática da sujeira está sempre presente nas formas grosseiras da praça pública, como bem mostra Bakhtin, ao relacioná-la com as imagens do corpo grotesco, dos excrementos e do rebaixamento material e corporal:

> Os rebaixamentos grotescos sempre fizeram alusão ao 'baixo corporal' propriamente dito, à zona dos órgãos genitais. Salpicava-se não de lama, mas antes de excrementos e de urina. Trata-se de um gesto rebaixador dos mais antigos, retomado pela metáfora atenuada e modernizada: "salpicar de lama" (...) Na base desse gesto e das expressões verbais correspondentes encontra-se um rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do "baixo" corporal, da zona dos órgãos genitais (...) Mas todos os gestos e expressões degradantes dessa natureza são *ambivalentes* (Bakhtin, 1993:126-128).

Inclusive o próprio autor das grosserias também pode se tornar sua vítima. Por dois motivos: primeiro, porque elas engendram com freqüência uma resposta no mesmo nível, da parte de seus interlocutores e, segundo, porque ele próprio se compara, se coloca na mesma posição dos indivíduos atingidos, chamando para si a mesma sorte de imprecações e injúrias.

> — Vai sumir o velho; se essa senhora não sumir, ela vai se converter, vai mudar de idéia, vai parar de me olhar espantada, vai olhar com admiração e essa roda vai encher de mulher. *Se você não quiser ver, vai pra casa olhar as panela vazia*. Se essa roda não ficar decente, se eu não mudar o meu comportamento, *o senhor entra aqui e me prende*. Já despachei a mulher que tava me olhando de banda, sem botar a mão nela. Só falta o outro. O que eu falei? *Se não acontecer, o senhor entra aí dentro e caga na minha boca*. Se não encher de mulher, *o senhor entra aí e me prende, patrão*! Vou até mudar o meu modo de falar.

Uma particularidade das grosseiras nos espetáculos da Carioca está em que elas não servem só para rebaixar e divertir, mas igualmente para ajudar a organizar as rodas e para persuadir os espectadores a determinadas ações. Nesse sentido, elas misturam-se com dicas, perguntas, pedidos, orientações, ensinamentos e comandos dados pelos artistas, geralmente de forma brincalhona. E, à medida que se misturam assim, têm sua força ofensiva algo neutralizada, de modo que conseguem produzir nos ouvintes as reações esperadas pelos artistas que as pronunciam:

> — Não quer ver, vai embora, patrão, que você tá me atrasando. Que *espírito ruim do cacete*! Os que são homem, chega à frente. Deixa ele passar, você não quer ver mesmo, deixa ele passar! Aliás, cacete não é palavrão; cacete é um pedacinho de pau. E merda também não é palavrão. Merda é sinônimo de cocô.

No Largo da Carioca proliferam ainda outras formas de expressão que em muito se assemelham às da praça pública medieval: de

A roda já formada. Alexandre conversa com o público.

Sentado no chão. Alexandre se livra das amarras no centro da roda onde o espetáculo acontece.
Fotos: Luciana Gonçalves

inúmeras promessas fantásticas e de realização absolutamente improvável, senão impossível, que os artistas fazem a todo instante para dar mostras de sua sinceridade e honestidade, seja na conclusão das atrações anunciadas, seja na defesa da qualidade de seus produtos. Mesmo reconhecendo, com maior ou menor clareza, que tais promessas nunca chegarão a se concretizar na realidade, elas deixam os espectadores ansiosos para ver como o artista vai se desincumbir da tarefa anunciada.

> — *Eu desafio qualquer um aí*, pode ser civil ou militar, fazendeiro, qualquer um, pra ter a ousadia de entrar aqui e me amarrar. Se quiser apanhar a corda no quartel, apanha! Apanha ou não apanha, sei lá como é que é. *Quem quiser me amarrar, pode dar qualquer nó*: nó de piranha, nó de corda... A mulher tá pensando que é um branco, alá. *Eu vou evitar remédio pra evitar filho*!

Promessas e desafios funcionam como espécies de "fórmulas de continuidade" dos espetáculos, à medida que fazem crescer a curiosidade do espectador, que acaba ficando na "roda", apenas pelo prazer de viver aquela situação percebida como estranha, indefinida, arriscada e, por fim, risível e divertida. Aqui, o prazer do riso está intimamente ligado à experiência da ambigüidade e da liminaridade, propiciada especialmente pelas já comentadas trocas verbais.

PEDIR DINHEIRO, OU A REAGREGAÇÃO

> "Se você achar que não faz falta pra você, querendo me ajudar, eu aceito. Mas não precisa ter pena de mim não".

A "hora de pedir dinheiro" constitui um momento marcante dos espetáculos de rua, no qual se evidencia, de forma muito especial, todo o processo de negociação de realidade estabelecido entre artistas e espectadores. Essa negociação, é claro, acontece durante todo o espetáculo e é a condição mesma de sua realização e continuação. Dela fazem parte, como vimos, modos de falar, de agir, de olhar, vestir, ouvir, e uma série de outros sinais, trocados entre os indivíduos para a confecção e manutenção da situação de espetáculo enquanto uma situação especial na via pública.

No entanto, a "hora de pedir dinheiro", como o próprio nome indica, introduz um elemento novo nessa negociação, o qual, diferentemente dos anteriores, não é percebido exatamente como pertencente àquele "mundo especial" encerrado nos fluidos e precários limites das "rodas de espetáculos". Se, de fato, os espetáculos são experimentados como situações de relações e liberdades especiais, a "hora de pedir dinheiro" representa uma ruptura com essa realidade, na medida em que lhe impõe limites, restrições e constrangimentos, pré-anunciando o fim do espetáculo. É como se a bandeja lembrasse a artistas e espectadores que suas interações têm finalidades outras que não somente o prazer que, juntos, podem vivenciar.

Na prática, esse momento constitui uma poderosa ameaça à continuidade de qualquer espetáculo. Embora estes não tenham que, necessariamente, terminar com o pedido e a coleta de dinheiro da platéia, isso ocorre com uma certa freqüência, porque muitos espectadores, sentindo-se solicitados a pagar em dinheiro pelo que receberam em forma de diversão e riso, preferem se retirar das "rodas". Efetivamente, este terceiro momento costuma registrar uma queda considerável na freqüência dos espetáculos, embora ele seja previsto e até mesmo acordado entre artistas e espectadores.

Sugiro que isso aconteça não tanto porque ele obriga a uma recompensa em termos materiais – sendo talvez o dinheiro percebido como mais valioso do que os bens simbólicos de que já tratamos – mas, principalmente, porque, assim fazendo, ele introduz na relação entre artistas e espectadores um elemento estranho àquele contexto de "brincadeira" criado por ocasião dos espetáculos. Ao ser invocado na "roda", o dinheiro, bem material do mundo "sério e oficial" por excelência, remete de volta a este último os sujeitos que outrora dele se destacaram. Por esse motivo, associamos esse terceiro momento à fase final – a reagregação – dos ritos de passagem de Van Gennep.

Tal passagem de volta ao mundo dito "sério e oficial" é, no entanto, gradual e mediatizada por longa interlocução, nos mesmos moldes que já foram apresentados nos itens anteriores. O momento ainda é de conversar e convencer o público, e de experimentar prazer nisso. Ou seja, trata-se ainda de uma negociação dotada de um significado simbólico muito mais amplo que o de um simples acerto de contas, como se estivéssemos diante de uma bilheteria. Aí transitam muitos outros valores que não o dinheiro: reconhecimento, prestígio, educação, solidariedade, prazer, riso, além de uma variedade de bens materiais. Todos são misturados e trocados entre artistas e espectadores, ainda como sinais e indicações dos rumos que suas interações deverão tomar. Nesse sentido, sua troca não é feita ao acaso, mas obedecendo a certas regras e preceitos.

Ainda para realizar essa última passagem que encerra o espetáculo, o artista deve saber como se dirigir aos espectadores, a fim de não só conseguir o seu dinheiro mas a sua colaboração, num sentido mais amplo de cumplicidade. Não se pede dinheiro à platéia de qualquer maneira, assim como não se "abre" nem se "segura uma roda" sem observar um senso de coerência entre a representação do artista e as expectativas do público. A utilização de "fórmulas de encerramento" apropriadas, nesse caso, constitui um valioso recurso de convencimento da platéia, além de servir para indicar-lhe o fim de uma etapa, preparando-a para o trânsito final, de volta àquele estado inicial à margem do qual se construiu a situação de espetáculo.

Como o objetivo do artista não é o de simplesmente "encher a sacola" e acabar com a "roda de espetáculo", ele deve se esforçar para divertir a platéia até quando lhe pede dinheiro. Por isso ele o faz de forma engraçada, com frases que retomam os já referidos temas e utilizando-se das também já comentadas formas verbais características da praça pública. Isso significa que os pedidos de dinheiro vêm cheios daquelas imagens cômicas e palavras chulas adotadas em todos os outros momentos dos espetáculos, não representando portanto uma ruptura brusca com relação aos mesmos.

Alexandre joga para si mesmo uma moeda na bandeja, que agora passa a percorrer diante dos espectadores, os quais aborda pessoalmente:

— Vou dar dez centavos. Aí vai depender da sua vontade. Se você achar que não faz falta pra você, querendo me ajudar, eu aceito. Mas não precisa ter pena de mim, não. Só pela sua vontade. Mas se não vai me dar dinheiro, não precisa se esconder atrás dos outros nem ficar com vergonha. Agora eu tenho vergonha na minha cara. Puta que pariu! Se eu não tenho vergonha, esticava a bandeja pra ele, que falou merda pra mim.

— Eu não sou artista, eu não sou nada. Mas se você tiver dez centavos e quiser me dar, eu aceito. Até um centavo. Quero ver de madrugada. Hoje é sexta-feira, tu vai encher a cara por aí, você *bêbo*, quando os cara chegar de manhã e te render, tomar o que você não tem, você se lembra que mexeu comigo. Na cadeia. Se eu ver que a pessoa não vai dar nada, eu passo direto, nem paro. Antigamente, quando eu cheguei na Bahia, ficava assim, ó (chacoalhando a bandeja). Ainda falava assim: "É melhor pedir do que roubar", eu falava. Tenho três ladrão na família. Tinha, já mataram dois. Eu entrei naquela, cada um cuida de si. Ô, sargento! Tem dez centavos aí?

Quando divertir o espectador não o convence a desembolsar alguns trocados, é preciso ajuntar um pouco de seriedade ao discurso. Vale a pena lamentar a insegurança da profissão, as dificuldades financeiras de um "pai de família", ou até apelar para a ajuda divina.

— Eu sou a figura mais abençoada por Deus! Desde 1954 que eu vivo de esmola. Ó, se, por acaso, o senhor não for covarde, os senhor que tão aí desde cedo... tira o Tiririca que já tá correndo... Mas se, por acaso, Deus tocar no coração do senhor, se o senhor tiver cinco ou dez centavos no bolso, pelo que eu tô fazendo! Que o senhor não é covarde, igual o de amarelo que tá me marcando pra correr de mim. Que eu tô divertindo o senhor. O senhor não parou à-toa. Se o senhor tiver um trocado e se Deus tocar no seu coração, se você quiser me dar pra me ajudar, eu aceito. Pra provar que eu não tô por baixo, da minha parte, até eu vou dar um dinheiro. Aí, ó!

Às vezes o artista é obrigado a oferecer algo mais, além de diversão e entretenimento, em troca da ajuda financeira de seus espectadores. Dentre estes, os que colaboram podem ser premiados com pequenos brindes — bijuterias, cartões autografados, bugigangas de todo tipo que Alexandre sempre traz na bolsa.

Como nas outras etapas dos espetáculos, o artista aborda individualmente os espectadores, ao vender-lhes qualquer coisa e ao pedir-lhes dinheiro. Sempre de bandeja na mão, passando-a diante de cada um deles, no intuito de convencê-los a ali depositar qualquer quantia. Alexandre pede e aceita qualquer valor, até mesmo um centavo, e o espectador oferta o que melhor lhe convier, da maneira que quiser: em notas, moedas, vales-transporte ou vales-refeição. A contribuição é voluntária e paga apenas quem assim o desejar.

O artista contorna toda a "roda", à espera de contribuições. Aquele que deseja contribuir, espera, calado, até chegar sua vez de entregar o dinheiro na mão ou no recipiente apresentado pelo artista. Este agradece pessoalmente. Mas há espectadores que preferem não esperar o artista vir recolher sua contribuição e gritam, chamando-o para vir fazê-lo imediatamente. Isso parece ser também uma maneira de fazer notar aos demais que se está contribuindo com o artista, seja por consideração à sua pessoa ou por reconhecimento da qualidade do espetáculo apresentado. Diz o espectador: "Ei, toma aí, ô Alexandre. Você já tá trabalhando desde cedo, aí na chuva. Toma esse trocado aí".

Dar dinheiro ao artista também pode ser uma forma de humilhá-lo, subjugá-lo, fazê-lo ver que precisa do dinheiro dos espectadores e que, para consegui-lo, deve se submeter a algumas de suas vontades e caprichos. Alguns, impacientes, atiram notas e moedas no chão,

no centro ou em vários pontos da "roda", obrigando o artista a se abaixar para recolher o dinheiro, num gesto que é percebido como humilhação. Quando isso acontece fora da "hora de pedir dinheiro", o artista até fica grato pela contribuição espontânea de seu espectador. Porém, se isso ocorre enquanto ele está passando a bandeja para recolher contribuições da platéia, o gesto soa grosseiro e agressivo e o artista pode reagir.

A quantia ofertada é quase sempre pequena, sendo a doação de um real já considerada bem generosa. Raramente as doações ultrapassam esse valor e isso parece acontecer somente em ocasiões especiais: no caso de apostas, desafios, ou acertos prévios com os artistas para que estes realizem algum número especial, por exemplo. Embora vários espectadores dêem dinheiro aos artistas, grande parte deles prefere sair da "roda" disfarçadamente, "de fininho", antes de ser abordado pessoalmente pelo artista.

> — Se você achar que não faz falta pra você, querendo me ajudar, eu aceito. Mas não precisa ter pena de mim não. Só pela sua vontade. Mas se não vai me dar dinheiro, não precisa se esconder atrás dos outros nem ficar com vergonha.

Apontar o espectador que "se esconde atrás dos outros" ou que "corre" para não dar dinheiro ao artista é uma maneira de constrangê-lo perante os demais que, porventura, pode acabar levando-o a desembolsar pelo menos alguns trocados, apenas para não ser ridicularizado na "roda". Atitudes desse tipo são consideradas covardes e denunciam, na opinião dos artistas, a pobreza material e de espírito do indivíduo que freqüenta as "rodas de espetáculo" do Largo da Carioca.

Até mais importante do que o dinheiro, é a postura do espectador diante do pedido do artista. Como foi dito, nesse momento de troca de bens, muitos outros valores não-materiais estão em jogo. Nos espetáculos, negociam-se outras moedas que não o real – reconhecimento, prestígio, educação –, configurando-se aí uma troca total, no sentido de Mauss (1995).

Ao mesmo tempo que o artista faz questão de agradecer e elogiar, alto e publicamente, aos espectadores que lhe dão dinheiro, para que todos os outros o saibam, ele também não deixa de denunciar e ameaçar os avarentos e os "sem-educação", pelo mesmo motivo. As denúncias e ameaças vêm, como em outros momentos dos espetáculos, em forma de pragas e injúrias ambivalentes: divertidas e agressivas, ao mesmo tempo; envolvendo perigos fantásticos ou experimentados no cotidiano. Alexandre ameaça:

> — Eu não sou artista, eu não sou nada. Mas se você tiver dez centavos e quiser me dar, eu aceito. Até um centavo. Quero ver de madrugada. Hoje é sexta-feira, tu vai encher a cara por aí, você *bebo*, quando os cara chegar de manhã e te render, tomar o que você não tem, você se lembra que mexeu comigo. Na cadeia.

Freqüentemente, a "roda" se dissolve com a saída em massa dos espectadores que não querem pagar, ou é o próprio artista que toma a iniciativa de encerrar o espetáculo, se permanece insatisfeito com o volume das contribuições arrecadadas. Num gesto que se denomina "passar a roda", o artista sai de cena, recolhe seu material de trabalho e dá lugar a outro colega, ou simplesmente a "roda" se des-

faz. No primeiro caso, a passagem é acertada pelos artistas antes ou durante o próprio espetáculo, na presença do público e se faz paulatinamente. Enquanto um artista esgota seus números e tentativas de ganhar dinheiro do público, o outro vai se preparando com novos números para o espetáculo seguinte. Nesse período intermediário no qual os dois artistas se exibem, é realizada uma troca sutil de posições e o artista que começa vai ganhando mais destaque à medida que o outro se retira do centro para as fileiras da roda, como um espectador, depois de introduzir animadamente o amigo. Embora muitos espectadores se retirem com o final do primeiro espetáculo, alguns acabam ficando na "roda", curiosos para ver o que se segue. De outra forma, a "roda" se desfaz e o espaço por ela ocupado pode ser tomado por camelôs ou pregadores, por exemplo, ou voltar a ser destinado ao trânsito de pedestres.

O final dos espetáculos de rua corresponde ao retorno de cada participante às suas atividades "normais", suspensas momentaneamente numa situação atípica na ordem cotidiana do centro da cidade. O público é fluido e se dispersa tão rapidamente como se forma. Ao saírem das "rodas" de espetáculo, os espectadores voltam a se portar como absolutos desconhecidos, não conversam mais entre si e adotam novamente reserva e distância uns para com os outros. Os artistas, por sua vez, deixam de ser o centro das atenções e, junto com os que antes foram seu público, misturam-se na multidão anônima que atravessa o Largo da Carioca. O artista desliga-se da *performance* que deu início a todo o espetáculo, separa-se de seu personagem e caminha tranqüilo e desapercebido pelo largo, como qualquer outro passante. ■

1. Este artigo resultou da dissertação de mestrado "Os espetáculos de rua do Largo da Carioca", desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia do IFCS/UFRJ.

2. Categoria nativa usada para designar o evento "espetáculo de rua", demarcando-o no espaço e no tempo.

3. Ver BAUMAN (1978).

4. É interessante chamar a atenção para a ressignificação dos objetos, operada no quadro dos espetáculos. Nesse caso específico, a garrafa de água mineral deixa de ser um simples recipiente para armazenar líquidos e passa a ser uma garrafa especial, onde, ao menos simbolicamente, deverá entrar e se alojar um homem.

5. Para uma discussão mais aprofundada a esse respeito, ver ELIAS (1995).

BIBLIOGRAFIA

BABCOCK, Barbara A.. "The story in the story: Metanarration in folk narrative", *in* **Verbal art as performance**. (org. Richard Bauman). Massachussets: Newbury House Publishers, Rowley, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993.

BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance** (org. Richard Bauman), op. cit.

DA MATTA, Roberto. "O carnaval como rito de passagem", *in* **Ensaios de antropologia estrutural**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. Apresentação. In: VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GOFFMAN, Erving. **La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi**. Paris: Minuit, 1973.

MAUSS, Marcel. "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", *in* **Sociologie et anthropologie**. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 1995.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**, op. cit.



Iemanjá. Autor não identificado. Maranhão.
Foto: Anibal Sciarretta
Acervo Museu da Casa do Pontal

Rita Laura Segato

OKARILÉ: UMA TOADA ICÔNICA DE IEMANJÁ[1]

O xangô da cidade de Recife é um culto de possessão formado com elementos culturais trazidos ao Brasil por escravos africanos. Também chamado candomblé, assemelha-se a cultos religiosos existentes em outras cidades brasileiras, tais como Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Luís e Belém, entre outras. Alguns aspectos fundamentais do culto, relevantes para minha análise, podem ser resumidos da seguinte maneira:

a) Considera-se que cada membro do culto tem um deus do panteão – também chamado orixá ou "santo" – como guia, patrono ou "dono da cabeça", e um deus secundário, ou *ajuntó*, que auxilia, acompanha ou complementa o primeiro. A iniciação ritualiza a atribuição formal de um par particular de patronos ao indivíduo, que se torna "filho" desses santos. Assim sendo, todos os membros são considerados filhos-de-santo, isto é, filhos dos diferentes santos que podem ser escolhidos para desempenhar o papel de patrono.

b) Cada divindade é representada como um tipo ideal antropomórfico, dotada de um comportamento típico que indica uma personalidade definida, de uma aparência física característica e atributos associados: cor, preferências gastronômicas, símbolos materiais e vestimentas. Todos os deuses relacionam-se entre si como membros de uma família e são associados a papéis familiares particulares.

c) Cada divindade tem um repertório específico de canções e um ou mais toques de tambor característicos. Os membros do culto consideram cada repertório distinto dos demais pelo estado de espírito que cria, pelas emoções e sensações que desperta nas pessoas durante sua interpretação (mesmo que, durante algum tempo, eu não fosse capaz de identificar características formais peculiares para cada repertório).

d) Diz-se que cada deus "se manifesta" por meio da possessão – normalmente durante a interpretação de seu repertório musical específico – de uma maneira que é possível reconhecer, pois sua dança segue um padrão idiossincrático de movimentos. Por conseguinte, o comportamento durante a possessão é modelado conforme a representação tradicional da personalidade do orixá que "desce".

e) Considera-se que as pessoas que "têm" o mesmo santo como "dono da cabeça" têm também traços de personalidade em comum.

Este artigo explora a relação de espelho existente entre o campo da música e a construção cultural de tipos de personalidade humana. Assim como no caso já clássico da música e ornitologia dos Kaluli da Nova Guiné, tal relação tem origem na "transferência de diversos itens reunidos num campo semântico para itens de outro campo, de tal forma que os itens e os campos mantêm uma relação de metáfora sistemática" (Feld, 1981:26). Como exemplo dessa correspondência, focalizarei a toada *Okarilé*, do repertório dedicado a Iemanjá, mostrando como os traços de personalidade da deusa constituem uma linguagem (uma teoria, no sentido de Feld; *ibid*: 38) para descrever a música e, ao mesmo tempo, como a música constitui uma linguagem para falar do comportamento humano. No caso dessa canção específica, chamarei tal relação de icônica, uma vez que tanto o descritor quanto o objeto partilham a mesma composição formal.

Antes, porém, caracterizarei brevemente o papel desempenhado pela música ritual no contexto do culto. Como afirmei em outro trabalho (Segato, 1984:573-76), o panteão fornece à comunidade do culto uma espécie de mapa cognitivo que equipa as pessoas com um dispositivo mental para examinar o meio ambiente humano. Da mesma forma, os repertórios musicais dos santos, tocados um após o outro nos rituais, particularmente nas festas públicas chamadas "toques", constituem um mapa musical que permite que cada indivíduo, ao experimentar sua afinidade emotiva com um desses repertórios, encontre seu lugar numa comunidade de indivíduos.

John Blacking (1983) argumentou que a prática musical desempenha um papel fundamental na criação e reforço de padrões de expressão do "si mesmo" no contexto dos outros. De acordo com esse autor, a música, por meio do afeto, articula e representa as relações entre os diversos estratos de categorias que compõem a sociedade. No caso da sociedade africana Venda, a música vincula as categorias do si mesmo, da comunidade e da nação.

Tal abordagem pode iluminar também o papel da música no culto xangô. Nele, a comunidade metafísica dos orixás é simbolizada ritualmente por seus repertórios musicais e é a música que atualiza a equivalência entre divindades e indivíduos. Por meio da música, os filhos-de-santo vêem-se refletidos na comunidade sobrenatural de santos e emergem de cada experiência do ritual com um sentido renovado e ancorado de si mesmos e de sua identidade comunal.

Clifford Geertz sugeriu que sociedades diferentes falam sobre arte usando metáforas diferentes, ao mesmo tempo que abordam "preocupações" idiossincráticas (1976:1479) com suas obras de arte. Recomenda, então, "uma investigação dos signos...em seu habitat natural" (*ibid.*: 1498) para determinar "o significado das coisas para a vida em torno deles" (ibid.: 1499). De fato, solicitados a falar sobre música, membros do culto diziam freqüentemente: "Penso em mim mesmo", ou "Lembro-me de mim mesmo" ao ouvir cantos particulares dos repertórios de seus santos; ou então contavam que se recordavam de pessoas particulares, ausentes ou falecidas, sempre que cantos específicos dos diversos repertórios eram executados. Recordavam-se também de casos, acontecimentos e até de sonhos envolvendo outros membros do culto, pessoas que, algumas vezes, teriam vivido há várias gerações. A partir dos relatos recolhidos, ficou evidente que, durante os toques, uma vasta rede de relações que incluía, também, pessoas ausentes ou falecidas,

era gradualmente trazida à memória dos presentes por meio do repertório de canções.

Uma informante contou-me que pensava na iminência da morte de sua mãe-de-santo muito idosa sempre que escutava o canto de seu orixá, Orixanlá:

> Lembro de minha mãe e sinto ao mesmo tempo alegria e tristeza porque lembro-me de algo que vai acontecer: Deus nos proteja no dia em que ela fechar os olhos! (Casa de Mãe das Dores, 1980).

Portanto, os cantos do culto xangô atuam, por um lado, como rememoradores do si mesmo, como símbolos relacionados com a própria pessoa, num ambiente no qual o *status* existencial desse núcleo psíquico constitui uma preocupação, um motivo central da cultura. Mobilizando emoções relacionadas com o eu individual, a música fortalece a identidade pessoal e a auto-estima. Por outro lado, a música atua como um rememorador de outras pessoas particulares e estabelece um quadro de referência para a constituição de uma comunidade que, exposta historicamente a forças disruptivas, estaria separada no tempo e no espaço. A música projeta passado e futuro sobre um plano ideal no qual a comunidade atemporal e imutável dos santos vive perenemente. Por meio da música, a lembrança de outras pessoas e dos acontecimentos dos quais participaram é estimulada sistematicamente, dando aos fiéis um senso de continuidade que liga passado, presente e futuro, e fornecendo-lhes uma perspectiva histórica do culto. As toadas, cuidadosamente preservadas e repetidas de geração em geração, como as pedras dos santos, são as âncoras permanentes do si mesmo e dos outros num contexto urbano em constante mudança.

Finalmente, Epstein (1978), escrevendo sobre identidade étnica, reconhece que a etnicidade fornece um conjunto de categorias para a classificação social, mas critica a abordagem (de autores como Barth, 1969) que ignora o conteúdo subjetivo dessas categorias e as reduz a resultado necessário da interação nas fronteiras entre grupos (isto foi intuído, anteriormente, por Blacking, 1977). Para entender o conteúdo das categorias de identidade, Epstein aconselha focalizar sua dimensão afetiva, a carga emocional a elas associada, e propõe uma "antropologia social do afeto" que leve em conta a dimensão emocional do comportamento humano, particularmente da identidade. Segundo esse autor, o conteúdo da identidade reside no envolvimento emocional subjetivo do *self* com a categoria que lhe é objetivamente imputada. No caso do culto xangô, a pessoa enraiza-se profundamente na categoria que lhe é atribuída – orixá ou santo "dono da cabeça" – depois da iniciação. Essa afiliação é recordada e realimentada constantemente por um conjunto de símbolos afetivos, dentre os quais o principal é a música.

Como já foi dito, o mais importante evento musical é a festa pública denominada toque. Esse longo ritual ocorre à noite e dura habitualmente quatro ou cinco horas. Em seu decorrer, os repertórios de todos os orixás são cantados numa ordem fixa em que as fronteiras do evento musical estabelecem as fronteiras do evento ritual. Trata-se de um ritual musical, um ritual no qual a música é o sistema dominante de símbolos. O toque é concebido exclusivamente como uma comemoração destinada a marcar a conclusão de uma série importante de oferendas. Espera-se que os orixás "baixem" para divertir-se dançando e



para trazer suas mensagens. No toque, mais do que em qualquer outro ritual, são representadas, de um lado, a relação entre indivíduos e seus santos, e de outro, a relação entre a comunidade total de indivíduos e a comunidade total de santos. O temperamento de cada orixá revela-se mais plenamente nos toques do que nas oferendas porque neles todos os repertórios são executados, exibindo num espaço delimitado de tempo o sistema integral de idéias associadas com os orixás. Nesse sentido, cada personagem e sua representação musical aparece como distintiva e única pelo contraste com todas as demais.

Todos os repertórios são cantados em estilo responsorial e na maioria das canções o pai ou mãe-de-santo, isto é, o líder do grupo de culto, atua como solista. Se ela ou ele estiverem cansados, velhos ou doentes, podem ser ajudados por outro sacerdote ou sacerdotisa experiente, ou por um bom cantor que faz a parte do solista na interpretação de algumas toadas. Essa parte *solo* também pode ser cantada pelo filho-de-santo a quem pertence a toada, se ele estiver em estado de possessão. Cada repertório tem, em média, vinte e cinco ou trinta toadas agrupadas em "séries". Cada série consiste em uma sucessão de toadas cantadas sem interrupção e acompanhadas pelo mesmo toque de tambores. Quando é cantada uma melodia que requer outro toque, começa uma nova série de toadas.

Portanto, uma série pode ser definida como um conjunto de toadas, raramente mais do que dez, acompanhadas por percussão ininterrupta. Geralmente a primeira série de cada repertório é fixa, assim como a série de encerramento, mas somente no caso de Orixanlá, o último santo a ser chamado; a ordem em que são cantadas todas as outras séries varia de um toque para outro. Contudo, como já disse, a ordem dos repertórios, ou seja, a ordem dos orixás a serem invocados é fixa. Não é necessário cantar todas as toadas ou todas as séries de cada repertório numa dada ocasião. Normalmente, canta-se um maior número de toadas do repertório daquele santo ao qual a festa é dedicada.

Os membros do xangô não compõem cantos novos e só muito raramente uma toada é acrescentada a um dos repertórios. Quando isso acontece, não se considera que a cantiga foi composta por um fiel, mas pelo santo que ele recebe em possessão. Só ouvi falar de dois casos de filhos-de-santo que, no decorrer dos rituais de sua iniciação, entoaram cantigas até então desconhecidas, pelo menos em Recife. Em ambos os casos, a toada foi imediatamente incorporada ao repertório do santo correspondente e considerada como pertencente ao orixá pessoal daquele filho-de-santo. A ausência de composição determina a preservação de cada toada como se fosse um objeto sagrado. Assim, as toadas, como as pedras dos santos, estão imbuídas do simbolismo de perenidade, representando a continuidade do culto no tempo e a estabilidade da comunidade de fiéis.

Durante os ritos finais da iniciação, denominados "saída de Iaô", o santo, incorporado em seu filho ou filha, canta uma toada que, a partir daquele momento, se torna a toada pessoal do indivíduo ali iniciado. Além desta, os santos de pessoas particulares têm preferência especial por uma ou duas outras toadas do repertório do seu orixá. Demonstram-no "chegando" para possuir seu filho quando elas são cantadas, ou então dançando mais expressivamente nesse momento. Filhos-de-santo falecidos ou que estão longe também são lembrados em conexão com as toadas prediletas de

seus orixás ou com as toadas cantadas por seus orixás na "saída de Iaô".

Considera-se que algumas toadas de cada repertório têm muita "chama" e mais poder de convocar orixás a incorporarem nos seus filhos-de-santo. É durante a execução dessas toadas de grande poder convocatório em relação às entidades sobrenaturais que cada repertório alcança seu temperamento mais característico e o clímax expressivo que lhe é próprio. Momento este em que percussionistas e cantores repetem-nas por mais tempo. Apesar disso, todas as toadas atuam como signos convencionais cujos referentes são os orixás, o que levou Roger Bastide a descrever as cantigas do candomblé como *leit-motiv* dos santos (Bastide, 1978:23).

Definir a relação entre toadas particulares e os repertórios aos quais pertencem coloca o mesmo tipo de problema que estabelecer uma relação entre um indivíduo e seu santo. A questão é: como se reconhece o estilo do repertório de um santo em cada uma de suas toadas? Como se reconhece a personalidade de um orixá particular em cada um de seus filhos? Nas duas operações, manifesta-se o mesmo tipo de "pensamento". De fato, pessoas e toadas são manifestações concretas dos santos em sua concepção ideal e de repertórios musicais como um todo , respectivamente. O repertório de toadas de um santo, como a personalidade do próprio santo, é um conceito ao qual as pessoas atribuem um caráter geral e o poder de despertar uma gama específica de emoções. Mas cada interpretação de uma toada pertencente a um repertório é única, assim como cada pessoa é única. Para enfatizá-lo, toma-se muito cuidado para não repetir toadas durante o ritual. Considerando-se que até cento e cinqüenta ou mais toadas curtas, de estrutura semelhante, podem ser cantadas numa única noite, o fato de nenhuma delas ser repetida é significativo. A singularidade é sublinhada na música da mesma forma como a individualidade no seio da condição humana; ao mesmo tempo, porém, as toadas, como "indivíduos", adquirem sua identidade ao ser referidas ao repertório do santo ao qual pertencem. Estabelece-se, assim, um paralelismo e uma especularidade entre o panteão e o sistema de repertórios. Pode-se falar também de uma analogia de equivalências: um orixá está para um indivíduo como um repertório está para uma toada (*orixá : indivíduo :: repertório : toada*).

Como afirmei antes, algumas toadas são consideradas particularmente representativas, da mesma forma como se considera que alguns indivíduos se assemelham de forma mais exata, em sua personalidade, a determinado santo. Além disto, toadas diferentes iluminam aspectos parciais do repertório, assim como indivíduos particulares apresentam apenas alguns traços do santo de quem são filhos.

No desenrolar completo de um toque, são executados doze ritmos (ou toques) diferentes de tambor. Um deles aparece em todos os repertórios: o ritmo nagô, que dá unidade ao toque como evento musical e que, significativamente, tem o mesmo nome que a nação à qual pertence o culto. Embora diversos ritmos sejam usados para a música de cada orixá, alguns são específicos, ou pelo menos característicos, de divindades particulares. Afirmo que um ritmo é "idiossincrático" de um santo quando, embora tocado em mais de um repertório, é considerado pelas pessoas o ritmo preferido daquele santo, aparecendo com mais freqüência em seu repertório. Considero um ritmo "específico" de





Terreiro Casa Branca. Sereia.
Foto: não identicado.
Arquivo Noronha Santos, IPHAN.

um santo quando é tocado exclusivamente no repertório deste santo (uma análise exaustiva da estrutura dos repertórios e toques de tambores encontra-se em Segato, 1984; ver também Segato e Carvalho, 1992).

O ORIXÁ COMO UMA IDÉIA MUSICAL

Em todas as *performances*, cada repertório alcança, no devido tempo, seu momento mais representativo; da mesma forma, dentro dos diversos repertórios cada série alcança a realização plena de seu caráter. Com efeito, vários fatores sociais e ideacionais convergem durante a *performance* para que, por um lado, os repertórios não comecem com um clímax, mas alcancem-no aos poucos, e por outro, não comecem com um efeito musical coerente, mas alcancem-no à medida que o canto e a percussão se juntem gradativamente.

Para descrever de maneira acurada o que ocorre durante os complexos conjuntos de *performances* que compõem um toque, termos como "invocação" e "rememoração" podem ser usados com referência à experiência musical, assim como "dramatização" em relação à dança. Os membros do culto dirigem-se, por intermédio de cada repertório, a uma entidade concebida como habitante de uma dimensão supraordenada e que, em dado momento do canto do repertório, deve tornar-se uma presença real por meio da música. Isso significa que o temperamento de cada entidade deve ser de alguma forma expresso em música e que cada *performance* musical consiste numa busca coletiva, sempre renovada, da experiência de conta-

to concreto com cada modelo ideal de personalidade. À medida que o canto e o toque de tambores de cada repertório progride, alcança-se gradativamente o clímax; as pessoas começam a ter certeza de que estão contemplando musicalmente a idéia e de que estão, na música e por meio dela, frente a frente com o orixá. Um estado de euforia domina o ambiente e é então que ocorre a maioria das possessões. Nesse momento, a natureza do orixá que está sendo invocado saturou finalmente o som: a presença da divindade pode ser sentida sob a forma de música.

Esse processo de aproximação de cada orixá no decurso de seu repertório reproduz-se, em menor escala, no canto de cada série. No começo de cada uma delas, a tensão entre indivíduo e comunidade pode ser ouvida no frouxo ajustamento inicial entre os próprios cantores, e entre eles e os percussionistas. Nos termos empregados pelos informantes, cada série "começa devagar e esquenta aos poucos". Os intermediários entre os cantores e a realidade unificadora, mas inicialmente fugidia, do orixá, são os percussionistas. Os fiéis explicam: "Os orixás descem através das mãos dos tamboreiros"; e estes dizem: "Lembrando do orixá a gente se lembra do ritmo". Os percussionistas desencadeiam musicalmente a atualização da natureza ideal dos orixás.

UMA TOADA DE IEMANJÁ: ANTROPOLOGIA INTERPRETATIVA E MÚSICA

Feito este esboço do ritual como um evento musical, passo agora à preocupação particular deste artigo: o exame de uma toada representativa de um dos repertórios, de forma a iluminar um tipo de relação existente entre os campos das idéias musicais e não-musicais. Refiro-me particularmente às idéias religiosas e às idéias sobre personalidade no contexto de uma tipologia de perfis de comportamento individual. Tal tipologia é constantemente implementada pelos membros do culto para mapear o ambiente humano. Ao fazê-lo, concordo expressamente com a proposição de Steven Feld, para quem o "objetivo maior" da pesquisa etnomusicológica é "construir uma interpretação simbólica que mostre como modalidades expressivas são culturalmente constituídas por códigos de *performance* que tanto comunicam ativamente sentimentos profundamente experimentados quanto reafirmam princípios míticos" (Feld, 1982:14).

É consenso entre os membros do culto que *Okarilé* é a peça mais representativa do repertório de Iemanjá. Além disso, a toada é acompanhada pelo toque conhecido como "Gege de sete pancadas". Característico do repertório de Iemanjá, esse ritmo também pode ser considerado específico desse repertório na medida em que só é tocado, além dele, numa série de toadas de Oxumaré. Trata-se de um orixá quase esquecido no culto de Recife; não desce em possessão nem tem filhos-de-santo sob sua proteção, de forma que é possível afirmar que o "gege de sete pancadas" acompanha exclusivamente a possessão por Iemanjá.

Orientando-me pela maneira como a toada *Okarilé* é percebida pelos membros do culto expressamente à luz do mito, mostrarei como os traços da personalidade mítica de Iemanjá e dos filhos-de-santo sob sua proteção correspondem às características musicais da cantiga, de tal maneira que a última pode ser dita um ícone ou alegoria musical da primeira. Para sustentar esta afirmação, começarei por introduzir algumas definições do termo ícone.



Segundo o **Oxford English Dictionary**, "ícone", do grego *ikon* ou *eikon*, significa "semelhança, imagem, retrato, símile", e, na Igreja Oriental, refere-se à "representação de um personagem sagrado, em pintura, baixo-relevo ou mosaico, visto como sagrado e honrado com adoração ou culto correspondente". Nessa definição básica, já está presente a relação entre representação icônica e experiência religiosa. Ícones são também "imagens alegóricas" (cf. Gombrich, 1948) que, durante todo o período do Renascimento, foram usadas para representar pictoricamente idéias, valores e disciplinas do conhecimento – morte, destino, sabedoria, justiça, história, matemática etc. –, como se deles fossem verdadeiras encarnações.

Num artigo que explora a classificação dos signos de Charles S. Pierce em símbolos, índices e ícones, Burks define o ícone como uma representação de um objeto que exemplifica ou exibe, de alguma forma, a estrutura do objeto. Um exemplo são as onomatopéias, "pois o som da palavra sugere ou exibe seu sentido"(1949:674). Além disso, o autor do artigo observa que "a definição original de ícone como um signo que exibe seu objeto ao interpretante (...) implica que um signo só é icônico se o interpretante o reconhece como tal". Ademais, qualquer ícone é o resultado da escolha de algumas qualidades e relações de estrutura a serem exibidas, ao passo que outras qualidades e relações são expressas convencionalmente: portanto, não há ícones puros; todos são, ao mesmo tempo, símbolos. Um ícone puro seria a reprodução exata do objeto, uma encarnação do próprio objeto.

Para apreciar minha descrição inicial da toada *Okarilé* como um ícone, começarei por caracterizar a composição do objeto que ela reproduz, isto é, os componentes da idéia complexa encarnada pela divindade Iemanjá, os quais, segundo os membros do culto, também estão presentes nos padrões sonoros da toada. Suas afirmações sobre Iemanjá, tanto como orixá quanto como categoria de pessoas identificada com este orixá, gravadas durante conversas informais ou durante entrevistas, são particularmente reveladoras.

Em primeiro lugar, falam do *status* de Iemanjá e de sua semelhança com o mar:

• Iemanjá é o santo ao qual todos os outros têm que se dirigir: eles devem homenageá-la porque ela é a mãe, por essa razão somente, mesmo que nunca tenha feito nada para merecer.

• As pessoas dizem que Iemanjá é falsa. Dizem também que ela é a rainha do mar...a gente sabe que embora o mar pareça calmo à primeira vista, e pareça agradável perto do local em que você está se banhando, abaixo da superfície ele puxa você para o fundo. Quando você vê uma onda vindo na superfície, uma outra embaixo vai puxando você para o fundo. Provavelmente, é por isso que Iemanjá dá com uma mão e ao mesmo tempo tira com a outra.

Em seguida, falam de sua nostalgia:

• Os filhos de Iemanjá são muito apegados às suas lembranças; nunca esquecem das coisas que os afetaram, boas ou dolorosas. Ficam lembrando o tempo todo, olhando para trás e recordando coisas passadas: lembranças puras e bonitas; e sentem que as coisas distantes ainda estão próximas deles (há aqui uma alusão à África e ao mar que separou os escravos de sua terra natal).

• Os filhos de Iemanjá são muito humildes e compassivos. Choram facilmente.

E de sua falsidade proverbial:

• Há um lado de falsidade na vida de Iemanjá e na vida de seus filhos. Eles são traiçoeiros.

• A maioria dos filhos de Iemanjá, não necessariamente todos, têm duas caras, eles enganam. Alguns podem estar falando com você e ao mesmo tempo pensando em mil coisas traiçoeiras. Tudo o que dizem para você pode ser falso. Podem ter qualidades, mas a coisa principal é essa: não são sinceros.

• Um filho de Iemanjá é incapaz de lhe revelar que não gosta de você.

• É difícil reparar nos defeitos dos filhos de Iemanjá: eles agem dissimuladamente; são muito discretos, distantes, escutam e não se envolvem.

• Os filhos de Iemanjá podem dar a impressão de que compartilham seu sofrimento, mas podem estar rindo por trás. Não se pode ler suas mentes: são falsos. Muitos são incapazes de ter sentimentos verdadeiros.

• Alguns são falsos, não necessariamente todos. Um filho de Iemanjá falso é um verdadeiro perigo porque eles parecem tão amistosos; tratam você bem, beijam, são afetuosos com você, quando na verdade podem estar falando mal de você pelas costas. Não se pode adivinhar o que está realmente se passando na cabeça deles. São tranqüilos, dóceis, sempre mostram a mesma mansidão a vida toda.

• Parecem confiáveis, mas podem agir inesperadamente de maneira falsa. Sua aparência pode enganar. Fingem ser bons e controlam-se para parecer sempre gentis, e pode ser que sejam bons, mas o fato é que não se pode ver como eles são realmente porque seu comportamento não é transparente. Têm um atrativo especial porque sabem dizer as palavras certas e falam bem, fazendo você acreditar no que dizem por causa disso. Mas alguns podem trair sua confiança.

• Podem dar a impressão de que são bons, bons devotos, mas as aparências enganam. Podem te seduzir com presentes fazendo você acreditar que são generosos, mas aí te decepcionam e você vê que a primeira impressão era falsa: só agradaram por interesse. São interesseiros.

• Sou uma típica Iemanjá. As pessoas dizem que sou de Iemanjá à primeira vista. Pareço ser muito calma e as pessoas dizem que faço as coisas por baixo dos panos, mas eu acho que não faço isso; e não me acho calma.

E sua duplicidade:

• Por um lado, eles parecem muito calmos, muito humildes, mas por outro, por baixo da humildade e das boas maneiras, são muito arrogantes. Agem de tal maneira que você nunca consegue saber o que eles pensam de você. São tão polidos!

• Iemanjá é melancólica, mas pode ser brava também. Uma mulher como Ela, uma mulher-peixe, que mora no fundo do mar, tem que ser brava, tem que ter autoridade para que os peixes não a devorem. É uma sereia, um ser misto: metade mulher, metade peixe; um tubarão ou qualquer um dos peixes grandes do mar poderiam devorá-la, mas Ela



sobreviveu por séculos porque tem autoridade. Por um lado, Ela tem beleza; por outro, domina. É a Rainha do mar, que manda nos peixes. Tem essa personalidade dominadora, forte, mas ao mesmo tempo tem um jeito suave, a malícia feminina.

De sua tranqüilidade:

• Os filhos de Iemanjá são calmos, nunca se revoltam; são pacientes.

• Os filhos de Iemanjá são tranqüilos, quietos, muito lentos. Parece que estão sempre cansados, geralmente são apagados e sem vida. Não têm brilho.

• Eles levam a vida de forma muito ponderada, têm uma aparência humilde.

• São muito preguiçosos, podem ter um emprego e ir para o trabalho todos os dias, mas nunca estão dispostos a fazer nenhum esforço extra.

• Podem trabalhar e ter um emprego estável por toda a vida, mas são geralmente preguiçosos. Você percebe a preguiça típica de Iemanjá e dos filhos dela. Sempre parecem cansados. Podem demorar muito a reagir. É por isso que algumas pessoas dizem que os filhos de Iemanjá são apáticos; quer dizer que a pessoa nunca está disposta a nada.

• Os filhos de Iemanjá são tão calmos quanto o mar; como o mar, não é possível saber o que está debaixo da superfície.

• As pessoas dizem de nós, filhos de Iemanjá, que somos falsos, que falamos demais, somos frios, mansos, apagados e muito lentos; que nunca fazemos nada com pressa, mesmo se você estiver morrendo e estivermos tentando te salvar; eu não me acho má nem falsa; sou humana; embora possa ser fria com relação a algumas coisas.

• Iemanjá é a mãe, então dizem que Ela se acha superior: não me sinto superior a ninguém. As pessoas dizem que sou convencida; não sou convencida, eu sou calma.

E sua imprevisibilidade:

• Os filhos de Iemanjá têm a tendência a responder com um golpe inesperado. Seu comportamento é como o da ondas do mar: imprevisível. São calmos, mas quando chega a hora respondem com um coice. Você pode observar que o mar é calmo, mas de repente fica turbulento: é uma qualidade do mar.

• Os filhos de Iemanjá são serenos nas aparências mas não no fundo do coração. Você acha que eles são bons até incomodar um deles. Você vê eles sentados calmamente na sua frente, mas se fizer alguma coisa de que eles não gostam aquela calma se transforma de repente numa tempestade, num vagalhão, num mar agitado. São temperamentais.

• Nós, filhos de Iemanjá, não ficamos exibindo nossa força, nossa raiva; normalmente somos humildes, pessoas gentis e agradáveis. Mas é verdade que os filhos de Iemanjá parecem ser pacíficos mas têm mau gênio; nesse sentido, podem enganar.

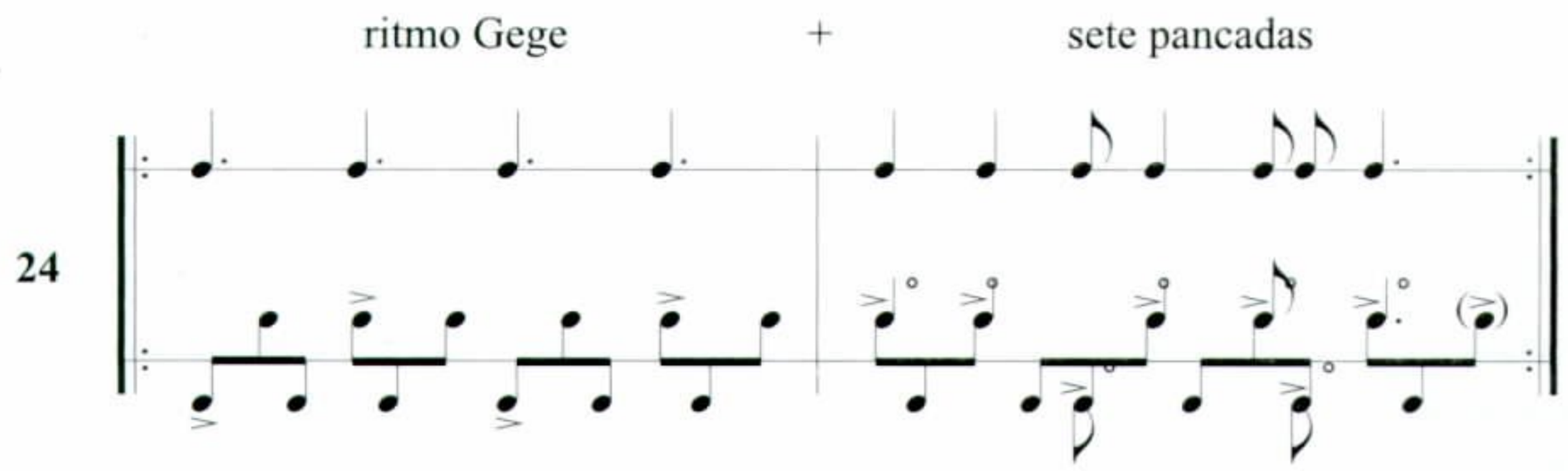
• Os filhos de Iemanjá não são diretos. Podem ser muito grosseiros e reagem de maneira desagradável quando alguém os aborrece. Então dizem coisas horríveis; sabem co-

mo responder com palavras agressivas, ofensivas, para destruir seu oponente. De repente respondem grosseiramente. Podem ficar chateados por uma bobagem e então xingam ou reclamam. E dispensam você de repente. Mas logo depois é como se nada tivesse acontecido. Não têm vivacidade, mas são espertos e manhosos.

Tendo caracterizado a idéia de Iemanjá, passo a falar da cantiga *Okarilé*, na qual, segundo a percepção nativa, todos os traços descritos nos depoimentos acima estão representados musicalmente, a começar pelo toque que lhe dá a base rítmica:

Assim, o princípio icônico pode ser identificado, desde já, na base rítmica da toada.

Quanto à combinação entre melodia e toque (v. transcrição, ao final), o quadro torna-se mais complexo e elaborado. A melodia é fluida, flutua de maneira bastante livre sobre o motivo rítmico constante, embora irregular, repetido incessantemente pelos instrumentistas. Essa combinação é ouvida claramente como uma onomatopéia da navegação. Segundo os membros do culto, os componentes de distanciamento afetivo, por um lado, e por outro os de distância geográfica e conseqüente saudade, sentimento de perda e nostalgia, todos pre-



Nenhum dos meus informantes sabia porque esse toque se chama "gege de sete pancadas". É possível que o nome descreva a "melodia" característica do toque, na qual os quatro primeiros pulsos ternários, característicos do toque gege, são seguidos de uma divisão desigual do mesmo número de pulsos em sete pancadas mais fortes (v. a linha superior na transcrição esquemática, acima). Essa combinação de ternário e binário começando com quatro células exatamente iguais, regulares, produz, a cada repetição do toque, uma impressão de mudança brusca, inesperada, que as pessoas comparam ao contraste entre as boas maneiras e aparência plácida de Iemanjá e suas súbitas explosões e atitudes imprevisíveis.

sentes na idéia de Iemanjá, também estão presentes no distanciamento progressivo entre o canto e a percussão.

De fato, as pessoas chamavam minha atenção para o fato de que, ao longo da canção, os instrumentistas aceleravam o andamento, produzindo uma densidade rítmica crescente; enquanto isso, os cantores mantinham a melodia mais ou menos no mesmo andamento, ou até cantavam em andamento mais lento, produzindo justamente o efeito contrastante. O resultado desses dois movimentos contrários é que, em termos relativos e tomando-se como referência as batidas da percussão, as notas longas da melodia vão se



tornando cada vez mais longas, aumentando o efeito de distanciamento entre as linhas melódica e rítmica.

A percepção da separação e distanciamento na música evoca a idéia de distanciamento, apatia e nostalgia no caráter. De acordo com a visão nativa, esse efeito musical contém e torna manifesta a saudade de terras e acontecimentos distantes que é característica de Iemanjá. Tal efeito é também associado à distância que os escravos atravessaram por mar e que hoje separa seus descendentes da África, distância progressiva que a navegação marítima interpôs entre a terra mítica de origem e a terra da existência cotidiana.

Outro componente importante da imagem de Iemanjá é sua personalidade melancólica, lenta, calma e mansa. Os membros do culto apontavam como realização sonora desses atributos o *legato* generalizado da melodia, a ausência de notas acentuadas, abundância de sons longos e de longos repousos internos em notas que não são a tônica. Além disso, alertavam para o fato de que, quando se focaliza a audição nos tambores, a toada pode ser escutada como "uma toada quente", ao passo que quando se focaliza o canto ela pode ser ouvida como uma ladainha vagarosa. Tal divórcio entre o movimento das duas linhas era relacionado ao divórcio entre fundo e superfície, tão característico da divindade. Iemanjá, o mar e a toada eram concebidos como portadores da mesma qualidade, a falta de concordância entre aparência e realidade interna que faz com que a deusa seja qualificada como falsa e não transparente.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, os membros do culto comparavam o "gege de sete pancadas", com sua combinação de acentos irregulares abrindo caminho sob o fluxo da melodia, à súbita turbulência que pode se esconder no fundo do mar, mascarada por uma superfície plácida. De acordo com os informantes, o ouvinte é surpreendido se, subitamente, desvia sua atenção do canto para a percussão: a toada revela-se tão imprevisível e traiçoeira quanto Iemanjá e quanto o mar.

Em resumo, elementos constitutivos da estrutura de Iemanjá enquanto imagem e idéia culturalmente construída – tais como sentimento de perda, tranqüilidade, falsidade, imprevisibilidade e reações bruscas – são exibidos e mostram-se, sem mediação, na toada enquanto estrutura sonora. Isso ocorre desde que se aprenda como ouvir a toada da perspectiva da tradição musical e cultural do xangô e desde que se aceite a orientação para a escuta da canção sugerida pelos membros do grupo que partilha essa tradição. Desse ponto de vista, uma verdadeira antropologia da música focaliza não apenas a *performance* musical e seus produtos, mas tem na construção cultural da audição uma chave de entendimento dos mesmos (v. também Blacking, 1974, quanto a este ponto).

Em meu livro (Segato, 1995), sugeri que a metafísica platônica baseada em relações consistentes entre o mundo das idéias e suas representações terrenas poderia descrever frutiferamente a relação entre santos, de um lado, e seus filhos, de outro. De fato, como ainda sustento, os orixás são idéias ou arquétipos que se tornam acessíveis por meio de suas sempre renovadas manifestações ou versões. Sua revelação ocorre na música, particularmente quando a *performance* dos repertórios alcança o clímax, com seus ritmos e toadas mais representativos; a revelação se dá também por meio do conjunto de movimentos padronizados que indicam a presença de cada um dos orixás em possessão.

Coincidentemente, Gombrich aponta, em

um artigo sobre *icones symbolicae* no Renascimento, que a "concepção de revelação por meio do simbolismo (...) adquiriu nova importância (...) com o renascer do neoplatonismo" (1948:167). Para os neoplatônicos:

> O verdadeiro conhecimento resulta exclusivamente (...) da intuição intelectual de idéias ou essências (...) e (...) em nossas vidas (...) só podemos ter esperança de alcançar este conhecimento verdadeiro nos raros momentos em que a alma deixa o corpo num estado de *ek-stasis*, tal como nos pode ser outorgado por meio do frenesi divino (*ibid.*: 171).

Nesse sentido, a intuição apresenta-se como "a forma mais elevada de conhecimento", idéia que, segundo Gombrich, "funde-se com a doutrina da revelação por intermédio de símbolos visuais": "Pois no símbolo visual também contempla-se o todo de uma proposição num átimo" (*id.*).

Fica claro que o autor privilegia a visão e trata as imagens visuais como as únicas capazes de abolir "nossa divisão racional entre 'forma' e 'conteúdo'" (*ibid.*: 177), isto é, de constituir encarnações icônicas de idéias. No entanto, estou argumentando precisamente que idéias podem não apenas assemelhar-se visualmente a algo, mas também "soar como" algo. Isso deve valer, particularmente, para uma sociedade na qual os símbolos materiais – pinturas, esculturas etc. – sofreram pelo menos dois processos violentos de destruição: primeiramente, durante os longos séculos de comércio de escravos e, mais recentemente, durante a repressão policial aos cultos afro-brasileiros nos anos 1930. Não é de admirar, então, que a simbolização icônica tenha sido forçada a refugiar-se no reduto dos meios não materiais (ou pelo menos não sólidos), mais etéreos, como o dos sons organizados. No caso do culto xangô, *Okarilé* não é o único exemplo de ícone musical. Há outros, de certa forma mais simples, como por exemplo os toques alojá e gege de tambores, que, contrastando entre si, exibem musicalmente as idéias associadas com os orixás contrastantes Xangô e Ogum, respectivamente.

Do que foi exposto, gostaria de concluir enfatizando o valor da contribuição antropológica para a compreensão da música. Como demonstrei, os elementos significativos de uma toada só podem ser identificados e interpretados à luz do conhecimento do sistema de idéias, crenças e valores do grupo envolvido, tratando-se a cultura como "um contexto, um ambiente dentro do qual...[os signos] podem ser descritos de forma inteligível" (Geertz, 1975). Só essa familiaridade com a cultura permite "ouvir" uma canção em sua intenção de significar, pois a "audição" é uma atividade na qual aspectos musicais e extra-musicais cruzam-se no ato da operação semiótica[7]. ■

Traduzido por Elizabeth Travassos



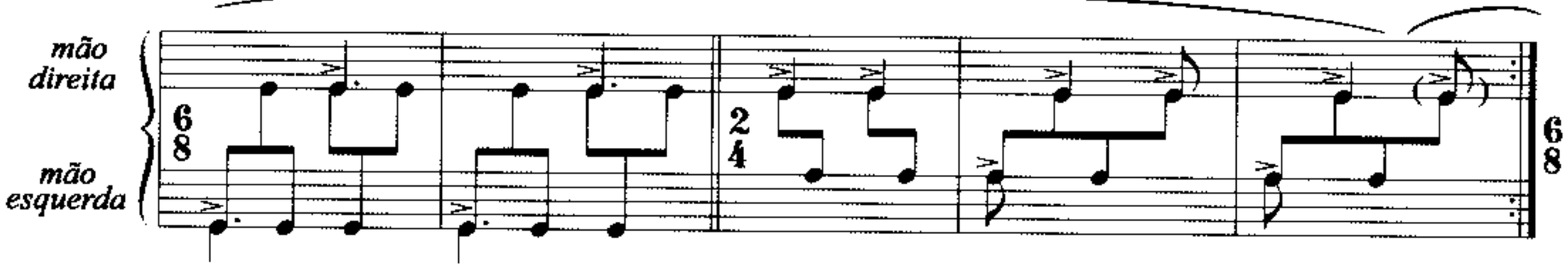
Gege de sete pancadas (♩. ≅ *108 até* ♩. ≅ *138*)

($\frac{6}{8}$ ♩. = $\frac{2}{4}$ ♩)

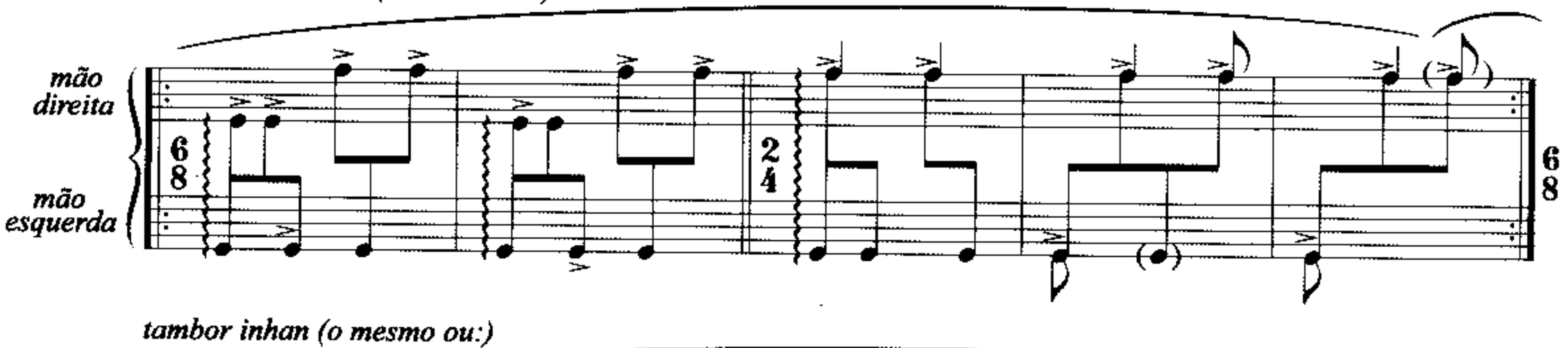
tambor melé

mão direita

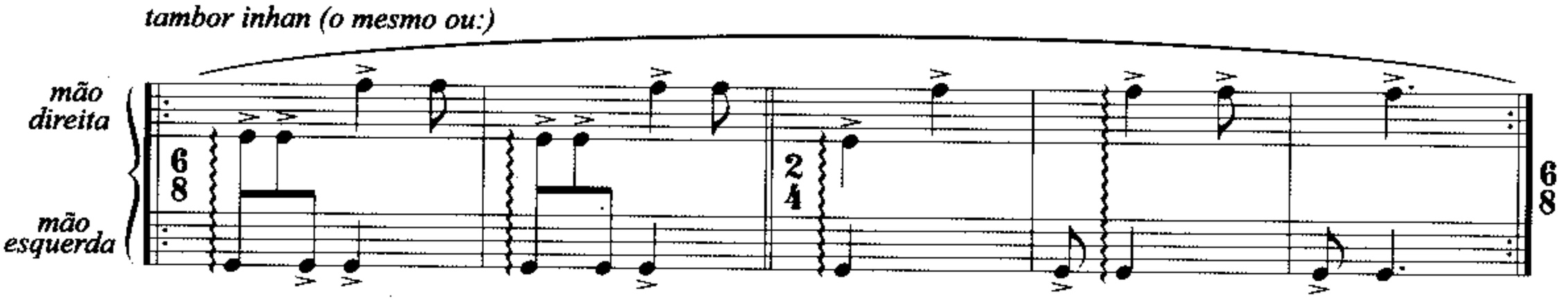
mão esquerda



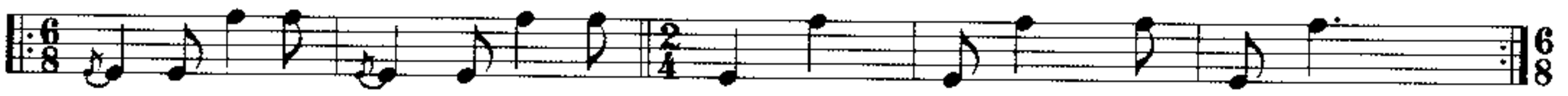
tambor melé ancó (o mesmo ou:)



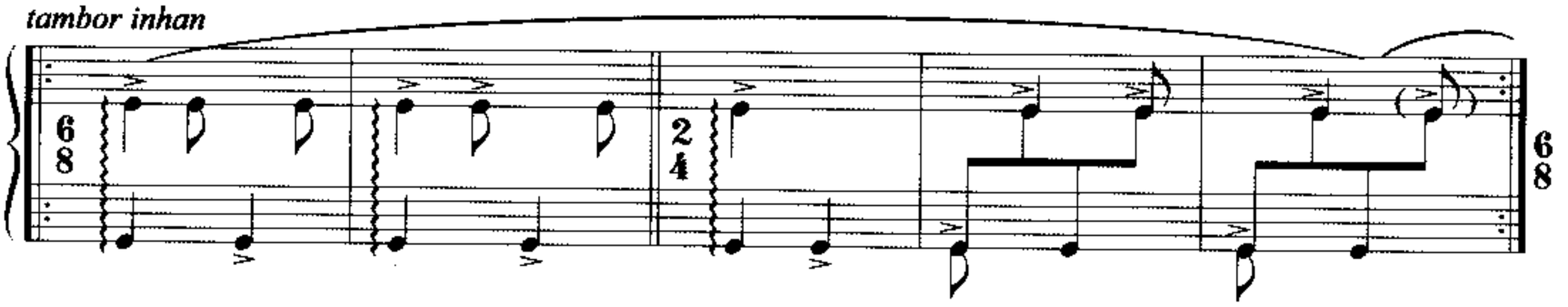
tambor inhan (o mesmo ou:)



agogô



tambor inhan



Okarilé (ritmo: Gege de sete pancadas)

Solista

Rubato

6 E O ka ri lé O ka ri lé la bo o mi la shi ré O ka ri i

Coro

lé la bo o mi la shi ré é nan. la go ia ia go o i le 2

2 *padrão dos tambores*

6 O o ka a ri lé 2 lai bo mi la shi 6

Solista

6 re É O ka ri 2 lé O ka ri lé 6 2

etc...

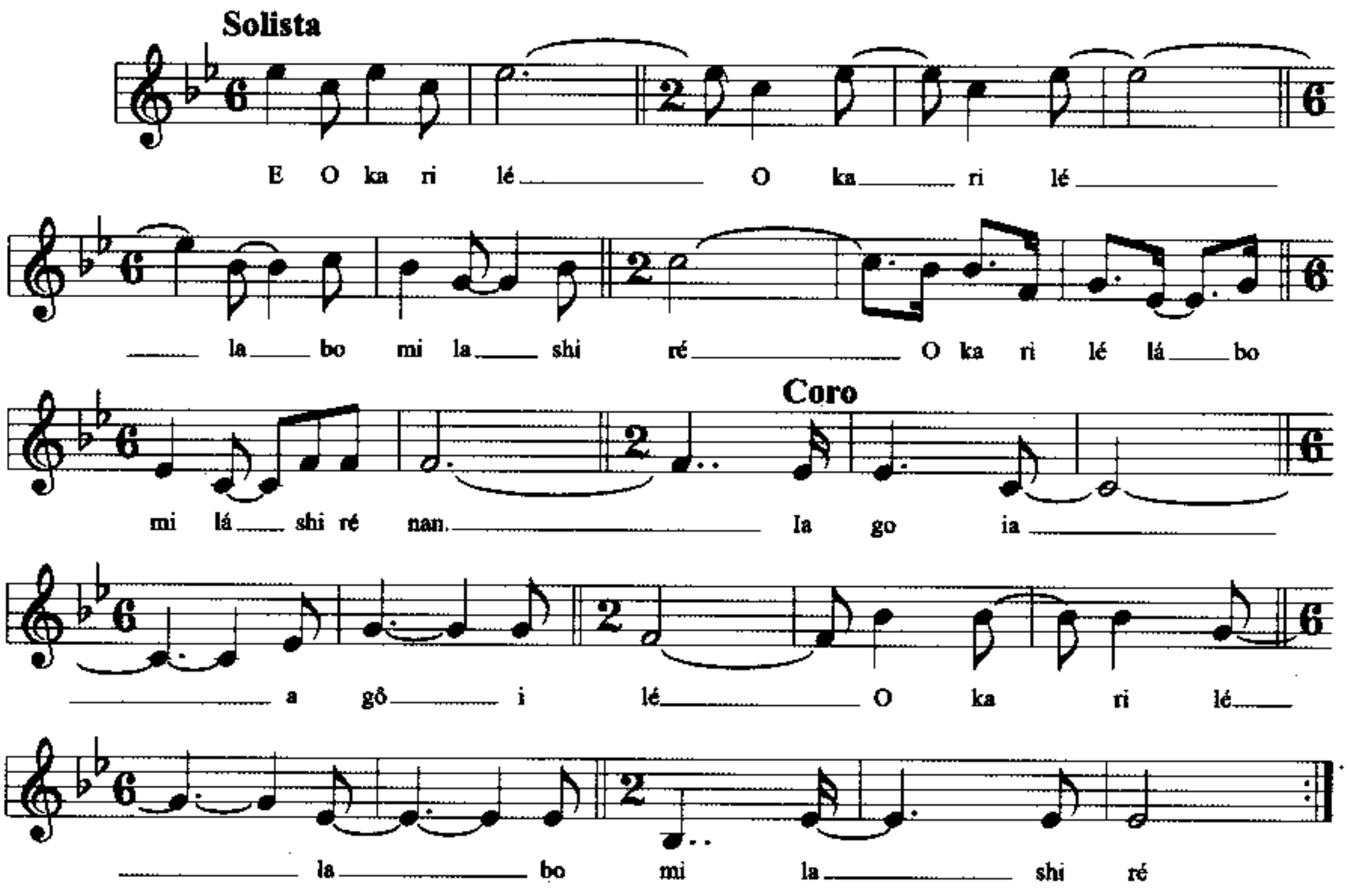
O ka ri lé é, O 6 ka ri lé la bo 2 mi la shi 6

6 ré, 2 O 6 ka ri lé 2 lai bo

Coro

mi 6 la shi ré 2 nan. la

Transcrição prescritiva



1. Este artigo baseia-se em dados reunidos durante dezoito meses de pesquisa entre membros de casas de culto ortodoxas da tradição Nagô (Iorubá) em Recife. Parte do material aqui analisado também foi utilizado numa tese de doutorado (1984). Nota dos editores: O artigo foi publicado originalmente na *Latin America Music Review*, 14:1, 1993, pp.1-19.

2. Em seu último livro, John Blacking comenta a toada *Okarilé*, tal como a descrevi e analisei em minha tese de doutorado (1984), para avançar e exemplificar exatamente esta perspectiva: "O metro irregular da toada, chamado 'gege de sete pancadas', retrata a falsidade e o caráter enganador da divindade Iemanjá no contexto do panteão do culto xangô de Recife e da música associada (Blacking, 1987:68). "Em outros contextos o mesmo metro poderia não ser visto como irregular ou estranho". Dedico este artigo à memória do meu mestre, John Blacking.

BIBLIOGRAFIA

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

BARTH, F. **Ethnic groups and boundaries**. Boston: Little, Brown & Co.,1969.

BLACKING, John. **A common sense view of all music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. "Humanly organized sound", in: **How musical is man?**. Seattle and London: University of Washington Press, 1974.

_____. "Towards an anthropology of the body", in Blacking, J.(ed.). **Anthropology of the body**. London: Academic Press, 1977.

_____. "The concept of identity and folk concepts of self: a Venda case study", in: Jacobson Widding, Anita (ed.). **Identity: personal and socio-cultural. A symposium**. Stockholm: Almovist & Wiksell International, 1983.

BURKS, Arthur W. "Icon, index and symbol". *Philosophy and phenomenological research*, IX (4): 673-689, 1949.

EPSTEIN, A. L. **Ethos and identity. Three studies in ethnicity**. London: Tavistock Publications,1978.

FELD, Steven. **Sound and sentiment**. Philadelphia: University of Pensylvania Press, 1982.

_____."'Flow like a waterfall'. The metaphor of Kaluli musical theory". **Yearbook for traditional music**, 1981.

GEERTZ, Clifford. "Thick description: towards an interpretative theory of culture", in: **The interpretation of culture**. London: Huthinson,1975.

_____."Art as a cultural system", *Modern language notes*, 91: 1473-1499, 1978.

GOMBRICH, Ernst H. "'Icones symbolicae'. The visual image in neo-platonic thought". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11: 163-192, 1948.

SEGATO, Rita Laura. **Santos e daimones. O politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal**. Brasília: Edunb, 1995.

_____. "A folk theory of personality types. Gods and their symbolic representation by members of the Shango cult in Recife, Brazil". PhD Dissertation. Belfast: The Queen's University of Belfast, 1984.

_____. "Inventando a natureza: família, sexo e gênero no Xangô do Recife". *Anuário antropológico 1985*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

_____. "A vida privada de Iemanjá e seus filhos: mito e valores cívicos no Xangô de Recife", *Anuário antropológico 1987*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.

SEGATO, Rita Laura e CARVALHO, José Jorge de. **Shango cult in Recife, Brazil**. Caracas: FUNDEF/ OEA, 1992.

VERGER, Pierre. "Trance and convention in Nago-Yoruba", in: Beattie, John and John Middleton (eds.) **Spirit mediumship and society in Africa**. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.

Letícia C. R. Vianna

BEZERRA DA SILVA: UM ARTISTA POPULAR



Samba é um gênero musical dentre vários na diversificada cultura musical urbana desenvolvida no Brasil – um gênero musical desdobrado em diversos subgêneros, uns mais outros menos valorizados no mercado musical. Não existe uma classificação oficial rígida de subgêneros do samba e os rótulos forjados para delimitar diferenças são polêmicos, confusos e circunstanciais. No entanto, alguns parâmetros formais (rítmicos, melódicos e harmônicos) são estabelecidos e manipulados em classificações contextuais e dinâmicas. Assim, para quem se empenha, não é difícil distinguir *samba-de-breque*, *samba-enredo*, *partido-alto*, *samba-canção*. Em termos da poética, várias são as temáticas desenvolvidas nas diferentes formas de samba: a crítica social e política, a crônica da malandragem, a exaltação mais ou menos ufanista, o amor, o ciúme, a desilusão amorosa, a solidão da metrópole... Neste artigo procuro apresentar e refletir sobre algumas dimensões do universo que envolve um tipo de samba que, não obstante os diferentes rótulos atribuídos em diferentes momentos, está estreitamente identificado com um intérprete específico: Bezerra da Silva. Trata-se de um artista popular notável que toma para si uma missão política e religiosa de coleta e divulgação de canções que constituem, segundo ele próprio, uma "cadeia de esclarecimento". O foco de atenção recai sobre o artista pensado como mediador cultural, e sobre sua arte, entendida como representação de um mundo. Meu propósito é delinear Bezerra da Silva, o artista, e sua arte no contexto social em que se inscrevem, no sentido de configurar com alguma nitidez o mundo representado.

UM ARTISTA POPULAR

De modo geral, Bezerra da Silva é reconhecido pela crítica musical como um atualizador da tradição do *partido-alto* (um gênero de samba), e da tradição temática da *malandragem* (clássica em diferentes tipos de samba). Sua imagem pública – a postura corporal, o vestuário, a forma de cantar e falar –, bem como sua biografia, parecem uma representação singular do "malandro": ambíguo, contraditório, cruzando as fronteiras entre mundos aparentemente em oposição. Os episódios de sua vida são cantados em sambas que configuram uma espécie de lenda, na qual ele aparece co-

mo personagem de um mundo peculiar. Na mídia, nos sambas biográficos e no relato de história de vida, ele constrói uma identidade de "bom malandro" e delineia um personagem – uma espécie de herói sofredor mas vencedor em uma sociedade injusta; e se autoproclama o "embaixador da favela – porta-voz dos excluídos e marginalizados". Além de um "malandro no samba" – um personagem –, Bezerra da Silva também é designado como "cantor de bandido", e o gênero que canta como "sambandido", em função do tema da bandidagem passar a ser relevante em seu repertório a partir de determinado momento. Não obstante o estigma de sambista marginal, tem relativo sucesso no mercado musical (quantificável pela vendagem de discos) e prestígio junto à critica especializada.

Nasceu em 1927 em Recife, Pernambuco; chegou ao Rio por volta de 1946. Morou muitos anos no morro do Cantagalo, em Copacabana, local apontado como sua origem nesta cidade. Antes de se especializar como intérprete de um tipo específico de samba, foi operário da construção civil, mendigo e ritmista em rádio e TV.

Nos sambas biográficos, compostos por compositores amigos e cantados por ele, Bezerra da Silva evoca a identidade de *nordestino* que, apesar das adversidades, vence no Rio de Janeiro. Embora a identidade de *nordestino* seja muito forte na constituição de sua identidade como artista-personagem, mais forte ainda é sua face de *favelado*, "produto do morro", como se autodefine.

Os sambas biográficos fazem a narrativa de sua trajetória para alcançar o sucesso. Por metáforas, falam dos duros anos de mendicância, da tentativa de suicídio, das várias detenções para averiguação por puro preconceito e da sabedoria adquirida na "universidade da vida" – um encontro com Deus a partir das provações do Diabo – que fez dele um homem realizado, de certa forma resignado e não "revoltado".

Nesses sambas, Bezerra da Silva canta suas profundas raízes fincadas no morro: é lá que se "torna gente", toma consciência de sua identidade de *favelado* quando posto à prova no "asfalto". "Morro" e "asfalto" são lugares simbólicos; o primeiro demarca um espaço geográfico relacionado a uma condição de classe e o segundo refere-se ao mundo abrangente: à "cruel sociedade" que oprime e estigmatiza o *favelado*. No "morro" ele se sente à vontade, é festejado e considerado. No "asfalto" fez sucesso devido a muito trabalho e à inteligência, apesar do pouco estudo. Nesse sentido, afirma sua dignidade e honestidade, como que procurando limpar o estigma de marginal que recai sobre o *favelado*.

Em alguns sambas biográficos, a música aparece em sua vida como um "alento", o meio de vida pelo qual venceu no "asfalto"; e também um meio de "agradecer"; isto é, a música não é só um instrumento de realização individual, mas uma espécie de compromisso religioso e político que Bezerra da Silva acredita representar. Mais que um meio de vida, a música é uma forma de expressão e conscientização popular.

Bezerra da Silva se define como "partideiro", defensor do "samba verdadeiro" que na acepção dos puristas (ver Lopes, Nei, 1986, por exemplo), é o samba de partido-alto, samba do morro ou de raiz; feito pelo *povo*, sobre o *povo* e para o *povo*, carregado de valores tradicionais, orientado mais para a colctividade que para a realização individual. Sob essa perspectiva, o samba que Bezerra da Silva canta é uma forma de resistência à cooptação do samba pela ideologia dominante (que o promove a música

nacional, minando seu potencial crítico de cultura alternativa), na medida em que põe às claras a realidade do *povo brasileiro*, um *povo* "sofrido, faminto e marginalizado" – marginalizado e não marginal. Nos sambas em questão, há uma intenção de limpar os estigmas de "malandro" (na acepção negativa, é confundido com "bandido"), "cantor de bandido" e "revoltado" atribuídos ao intérprete e, por tabela, ao partido-alto que faz; de modo que os estigmas aparecem como produtos do incômodo que a verdade causa.

A umbanda está muito presente na visão de mundo expressa nos sambas que canta e é um elemento marcante na constituição de sua identidade. Sua socialização nesse sistema religioso se deu no Rio de Janeiro e lhe proporcionou o que chama de "desenvolvimento espiritual", uma espécie de ascensão moral, com base em sabedoria adquirida, que legitima julgamentos e ações. Seu guia é um Caboclo, seus orixás são Ogum e Iemanjá: arquétipos da cultura afro-brasileira que refletem condutas específicas, como a do *general* e da *mãe*, que se valem de estratégia e ternura, respectivamente, para constituir autoridade na realização de objetivos que transcendem o próprio indivíduo.

De acordo com seu relato biográfico para a pesquisa, sua vocação para a música se manifestou ainda em Recife, quando criança. Mas foi no Rio, e por orientação de seu guia na umbanda, após três anos na mendicância, que abraçou a carreira atuando como instrumentista e intérprete – um porta-voz dos excluídos.

Começou a gravar seus discos em 1969. Inicialmente, fez dois discos de coco, gênero musical nordestino. Em 1971, converteu-se ao samba de partido-alto. Ele não se define como compositor, embora assine algumas parcerias. Autoproclama-se o *intérprete* dos "verdadeiros poetas, cronistas da sociedade": mecânicos, policiais, bandidos, marinheiros, camelôs... que saem do anonimato e ganham o *status* de "compositores" através de sua voz.

No início da carreira de intérprete, ia às favelas para gravar o que era tocado nas tendas e biroscas noite a dentro. Coletava canções para compor seu repertório e se tornou conhecido nos morros como o "homem do gravador". Ganhou popularidade e alcançou *sucesso* – o reconhecimento de um público significativo que justificou a atenção e o investimento de uma gravadora multinacional. Sem o empenho inicial da gravadora junto à mídia, Bezerra da Silva constituiu seu público procurando alternativas para divulgar seu trabalho, o qual, segundo ele próprio, tem significado um tanto "indigesto" para a "elite". Suas estratégias de divulgação incluíam o lançamento dos discos nos sistemas de som comunitários das favelas e subúrbios – sobretudo onde moravam os compositores dos sambas de seu repertório; nas portas de lojas; em *shows* comunitários e presídios.

Paralelamente à atividade de coletor de canções e intérprete, Bezerra da Silva se afirmou como instrumentista, sendo requisitado para gravações em discos e *shows* de samba, participando de uma rede de relações na qual tinha certo destaque. Durante um período na década de 1980, foi ritmista na orquestra da maior rede de televisão do Brasil e, enquanto intérprete, conseguiu significativo espaço em programas dessa emissora, o que contribuiu para a expansão e diversificação de seu público na cidade do Rio de Janeiro e em diferentes regiões do país.

Com o *sucesso* estabelecido, os compositores passaram a procurá-lo com seus sambas. Ele guarda um arquivo com fitas que chegam de várias cidades brasileiras, das quais seleciona as

músicas para compor seu repertório. Procura revelar talentos e renovar o rol de compositores em seus discos, embora tenha alguns mais recorrentes, "de sucesso garantido".

Hoje tem 24 discos gravados e mais de dez milhões de cópias vendidas. As paredes de seu escritório são cobertas de discos de ouro, platina e platina dupla – espécies de condecorações dadas pela Associação Brasileira de Produtores de Discos para os artistas que vendem cem mil, quinhentos mil e um milhão de cópias, respectivamente, de cada disco gravado. Rompeu contrato com três grandes gravadoras indignado com o que lhe pagavam por seu trabalho. Entretanto, diz que não enriqueceu, mas "venceu", sobreviveu à vida nas ruas como mendigo e às políticas habitacionais do Estado como trabalhador; saiu da "favela" e mora no "asfalto"; saiu da "obra" (construção civil) e "vive de arte", num apartamento em Botafogo. Sua trajetória é de ascensão social, embora ele não tenha alcançado a independência econômica de que gostaria; e aponta para a questão da relativa liberdade do indivíduo/sujeito que, mesmo explorado, constrangido e oprimido pelas instituições próprias da hierarquizada sociedade brasileira, pode decidir, escolher e criar caminhos específicos para a realização de sua existência.

Alba Zaluar, em seus estudos sobre as organizações populares no Rio de Janeiro – sobretudo na primeira metade da década de 1980 –, descreve e analisa dimensões bastante significativas do contexto no qual os sambas cantados por Bezerra da Silva são produzidos. No livro **A máquina e a revolta** (1995), a autora, de passagem, cita Bezerra da Silva como um artista popular, um intérprete porta-voz de um *ethos* de classe subalterna, excluída dos mecanismos de distribuição de renda e de justiça social. Ela fala de Bezerra da Silva a propósito de uma reflexão sobre a função do samba nesse *ethos* de classe, ressaltando os aspectos de organização coletiva (em primeira instância não oficial) que assegura a manutenção da dignidade de pessoas, em geral exploradas e humilhadas na condição de subalternas.

A análise que a autora faz da função social do samba no universo estudado transcende, de forma bastante crítica, a idéia geral de samba como gênero musical popular promovido a símbolo oficial da cultura nacional (como fórmula que redime a elite da exploração e exclusão a que submete as classes subalternas), observando-o como uma das mais poderosas formas de organização social que se realiza concretamente de diferentes maneiras, umas mais, outras menos integradas à cultura oficial. Nas bandas, blocos, escolas, nas rodas, pagodes e festas, nos discos e *shows*, o samba mobiliza diversas pessoas durante todo o ano. Segundo a autora, o samba socializa, afasta da violência, altera a relação com o Estado, com a polícia, com os bandidos e políticos. A exploração, exclusão e opressão geram inconformismo, ressentimento e revolta, e o samba, além de ser um dos poucos meios de se fazer ouvir, levanta o moral, limpa o estigma, dignifica e abre caminhos para a realização coletiva e pessoal, constituindo-se como alternativa de trabalho para muitos. "O samba é um meio através do qual os pobres, humilhados e ofendidos nas rotinas da opressão de classe, reencontram a dignidade pessoal" (Zaluar, 1985: 212).

Sob a perspectiva de Alba Zaluar, o samba é a formalização das ambigüidades vividas cotidianamente e nele aparecem as tensões entre o individual e o coletivo, entre o público e o privado, igualdade e hierarquia, autonomia e subordinação. Não é uma cultura totalmente popular no sentido tradicional (baseada na criação

anônima e transmissão oral), nem chega a ser erudita com critérios claros de autonomia e liberdade do autor, participando desses dois mundos. E é nesse contexto que fala de Bezerra da Silva: como um *artista do povo* que se distingue dos demais, mas não pode se destacar sob pena de perder a fonte de inspiração e identidade (Zaluar,1985: 208).

No repertório de Bezerra da Silva, a *classe social* é, sem dúvida, um fator objetivo condicionante do campo de possibilidades de criação; e sem dúvida o termo *classe* pode ser operativo para interpretações interessantes sobre o mundo que esse tipo de samba condensa, desde que não obscureçam outros fatores condicionantes da singularidade e diversidade vividas cotidianamente no mundo generalizado como *classe*. Nesse sentido, o "sambandido" não é tanto representação de uma *classe* e sim a representação de um *ethos* específico na complexidade social brasileira, delineado pela condição de favelado, por certa percepção da política, pela reverência aos santos da umbanda, por certa representação de gênero, por um modo próprio de lazer e relação com a marginalidade... diferente de outras representações, como a música sertaneja, a nordestina, o *rap*, dentre tantas no universo da música popular urbana contemporânea.

Obviamente, procurando transcender (mas não negar) o valor explicativo da oposição de classes, não se está negando ou mascarando a aberrante e desconcertante desigualdade econômica e civil entre as classes no Brasil, onde a economia formal é organizada no modo de produção capitalista; mas voltar a atenção para o fato de que as sociedades complexas são marcadas pela heterogeneidade cultural e diversidade de grupos que coexistem em maior ou menor harmonia; que as definições de alteridade podem ser construídas por várias c[illegible] nações de tradições e experiências étnicas, [illegible] giosas, de gênero, de classe – fronteiras que s[illegible] transpostas de diversas maneiras, num *continu[illegible] um* de conformações de identidades individuais e coletivas inventadas, combinadas e acionadas de diversas maneiras na vida cotidiana dos indivíduos em sociedades urbanas modernas. Tais sociedades caracterizam-se, *grosso modo*, pela heterogeneidade cultural e conflito social, produção e consumo em larga escala, relações mediadas por dinheiro, alto grau de especialização e divisão do trabalho que deriva em um complexo de mundos com relativa autonomia; mundos pelos quais os indivíduos podem potencialmente transitar com diferentes níveis de comprometimento, possibilidades de individualizações e hierarquizações (Simmel: 1978).

A REPRESENTAÇÃO DE UM MUNDO

As letras dos sambas que Bezerra da Silva canta são cheias de gírias, quase cifradas, com duplo sentido; fundem alegria e bom humor com idéias trágicas e sombrias. São crônicas da vida na favela, falam dos pagodes, do jogo do bicho, de traição, violência, drogas, política, religião, trabalho, racismo... e ressaltam a conduta do "bom malandro" como estratégia de sobrevivência em uma "sociedade injusta e racista". São letras representativas de um mundo rico e revelador, povoado de personagens típicos, como o malandro, o bandido, o otário, o *traíra*, o delegado, o político corrupto, mulheres boas e ruins, deuses, santos e o diabo.

Em uma análise das letras de alguns sambas, observei categorias nativas mais significativas, tanto em termos de freqüência de uso quanto de densidade simbólica: *favelado* e *elite*. "Favela", "morro", "colina" são categorias sinônimas cuja referência transcende um lugar geo-

gráfico, referindo-se a um lugar social – o lugar do *pobre*, do *preto*, do *povo*.

Nos sambas, o *povo* aparece como evocação de uma identidade subalterna – excluída dos mecanismo de justiça social – que se opõe a *elite dominante* e *ladrões de gravata*, identificados como os responsáveis pelas precárias condições de vida do *povo*. O *povo* é qualificado como "bom", "humilhado" mas pacífico; não se "revolta" e, "apesar de passar fome, consegue sorrir". A luta de classes, em muitos sambas, é pensada como um jogo perdido do qual se espera uma *revanche*. Nessa *revanche*, Deus será o juiz para garantir a igualdade de condições, já que a justiça dos homens promove a desigualdade.

No samba "Quando o morcego doar sangue" (Cosme Diniz e Rosenberg), a solução para a luta de classes é deslocada para o plano do milagre:

Para tirar meu Brasil dessa baderna
para tirar meu Brasil dessa baderna
só quando morcego doar sangue
e o Saci cruzar as pernas
só quando o morcego doar sangue
e o Saci cruzar as pernas.

E é interessante observar, nesse samba, que a utopia de justiça social não é algo a ser atingido pela ação pragmática – só por milagre; mas aparece como um ideal já vivido num passado degenerado pela política moderna:

Toda nossa esperança é
só lembrança do passado.

Antigamente governavam
decente, sem sacrilégio
hoje são indecentes, cheios de privilégios
é só caô caô prá cima do povo
promessa de um Brasil mais novo
e uma política moderna
mas só quando morcego doar sangue
e Saci cruzar as pernas.

O descrédito na política moderna, sobretudo nos políticos, que só se aproximam do povo enquanto candidatos, é bastante recorrente no repertório de Bezerra da Silva, como na música apresentada a seguir:

Candidato caô caô
(Pedro Butina e Walter Meninão)

Ele subiu o morro sem gravata
dizendo que gostava da raça
foi lá na tendinha
bebeu cachaça
até bagulho fumou.

Foi lá no meu barraco e lá jantou
usou lata de goiabada como prato
e eu logo percebi mais um candidato
para a próxima eleição.

Ele fez questão de beber água da chuva
foi lá no terreiro pedir ajuda
bater cabeça no Gongá.

Mas ele não se deu bem
pois o guia que estava incorporado
disse esse político é safado
cuidado na hora de votar.

E também disse
meu irmão se liga no que vou te dizer
hoje ele pede seu voto
amanhã manda lhe bater.





Capa do disco "Justiça social"
Criação: Wilton Montenegro/
André Teixeira
Reprodução: João Carlos Horta

Contracapa do disco
"Eu não sou santo".
Criação: Wilton Montenegro/
André Teixeira
Reprodução: Luciano Bogado



Capa do disco "Produto do morro"
Criação: Wilton Montenegro/
André Teixeira
Reprodução: João Carlos Horta

Contracapa do disco
"Presidente Caô Caô"
Criação: Wilton Montenegro/
André Teixeira
Reprodução: Luciano Bogado

Em alguns sambas, nota-se a convicção da impossibilidade de transformação social através do voto. Não obstante o ceticismo em relação às ações humanas no sentido de promover justiça social, há, na visão de mundo expressa nos sambas, uma perspectiva que aponta para a possibilidade de mudança. A crítica social é aguçadíssima, mas não há, propriamente, um projeto explícito de transformação social. No samba a seguir, observa-se uma vaga ameaça de algo próximo à Queda da Bastilha.

Não é conselho
[Dário Augusto e Nilcéia Gomes]

É, doutor, isso é um alô, não é conselho
mas não foi o preto quem botou
o meu Brasil no vermelho.

Quando a coisa não vai bem
eles dizem logo que está preta
mas não foi o preto quem travou a grana da caderneta
juro alto, inflação, mutretagem, mordomia.



Mas não foi o preto quem botou meu povão nesta agonia
é o colarinho esperto que dá lucro certo à elite vadia
ele não é preto, é bem branco, claro como a luz do dia.

Foi da boca do branco que saiu o beijo traidor
em seguida mandou pra cruz
J.C. nosso salvador.

E o inventor da bomba
pra destruir a humanidade
ele também não gostava da cor preta
o canalha era branco de verdade.

Sim, mas agora o povão de tanto passar fome
aprendeu o correto
vai votar nulo na eleição
que é de fato o voto certo.



E prá quem escraviza meu povo
prestem bem atenção
é bom sair dessa trilha
quem avisa amigo é
cuidado com a queda da bastilha .

Neste samba, podemos observar a oposição dos termos de cor *preto* e *branco* sobreposta à oposição de classes. Em muitos sambas que Bezerra da Silva canta, a identidade de preto – vítima da exclusão e preconceito – se confunde com a de *povo* – excluído dos mecanismos de justiça social. A categoria *preto*, no caso, não é necessariamente atribuída àqueles de cor escura (ou não branca), referindo-se, muitas vezes, a um lugar social, o de subalterno, excluído dos mecanismos de justiça social (não importando a cor da pele); ela opõe-se mais à categoria *colarinho branco* – referida à elite – que à categoria *branco* – referida à cor da pele. A complexidade de representações pode remeter ora a modelos de oposição/exclusão, ora a modelos hierárquicos/inclusivos, os quais, de modo geral, estão longe de corroborar ou celebrar o "mito da democracia racial".

O samba apresentado acima evoca um modelo de oposição no qual *preto* e *branco* se excluem em posições desiguais. No samba a seguir, podemos observar linhas de classe e de cor sobrepostas; o termo de cor *crioulo do morro* refere-se a *favelado* e opõe-se não a *branco*, mas a *colarinho branco*, transcendendo o significado propriamente racial.

Preconceito de cor
[Naval e G. Martins]

Eu assino embaixo doutor
por minha rapaziada
somos crioulos do morro
mas ninguém roubou nada
isto é preconceito de cor
vou provar ao senhor.

Por que é que o doutor não prende aquele
careta
que só faz mutreta e só anda de terno
porém o seu nome não vai pro caderno
se liga nessa doutor.

A lei só é implacável prá nós favelados
e protege o golpista
ele tinha que ser o primeiro da lista
se liga nessa doutor.

Vê se dá um refresco
isso não é pretexto prá mostrar serviço
eu assumo o compromisso
pago até a fiança da rapaziada.

Por que é que ninguém mete o grampo
no pulso daquele colarinho branco
que já roubou jóia e o ouro de Serra Pelada
somente o doutor não sabe de nada.

Nessa música os *crioulos do morro* estão presos mas são inocentes, vítimas de preconceito, enquanto o *colarinho branco* que só faz mutreta está solto. Nela, o intérprete negocia a liberdade de sua rapaziada com o *doutor*, o delegado, que representa a justiça, trazendo-nos a percepção de que o modelo de oposição não é absoluto; há brechas para negociação. A força da argumentação, aqui, aparece como uma espécie de negativo do "você sabe com quem está falando" referido por Roberto da Mata (1983) como expressão paradigmática da rigidez hierárquica da sociedade brasileira, na qual *pretos* e *brancos* sabem e não questionam, supostamente, seus lugares.

O tema do *favelado*, constantemente preso, geralmente por suspeita de vadiagem, é freqüente nos sambas. O próprio Bezerra conta que já foi preso 21 vezes por ser "preto e pobre", por não ter carteira de trabalho apesar de ser trabalhador.

Nos sambas que constituem o repertório de Bezerra da Silva, a sobreposição de linhas de classe e cor não se esgota em esquemas simplistas. Na música apresentada abaixo, existe uma boa margem de ambigüidades que fogem à estrutura rígida dessa hierarquia. A definição parece passar pelo domínio de certos códigos: aqui as cores da pele se misturam no uso da maconha (preto) e da cocaína (branco).

O preto e o branco
[Carlinhos Russo, Zezinho do Vale
e J. Laureano]

É, mas tem preto compadre
que pára num branco
tem branco que pára num preto também
mas prá mim tá tudo certo
prá mim tá tudo bem.

Eu disse pro preto que o branco dá branco
E o preto me disse que vai muito além
me disse que o preto apesar de ser preto
quando é bom preto dá branco também
É por isso que o preto se amarra num branco
e o branco se amarra num preto também.

O preto e o branco são limpos e arregados
são sempre tratados igual a neném
tem gente que aperta, tem gente que cheira
tem até quem bate e dá beijo também.
É por isso que o preto se amarra num branco
e o branco se amarra num preto também.

Até em cartório já ficou provado
a força que o branco contém
depois que mistura seu nome ao dela
é difícil tirar esse nome de alguém
é por isso que o preto se amarra num branco
e o branco se amarra num preto também.

Estas drogas, temas comuns nos sambas gravados por Bezerra da Silva, são tratadas, às vezes, como recreação que aproxima *favelado* e *elite;* outras vezes, aparecem como mercadorias que, criminalizadas, fomentam a violência urbana, reforçam o estigma do *favelado* como marginal criminoso; enquanto o desvio do usuário comum pertencente à *elite* fica atenuado ou abafado. É o *favelado* que, no fundo, paga o pato pelo desfrute generalizado dessas drogas como fonte de prazer ou de lucro, seja como bandido/ traficante, mero soldado subalterno, bucha de canhão em uma guerra; seja como *trabalhador* sujeito à "lei do morro" (lei do silêncio) imposta pelos *bandidos*. Os sambas não fazem apologia das drogas, falam delas com naturalidade, como coisas normais mas não oficiais, ambíguas – entre o bem e o mal –, num cotidiano marcado pela pobreza e violência.

O fato é que, na nossa sociedade, a droga criminaliza; em muitos sambas há uma proposta explícita de limpar o estigma de marginal/bandido que recai sobre os favelados, fazendo uma espécie de apologia do *bom malandro*. O *bom malandro* não é "valente", mas "considerado". Pode transitar livremente, pois não deve nada a ninguém, não "vacila" e tem boas relações com todo mundo. Não se impõe pela arma, mas pela "inteligência". A "malandragem", aqui, não exclui trabalho nem sofrimento, implica uma certa conduta considerada correta na relação com o universo da umbanda. Nos sambas, o *bandido* é o *favelado* que se "revolta", que pega nas armas como uma opção individual, radical, de quem não tem nada a perder. Uma opção individual condicionada pela "cruel sociedade" e, em certa medida, identificada como negativa, vinculada à covardia, ao sofrimento, à solidão, à tragédia. Na música "Filho de mãe solteira", o narrador, conversando com Deus, diz que com cinco anos foi levado para a Funabem; hoje, depois de "formado", continua encarcerado e afirma: "isso assim não é viver". E na música "Ilha Grande", o narrador fala do sofrimento do prisioneiro: "Ilha Grande, osso duro de roer; Ilha Grande, onde filho chora e mãe não vê..."

Filho de mãe solteira
(Sassarico e Bicalho)

Deus oh meu Deus
não consigo entender por que é que na vida
só tenho causas perdidas
sem o direito de vencer.

Filho de mãe solteira, pobre cozinheira
não podia me manter
prá Funabem eu fui levado
como menor abandonado
começou o meu sofrer.

Com cinco anos não tive carinho
o muro fechou meu caminho
hoje depois de formado
continuo encarcerado
isso assim não é viver.

Ilha Grande
[Laureano]

A massa reclama do que sente
e do que não sente também
em um mundo tão distante
onde ninguém é de ninguém.

Ilha Grande osso duro de roer
Ilha Grande onde filho chora
e mãe não vê.

Chora reclamando de saudade
do lugar onde nasceu e se criou.
Ai meu Deus do céu
sabe lá o que é viver sem liberdade
pagando o que nunca lá comprou.
E num abrir e fechar de olhos
você pode um dia não amanhecer
vou dizer por que
no lugar onde a cruel sociedade
construiu prás suas vítimas esconder.

UMA ARTE POPULAR

E assim, por um lado, Bezerra da Silva é reconhecido e valorizado como artista popular que fala de uma realidade vivida pelo *povo*, um guardião da tradição do *partido-alto*, do samba de morro, da temática da malandragem, da irreverência e crítica social; por outro lado, pesa sobre ele o estigma de estar relacionado com um mundo marginal.

Esse estigma, é bem verdade, reveste-se de certo *glamour*, sobretudo para um público apreciador da cultura *noir*, como segmentos do público de certos gêneros e derivações do rock (que não são necessariamente apreciadores de samba), para quem Bezerra da Silva é *cult*: uma espécie de clássico só conhecido por iniciados.

O gênero musical cantado por Bezerra da Silva atualiza uma vertente de uma tradição musical nacional – o samba, que tem origens na primeira metade deste século – cuja temática, postura em relação às drogas, denúncia, crítica social e acidez do discurso vão ao encontro de diferentes tradições musicais do mundo contemporâneo afirmadas a partir da segunda metade deste século, como o *rap* e o *reggae*. Originalmente gêneros musicais de movimentos alternativos à marginalização de jovens negros de periferias urbanas do continente americano, transcenderam as fronteiras sociais e geográficas e encontraram sentido em diferentes contextos de diferentes países do mundo[1].

Entretanto, o samba de Bezerra da Silva não parece fazer parte de nenhum movimento que afirme a viabilidade da ação transformadora, como os movimentos *hip hop* e *rastafari*, dos quais fazem parte o *rap* e o *reggae*, respectivamente, e também não transcendeu os limites da cultura nacional. Mas, no Brasil, diferentes *taste cultures* (Gans, 1975) dele se apropriam, como as culturas *hip hop* e *rastafari*, e aparece como referência nacional da problemática global para a qual essas culturas apontam.

É interessante observar que Bezerra da Silva, hoje um senhor de setenta anos, vai ganhando prestígio em diferentes culturas jovens à medida que é apresentado e legitimado por grupos musicais de sucesso, como o RPM, Barão Vermelho, Rappa e Racionais... grupos musicais significativos em diferentes tipos de *ethos* jovem que não são, necessariamente, determinados ou condicionados pela classe social ou etnicidade. Os sentidos de *sua* arte se diversificam à medida que as fronteiras dos grupos de apreciadores e consumidores se alargam e transcendem o *ethos* original de produção, posto que é arte-produto à disposição no mercado musical: enquanto mercadoria, é uma opção

BEZ
DA

entre várias, podendo combinar-se com outras mercadorias e configurar, desse modo, identidades específicas dos consumidores, os quais não se restringem ao *ethos favelado* do qual o gênero é representação.

Nesse sentido, o universo musical de Bezerra da Silva dá margens à reflexão sobre a plasticidade do conceito de arte/cultura popular. O conceito de cultura popular está relacionado a uma variedade de fatos humanos observados nas ciências sociais sob diferentes perspectivas. Autores como H. Gans (1975), M. Bakhtin (1987), P. Burke (1993), entre tantos, chamam a atenção para a dificuldade de definir o conceito de cultura popular, dada a heterogeneidade e fragmentação dos universos referidos pelo conceito, bem como pela fragilidade das fronteiras que estabelecem os limites entre o que é e o que não é popular. De maneira simplificada, a categoria analítica *cultura popular* pode estar relacionada às dicotomias subalterno/dominante, pobre/rico, nacional/estrangeiro, popular/erudito, popular/folclórico, moderno/tradicional, restrito/massificado. Tais dicotomias, como observam Gilberto Velho (1995) e José Jorge Carvalho (1987), são operativas para o entendimento dos fenômenos sociais como modelos ou princípios a serem complexificados através do entendimento dos contextos em que são forjados, pela descrição das diferenças internas e relativização das fronteiras entre os mundos ideais em suposta oposição.

A partir da análise das letras, podemos observar que o repertório de Bezerra da Silva constitui uma espécie de discurso construído sob a perspectiva *do povo* que se opõe a *elite*. Nesse caso, a oposição popular/elite não é uma dicotomia dada *a priori* pelo observador, mas uma construção nativa. Por outro lado, nas letras, no discurso do artista, no da mídia e do público, a noção de popular vai além dos domínios da classe social, referindo-se também à noção de cultura tradicional que se opõe à cultura oficial e à de sucesso no sentido de extensão e diversidade do público, remetendo a vários modelos dicotômicos acionados simultaneamente: subalterno/dominante, marginal/oficial, tradicional/moderno, restrito/massificado.

Desse modo, parece interessante enfatizar que o gênero de música em questão pode ser definido como *arte popular*, entendendo-se que *arte* tem um sentido próximo àquele dado por Becker (1982): ação coletiva coordenada em um processo que envolve várias instâncias de produção e vários tipos de pessoas de vários segmentos sociais: o compositor, o técnico, o produtor, o divulgador, o consumidor anônimo, o *big boss* da gravadora. Um mundo musical entre os vários que coexistem em maior ou menor grau de integração. Um mundo no qual se cultivam determinadas concepções estéticas, éticas e técnicas.

Bezerra da Silva – o artista – é o catalisador da energia criativa, um *broker* ou mediador (ver G. Velho, 1994) entre as várias instâncias do processo produtivo: compositores, músicos, técnicos, gravadoras, mídia, público. Na dimensão do consumo ele é um ícone/personagem "malandro", ambíguo, contraditório, na fronteira entre o trabalho e o lazer, o bem e o mal, o licito e o ilícito, o indivíduo e a sociedade, o sagrado e o profano, o tradicional e o moderno. ■

1. Ver AMORIM, Lara (1997) e GOMES, Olívia (1991).

BIBLIOGRAFIA

AMORIN, Lara. **Cenas de uma revolta urbana: o movimento 'hip hop' na periferia de Brasília**: Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAS/UNB. Brasília, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Méia e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edusp/UNB, 1987.

BECKER, Howard. **Art worlds**. University of California Press, 1982.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, J. Jorge. **As duas faces da tradição: o clássico e o popular na modernidade latino-americana**. Série Antropológica, vol. 10, DAN/UNB: Brasília, 1987.

GANS, Herbert J. **Popular culture & high culture: an analysis and evaluation of taste.** New York: Basic Books, 1975.

GOMES, Olívia. **Corações rastafari: lazer, política e religião em Salvador**. Dissertação de mestrado PPGAS/UFRJ: Rio de Janeiro, 1991.

LOPES, Nei. "Pagode, o samba guerrilheiro do Rio", *in* VARGENS, J. B. (org.). **Notas musicais cariocas.** Petrópolis: Vozes, 1986.

MATTA, Roberto da. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Petrópolis: Vozes, 1983.

SIMMEL, G. "The style of life", *in* **The philosophy of money**. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

VELHO, Gilberto. "Cultura popular e sociedade de massa", *in* **Projeto e metamorfose.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

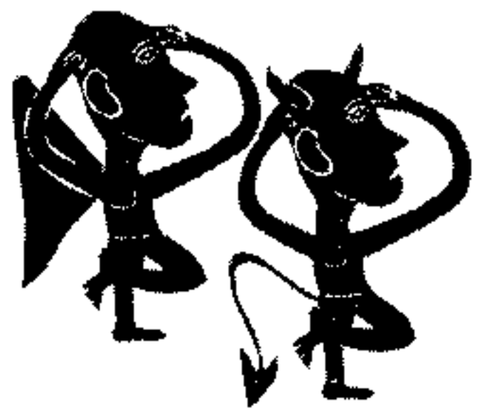
_____. "Sobre homens marginais", *in* **Projeto e metamorfose.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta.** São Paulo: Brasiliense, 1985.


O PISCANALISTA J. BORGES

Silvia Rodrigues Coimbra

XILOGRAVURA POPULAR



Faz algum tempo venho procurando, mais sistematicamente, entender a relação Cultura e Economia e navegar nela. Uso o termo *Navegar* com o sentido dado por Gilberto Gil em entrevista à Revista Marie Clair: "pousada no movimento, como um pássaro pousado num tronco que bóia na correnteza bravia."

Em difícil e prazerosa aprendizagem, criando coragem e apurando o querer, tento construir meios capazes de tornarem economicamente sustentável o que é culturalmente importante. Sofro com a permanência das dificuldades e me animo com os que teimam em continuar querendo.

Entre sonhos e a realidade possível, pretendo incorporar a esta perspectiva minha contribuição a diferentes modos de olhar e interpretar as múltiplas dimensões de nossa cultura expressas em patrimônios significativos, entre os quais se destaca o da xilogravura popular.

Foi pensando assim que fiz o documentário: *Artesania da América*; assim penso ao escrever sobre o mesmo tema para a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.

Navegando a relação Cultura/Economia, embarca-se na arte dos poetas/folheteiros e gravadores.

A respeito da milenar técnica chinesa de gravura com matrizes de madeira, difundida no Brasil pela Igreja Católica em sua ação missionária, existem importantes textos e mostras do reconhecimento de sua apropriação e valiosa recriação pelos nativos.

Em linguagem poética, trabalhadores rurais do Nordeste de uma nação mestiça, de origem afro/indígena/ibérica/flamenga, aliam versos e traços em orgânica rede de comunicação, estendida de seus contos de origem ao centro-sul do país sobretudo Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

Aos milhares, expulsos de sua região pela política agrária vigente, emigram para a cidade grande em busca de alternativas, quase sempre ilusórias, de sobrevivência, em sucessão de perdas – "... acompanhando seu próprio enterro." (in João Cabral de Melo Neto, **Morte e vida severina**). Trabalhadores entre os quais estão os poetas / gravadores / folheteiros / cantadores.

O psicanalista.
Gravura: J. Borges.



Barraca de folhetos.
Feira de Caruaru.
Foto: Francisco da Costa.

Desenhar palavras, escrever imagens, com incrível competência, fez-se ofício de homens retirados da escola pelos pais aos sete anos de idade para ajudarem no sustento da família, em inteira dedicação ao trabalho braçal.

Escapando de situações desesperadas e de compulsórios meios de sobrevivência, o trabalhador-poeta, na luta pela vida, ancora na arte de expressar, imprimir e fazer circular um universo em que predominam sedes e fomes, amores e ódios, crimes e castigos, lutas e brincadeiras, medo e muita astúcia. Um universo onde se interpenetram e se confundem o sagrado e o profano em registros jornalísticos sobre "O pavão misterioso", "A morte do presidente", "Aviso de frei Damião e os castigos que vêm", "A chegada da prostituta no Céu", entre uma infinidade de outros. Há folhetos cujas tiragens sucessivas já ultrapassam 100 mil exemplares. E muitos outros com venda de 20 mil exemplares em 60, 90 dias.

> ...mostrando o destino do herói trágico como sendo sofrer, não produz sofrimento mas alegria; uma alegria que não é mascaramento da dor, nem resignação, mas a expressão de uma resistência ao próprio sofrimento. (in Nietzsche, **Fragmentos Póstumos**)

Por volta de 1914 a xilogravura, timidamente, começa a ilustrar os poemas de Leandro Gomes de Barro e progressivamente invade as capas dos folhetos. Em 1953 chega à sua idade de ouro reconhecida como arte independente depois de suas primeiras exposições nacionais e internacionais. (in Raymond Cantel, **Trente six images exemplaires**)

Um rico material encontra-se disponível para os estudiosos. Coleções de folhetos, com versos e ilustrações, podem ser localizadas em acervos particulares como a de Liedo Maranhão, na Fundação Casa da Criança de Olinda, e na Fundação Joaquim Nabuco, em Pernambuco; no Espaço Cultural da Paraíba; no Centro Cultural de Juazeiro, no Ceará; no Museu de Antropologia do Novo México, Califórnia, EUA; e na Universidade de Vincennes, França – para citar alguns espaços de que se tem conhecimento mais próximo.

Em 1965, na cidade de Juazeiro, Ceará, o artista local Sérvulo Esmeraldo, levando à França xilogravuras do mestre Noza, encomendadas por ele a este gravador-escultor, com interpretações da Via Sacra, lançou no cenário

internacional o desenho nordestino das capas dos folhetos em dimensão ampliada. O sucesso alcançado no exterior pelo trabalho do mestre Noza estimulou a produção de xilogravuras de mais artistas do Juazeiro: Abraão Batista, Stênio Diniz e Walderedo Gonçalves, entre outros.

Sete anos depois, em Olinda, Pernambuco, os artistas Ivan Marquetti e José Maria de Souza, juntamente com o escritor Ariano Suassuna, ao expressarem admiração calorosa pelas xilogravuras de J. Borges (poeta e gravador, dedicado também à impressão e à distribuição de folhetos), provocaram o surgimento e a sistemática produção, por este artista, das xilos de maiores dimensões. Muito requisitado por volta dos anos 70, Borges aceitou manter, durante dois anos, contrato de exclusividade com renomado *marchand* de Recife, Pernambuco.

Animado por esta demanda e pelo vigoroso apoio do artista e colecionador Giuseppe Baccaro, através da Fundação Casa da Criança de Olinda, J. Borges incentivou todo um grupo familiar a produzir xilogravuras e procurar colocá-las em circulação. Hoje, os que se apaixonaram pelo que descobriram saber fazer, produzem em suas oficinas trabalhos de reconhecido valor. Artistas entre os quais se destacam Amaro Francisco Borges, Nena, José Miguel e Severino.

Da Paraíba, hoje radicado em Condado, Pernambuco, José da Costa Leite desenha de modo especial as multidões e *assina* seu trabalho com traços fortes.

Todos eles rendem homenagem a mestre Dila de Caruaru. Com suas xilos de capa de folheto, seus carimbos e sua ligação especial com o mito Lampião, Dila inspirou e ainda inspira os poetas gravadores da região.

Em 1992, 1993 e 1994, três livros, todos ilustrados com gravuras populares, foram, consecutivamente editados – dois em Pernambuco e um no Uruguai: **Poesia e gravura de J. Borges** – produzido por Sílvia Rodrigues Coimbra, 1992; **Las palavras andantes de Eduardo Galeano con grabados de J. Borges**, 1993; e **Anjos vingadores,** de Cláudio Aguiar, ilustrado por J. Borges.

No final de 1993, uma grande exposição denominada "Xilogravura – do cordel à galeria", foi realizada por uma equipe da Fundação Espaço Cultural da Paraíba, em parceria com especialistas de São Paulo. Desta exposição participaram 130 artistas. Reforçando essas demonstrações de interesse pela xilogravura popular, em 1993 e 1994 J. Borges viajou duas vezes, a convite, aos EUA e duas vezes à Suíça, levando trabalhos para exposição e venda. Durante dois anos, o mesmo artista forneceu, sob encomenda, xilogravuras para o livro de Eduardo Galeano, (já referido) e participou de sete lançamentos do seu livro **Poesia e gravura de J. Borges**. Esses lançamentos realizaram-se em Bezerros – sua terra natal; na Livro 7 – conceituada livraria de Recife; em Congresso de médicos escritores; em Congresso de Arte e Educação na UFPE; no Espaço Cultural Heranças; no Botequim Fruta-Pão e no Traço – Grupo de Estudos Psicanalíticos.

Como relacionar a densidade desta programação com a previsão do professor Raymond Cantel a respeito do destino da xilogravura popular, compartilhada por J. Borges há aproximadamente dez anos e reafirmada em seu livro **Trente six images exemplaires**?

O clichê e a litogravura feriram a xilogravura mas não a mataram. O cinema americano impôs sua moda tirânica e as estrelas do chapéu dos cangaceiros desceram ao peito dos xerifes. Finalmente veio a onda demolidora da tricromia, que vem relegando cada

vez mais a ingênua gravura de madeira à sombra do passado. Industrializado, o folheto deve fazer face ao apelo vistoso das revistas modernas. Em breve o gravador nordestino poderá guardar melancolicamente suas goivas, o tempo da xilogravura popular já passou. (in Raymond Cantel, **Trente six images exemplaires**)

No mapeamento de 80 anos de aliança da literatura e de cordel e da xilogravura, malgrado todas as adversidades enfrentadas pelo poeta gravador, restrito, quase sempre a assegurar uma precária sobrevivência, confirma-se que "a arte o salva, mas pela arte é a vida que o salva em seu proveito." (in Roberto Machado, **Nietzsche e a verdade**).

O que nos diz a fala dos acontecimentos? O que expressam as gravuras incorporadas a este texto? O tempo da xilogravura popular passou? Passou o tempo da técnica de gravura com matrizes de madeira ou o tempo de afirmação de um saber que extrapola os seus direitos? Passou o interesse pelo universo posto em órbita pelos poetas folheteiros? Passou a possibilidade de acesso aos meios fundamentais de sonhar, criar, produzir? "Tu me tomas a vida quando me privas dos meios de que vivo". (Shakespeare citado por Karl Marx em **O capital**)

Chegou o tempo de descartar antigas e, ainda que difíceis, prazerosas formas de geração de renda, sem antes procurar potencializar todas as dimensões do que já se realiza? Chegou o poeta gravador ao limite do que lhe cabe no latifúndio político brasileiro?

Na Constituição e nos discursos diversos, do mais autoritário ao mais democrático, as oportunidades e possibilidades, teoricamente, são as mesmas para todos – é o mesmo o direito de acesso à moradia; à energia; à água e ao saneamento; à aprendizagem escolar; às condições de ir e vir; aos meios de comunicação; à produção de um saber mais elaborado; aos cuidados do corpo; à assistência médica; à brincadeira; a trabalho que dê para repor as energias despendidas; à expressão artística – à vida.

Na prática, no entanto, quantos mecanismos, códigos, gestos, ordens, sinais, mais explícitos ou menos explícitos, mais sutis ou menos sutis, são indicadores rigorosos, objetivos, de uma divisa que não pode ser ultrapassada por determinada classe social? "Existe um Brasil real e um Brasil oficial. Quando o Brasil real levanta a cabeça, o Brasil oficial a degola." (Citado por Ariano Suassuna em conferência, referindo-se a texto de Machado de Assis, publicado à época na imprensa do Rio).

Será que a qualidade do trabalho dos poetas gravadores atingiu o limite do permitido às pessoas do povo em nossa sociedade? Será que o reconhecimento do valor desse trabalho, tanto no nível nacional quanto no internacional, e a consideração de outros admiradores, reforçam a infração dos critérios que norteiam, entre nós, a relação Arte/Economia?

Será que se estabelece uma cumplicidade entre comandantes e comandados, menos ou mais consciente no respeito da divisa introjetada?

Será que a xilogravura e seus autores populares vão muito bem, que o preço de venda dos seus trabalhos é justo e natural, e que certa crise que os atinge, igualmente atinge todo artista plástico – e o mais é drama, peleja imaginária?

No processo do saber/querer navegar na relação Arte/Economia, aglutinam-se fatos e dados reveladores de mecanismos cotidianos imperceptíveis, a olho nu, de nossa sensibilidade atordoada pelos apelos frenéticos da modernidade.

NOTAS

❖ Uma grande indústria de malha, ante a proposta de que assumisse a impressão de uma xilogravura popular numa camisa de sua confecção, negou-se peremptoriamente: "Não aceitamos, não vende, não é nosso tipo de desenho". Compramos o direito, produzimos e vendemos um milhão de camisas com a imagem do Babysauro.

❖ Conceituada senhora chamou sua empregada para servir uma sobremesa a visitantes. A qualidade da iguaria deliciou a todos. Ante os enormes louvores, a senhora esclareceu: " Foi ela quem fez". E, em seguida, acompanhando a lisonjeada especialista na arte culinária em sua volta à cozinha, segredou-lhe: "Mas, lembre-se, disso você não passa".

❖ "É incrível como não valorizamos os bens de nossa terra. Este ano, em viagem aos EUA, fui um dos 20 mil idiotas que pagaram 10 dólares para ver o túmulo de Bufalo Bill que não sabemos nem se nasceu." (empresário e político).

❖ Psicanalista franco-brasileira, maravilhada diante de uma escultura em cerâmica da autoria de Baé – artista de Tracunhaém, Pernambuco – exclama: " Que peça linda, esta peça não é mais arte popular, é arte!".

❖ "Outro dia voltei correndo para a dona da loja onde havia deixado minhas gravuras e fui logo dizendo – esqueci de tirar da pasta duas gravuras, que a pintura ficou meio borrada... 'Nem precisa', ela me respondeu, 'foram logo as duas que uma freguesa preferiu e levou.'" (Um gravador popular).

❖ "Se a gente fizer a soma na ponta do lápis, do custo do papel, da tinta, o trabalho de fazer a matriz – fica quase nada. Mas se subir o preço não vende, todo mundo já está habituado com esse nível de pagamento do trabalho popular." (Um poeta/gravador).

❖ "Tem gente que diz: às vezes, você coloca muitos elementos em suas xilos como se a intenção fosse preencher todos os espaços, o que interfere na força da expressão de suas imagens. Logo que comecei, minhas figuras eram mais soltas, tinha mais branco no meu trabalho; hoje quando vejo um campo mais livre em torno delas, penso logo – olha o preguiçoso!" (Um gravador popular).

❖ "É uma luta muito grande, mas boa. Posso dizer que criei meu emprego sem um tostão de gasto pra o governo. Apoio, dentro e fora de alguns órgãos públicos, tive de amigos que admiram minha arte e compraram, e ainda compram, minhas gravuras. Já ouvi falar de gente séria dando opinião de que era bom que fizessem uma pesquisa e espalhassem o resultado, para saber quem tinha criado mais emprego no Nordeste – a Sudene (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) ou os "Vitalinos". É muita gente! Criei dez filhos com esse trabalho. Hoje já tenho filho e filhas me ajudando. Agora , é preciso muita invenção. Há quem diga: quem não tem cão não caça; a gente costuma dizer – quem não tem cão caça com gato; o povo caça com gato, com rato, com inseto, e por isso ainda tem gente, mesmo cansada, pra contar a história". (Amaro Francisco Broges, gravador irmão de J. Borges)

❖ Em Caruaru e em outros lugares do mundo, "Vitalinos" são expressão de uma vontade de vida que pela arte salva. Salva e ilumina.

❖ "Vitalinos" – mestres de uma escola fundada pelo mestre Vitalino no Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco. Escultores competentes de uma identidade coletiva modelada em barro e em relações de solidariedade e estima. Significativa representação da resistência e criatividade de uma população que tirando leite das pedras , gera uma renda fundamental à vitalidade de sua existência. ■

Casal na rede.
Gravura: J. Borges.

Página seguinte:
Cangaceiros almoçando.
Gravura: J. Borges.







Dançarinos de pastoril. Gravura: Amaro Francisco.

Dragão e donzela. Gravura: Amaro Francisco.



Retirantes e grupode músicos.
Gravura: Amaro Francisco.



Árvore e pássaros.
Gravura: J. Miguel.



Do vaqueiro. Gravura: J. Miguel.

Maracatu. Gravura: Severino Borges.



XILOGRAVURA POPULAR *Silvia Rodrigues Coimbra*



Violeiros e assistentes.
Gravura: JCL (José Costa Leite)





Leão. Gravura: JCL

Diabinhos. Gravura: autor não identificado.





Homem e galo.
Gravura: autor não identificado.

NOTAS SOBRE OS AUTORES

ALAYDE WANDERLEY MARIANI

Socióloga, autora da dissertação de mestrado "A pedagogia da memória nos anos 70-80: um estudo sobre a noção de memória social ensinada pelo IPHAN", apresentada ao Mestrado de Educação/UERJ. Coordena o Setor de Educação do Paço Imperial.

ANGELA MASCELANI

Mestre em Antropologia da Arte pela EBA /UFRJ. Atualmente conclui o Doutorado em Antropologia pelo IFCS/UFRJ e é Diretoria de Pesquisa e Comunicação do Museu de Arte Popular Brasileira Casa do Pontal.

CARLOS SANDRONI

Nasceu em 1958 no Rio de Janeiro, onde se formou em Sociologia em 1982. Desde 1997 é professor no Departamento de Música e no mestrado em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. É doutor em Musicologia pela Universidade de Tours, França (1997), e mestre em Ciência Política pelo Iuperj, Rio de Janeiro (1987). Publicou o livro **Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade** pela Editora Vértice (São Paulo) em 1988, além de vários artigos em publicações brasileiras e européias.

CLÁUDIA MÁRCIA FERREIRA

Museóloga, formada pela Universidade do Rio de Janeiro. Diretora do Museu do Folclore Edison Carneiro, no período de 1982 a 1990, desde então coordena o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular da Funarte/Ministério da Cultura. Desenvolve projeto voltados especialmente para o campo do artesanato e da museologia.

CLÁUDIA NEIVA DE MATOS

Doutora em literatura brasileira, leciona Teoria da Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. Trabalhos publicados, entre outros: **A poesia popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista** (Rio de Janeiro: Funarte/Ed. UFRJ, 1994); **Antologia da floresta: literatura selecionada e ilustrada pelos professores indígenas do Acre** (org., Rio de Janeiro: Multiletras, 1997); **Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias** (São Paulo: Atual, 1988); e **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio** (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982).

ELIZABETH TRAVASSOS

Antropóloga, é professora do Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio). Publicou **Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók** (Jorge Zahar, 1997) e **Música e modernismo no Brasil** (Jorge Zahar, 1999).

GUACIRA WALDECK

Antropóloga, trabalha desde 1993 no setor de pesquisa do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular. Atualmente desenvolve a pesquisa "Imagens do povo: fragmentos de vida em miniatura".

JOSÉ MARIA NEVES

Doutor em música na Universidade Paris IV (Sorbonne), onde estudou sob a orientação de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Jacques Chailley. É regente titular da Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei, professor emérito da Universidade do Rio de Janeiro e professor titular do Conservatório Brasileiro de Música. Publicou diversos livros, dentre os quais destacam-se **Música contemporânea brasileira** (Ricordi, 1981), **Música sacra mineira – catálogo** (Funarte, 1997), **Música sacra mineira – seleção de partituras** (Funarte, 1997). As duas últimas obras receberam menção honrosa no Prêmio Robert Stevenson de Musicologia 1998, oferecido pela Universidade Católoca de Washington e pelo Conselho Interamericano de Música (OEA) para melhores obras sobre música latino-americana editadas em 1996-1997.

JOSÉ REGINALDO SANTOS GONÇALVES

Professor de Antropologia Cultural do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ. Autor do livro **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**, editado pela UFRJ/IPHAN. Autor de diversos artigos sobre o tema Coleções, museus e identidades culturais.

LETÍCIA C.R.VIANNA

Fez mestrado em antropologia social na Universidade de Brasília, onde desenvolveu pesquisas sobre arte e cultura de massa. É doutora em antropologia pelo Museu Nacional da UFRJ e publicou **Bezerra da Silva, produto do morro** (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999).

LUCIANA GONÇALVES DE CARVALHO

Mestre em Sociologia pelo IFCS/UFRJ, Pesquisadora do Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

MARTHA ABREU

Historiadora, professora adjunta do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, é autora de **O império do Divino** (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999).

RICARDO GOMES LIMA

Antropólogo, formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em História da Arte, com concentração em Antropologia da Arte, pela Escola de Belas Artes/UFRJ. Professor Assistente do Departamento de Educação Artística da UERJ e responsável pelo setor de Pesquisa do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular da Funarte.

RITA LAURA SEGATO

Estudou etnomusicologia e antropologia sob a orientação do Prof. John Blacking na Queen's University of Belfast, onde obteve seu doutorado em 1984. Autora de **Shango Cult in Recife, Brazil** (Caracas: FUNDEF/CONAC/OAS, 1992; também publicado em espanhol pelo Centro para las Culturas Populares y Tradicionales, Caracas, 1987); **Santos e Daimones** (Brasília: Editora de Universidade de Brasília, 1995), e artigos publicados em diversas revistas do Brasil e do exterior.

SÍLVIA RODRIGUES COIMBRA

Artesã/pesquisadora em registro de saberes e relações entre cultura e economia. Co-autora dos seguintes livros: **O reinado da lua – Escultores populares do Nordeste, Bairro do Recife – porto de muitas histórias, De raízes e frutos na busca de saber viver um programa democrático de ensino, Poesia e gravura de J.Borges.**

WALLACE DE DEUS BARBOSA

Graduado em psicologia pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em História da Arte pela Escola de Belas Artes/UFRJ; doutorando em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ. Trabalhou com curadoria e pesquisa de material etnológico indígena no Setor de Etnologia do Museu Nacional entre 1988 e 1994, ano em que passou a integrar o corpo docente do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, onde leciona no curso de graduação em Produção Cultural e no Mestrado em Ciência da Arte.

FOTOLITO
OPEN PUBLISH COMERCIAL LTDA.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
IMPRINTA EXPRESS LTDA.

Nº 28
1999

IPHAN
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

neste número

Elizabeth Travassos
Cláudia Neiva de Matos
Martha Abreu
Carlos Sandroni
José Reginaldo Santos Gonçalves
Guacira Waldeck
Ricardo Gomes Lima e Cláudia Márcia Ferreira
Maria Angela Mascelani
Alayde Mariani
José Maria Neves
Wallace de Deus Barbosa
Luciana Gonçalves
Rita Laura Segato
Letícia C.R.Vianna
Sílvia Coimbra



MINISTÉRIO DA CULTURA
Secretaria do Livro e da Leitura

GOVERNO FEDERAL