

Carlos Sandroni
Jorge Ventura de Moraes
Organizadores



MÚSICA E SOCIEDADE

Trânsitos, Patrimônios e Inovações

 **Edufal**

**Carlos Sandroni
Jorge Ventura de Moraes
(Organizadores)**

MÚSICA E SOCIEDADE
Trânsitos, Patrimônios e Inovações

 **Edufal**
Editora da Universidade Federal de Alagoas

Maceió /AL

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Reitor

Josealdo Tonholo

Vice-reitora

Eliane Aparecida Holanda Cavalcanti

Diretor da Edufal

Elder Patrick Maia Alves

Conselho Editorial Edufal

Elder Patrick Maia Alves (Presidente)

Fernanda Lins de Lima (Secretária)

Adriana Nunes de Souza

Bruno Cesar Cavalcanti

Cícero Péricles de Oliveira Carvalho

Elaine Cristina Pimentel Costa

Gauss Silvestre Andrade Lima

Maria Helena Mendes Lessa

João Xavier de Araújo Junior

Jorge Eduardo de Oliveira

Maria Alice Araújo Oliveira

Maria Amélia Jundurian Corá

Michelle Reis de Macedo

Rachel Rocha de Almeida Barros

Thiago Trindade Matias

Walter Matias Lima

Projeto gráfico: Mariana Lessa

Editoração eletrônica: Mariana Lessa

Capa: João Lin

Revisão: Elisabeth Lissovsky e Vinicius Trindade

Catálogo na fonte

Universidade Federal de Alagoas

Biblioteca Central

Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 - 1767

M987 Música e sociedade [recurso eletrônico] : trânsitos, patrimônios e inovações / Carlos Sandroni, Jorge Ventura de Moraes, organizadores. – Maceió, AL : EDUFAL, 2020. 242 p. : il.

E-book.

Inclui bibliografias.

ISBN 978-65-5624-077-0.

1. Etnomusicologia. 2. Música popular. 3. Patrimônio cultural. 4. Criação artística. 5. Maracatu. 6. Samba. 7. Frevo. 8. Rabeca (Instrumento musical de corda). 9. Guitarra elétrica. I. Sandroni, Carlos. II. Moraes, Jorge Ventura de.

CDU: 781

Direitos desta edição reservados à

Edufal - Editora da Universidade Federal de Alagoas

Av. Lourival Melo Mota, s/n - Campus A. C. Simões

CIC - Centro de Interesse Comunitário

Cidade Universitária, Maceió/AL Cep.: 57072-970

Contatos: www.edufal.com.br | contato@edufal.com.br | (82) 3214-1111/1113

Editora afiliada:



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Sumário

Apresentação	6
<i>Carlos Sandroni & Jorge Ventura de Moraes</i>	

Parte 1

Manifestações Musicais e Patrimônio Cultural

1. O Reconhecimento do Samba de Roda Brasileiro e do Maloya da Ilha da Reunião Como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.....	12
<i>Carlos Sandroni & Guillaume Samson</i>	

2. O Processo de Legitimação de uma Prática Cultural Afro-Brasileira: O Caso do Jongo do Sudeste.....	30
<i>Luciana de Araujo Aguiar</i>	

3. Frevo em Trânsito: Uma Análise da Circulação do Frevo no Carnaval, no Museu e no Campo do Patrimônio	52
<i>Marina Mafra Garcia</i>	

4. Carnaval, Território e o “Pensamento de Brincar” de Mestre Barachinha: O Maracatu de Baque Solto como Instituição Poética e Política	71
<i>Lúcia Campos</i>	

5. O Maracatu de Baque Virado em Paris como Prática Musical Local	93
<i>Emília Chamone</i>	

Parte 2

Estúdios, Instrumentos e Criação Musical

6. “Tamo Aí Mandando Brasa”:A Banda Nação Zumbi e as Reconfigurações da Indústria da Música.....	122
<i>Bruno Brito de Azevedo & Luciana Ferreira Moura Mendonça</i>	
7. Processos Construtivos Contemporâneos da Rabeca em Pernambuco: As Luterias de Zé de Nininha (Ferreiros) e Cláudio Rabeca (Olinda)	147
<i>Jorge Ventura de Moraes, Ícaro Costa & Mayara Barbosa</i>	
8. Chiclete com Pitomba: Estéticas Musicais na Guitarra Elétrica Oriundas das Regiões Norte e Nordeste.....	171
<i>Eduardo de Lima Visconti</i>	
9. Autor Como Produtor Lo-Fi:Refuncionalização Técnica da Produção Musical em Home Studios do Recife	187
<i>José Carlos Viana Júnior</i>	
10. “Pelos Bandas” do Pajeú: Práticas Culturais, Processos de Identificação e Sonoridades Alternativas nos Sertões de Pernambuco	212
<i>Manoel Sotero Caio Netto & Marcelo Martins Passos</i>	
Sobre os autores e autoras.....	240

Apresentação

Carlos Sandroni & Jorge Ventura de Moraes

Este livro é uma iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, programa de caráter interdisciplinar que tem como área de concentração “Música e sociedade”. Traz contribuições de professores, professoras, e de um egresso deste programa, ao lado de contribuições de egressos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da mesma universidade, e também de colegas formadas em programas de pós-graduação franceses em etnomusicologia e antropologia. A coletânea pretende ser uma contribuição para o debate sobre as relações entre música, patrimônio imaterial, trânsitos e inovações artísticas e culturais.

As diversas contribuições ao livro apresentam análises a partir de disciplinas distintas, mas conexas – Etnomusicologia, Estudos de Música Popular, Sociologia e Antropologia –, sobre fenômenos da imensa riqueza musical brasileira (com algumas excursões internacionais). Os artigos à disposição dos leitores e das leitoras procuram analisar casos de expressão musical, principalmente da região Nordeste, com passagens pelo Sudeste e pelo Norte. Suas temáticas giram em torno das políticas do patrimônio imaterial; de trânsitos musicais entre local, nacional e global; e de inovações artísticas, culturais e tecnológicas ligadas a instrumentos, bandas e tecnologias de gravação, entre outros aspectos. Os trabalhos também são transversais no sentido de sua abrangência geográfica (do oceano Índico ao sertão de Pernambuco, passando por Paris e pelo Recôncavo Baiano) e no sentido de abordarem tanto formas classificadas como tradicionais, quanto modernas.

O livro está dividido em duas partes. Na primeira, as contribuições lidam com questões relacionadas ao que chamamos de “Manifestações musicais e patrimônio cultural”. Já a segunda agrupa trabalhos sob a rubrica de “Estúdios, instrumentos e criação musical”.

O primeiro texto é a única tradução da coletânea: trata-se de artigo anteriormente publicado em inglês, de autoria de Carlos Sandroni e Guillaume Samson, sobre os processos de patrimonialização do samba de roda do recôncavo baiano e do *maloya*, forma de música e dança da ilha da Reunião, departamento francês no Oceano Índico. Apesar da distância geográfica, as circunstâncias históricas do colonialismo levaram a que estas duas expressões culturais afro-diaspóricas apresentassem certas características comuns. Também é comum às duas o fato de que seu reconhecimento

como “patrimônio imaterial”, com a inclusão em listas da Unesco, gerou acasas controvérsias político-culturais. O entendimento destas controvérsias, no entanto, está ligado – como demonstram os autores – a conjunturas sociais específicas, que não podem ser deduzidas de engrenagens coloniais comuns à história destas formas de expressão nem da aplicação, que também lhes foi comum, de políticas públicas globais contemporâneas.

Os outros nove artigos apresentados são totalmente inéditos, embora, em alguns casos, frutos de reelaborações parciais de pesquisas de doutorado recentemente concluídas. É o caso do segundo artigo, de Luciana de Araújo Aguiar, cujo assunto é o jongo na região Sudeste do país. Nele, a autora analisa o processo de legitimação do jongo como prática cultural afro-brasileira, que resultou não somente no seu reconhecimento público como expressão cultural, mas também na sua patrimonialização pelo governo federal, via MinC/Iphan. A análise é feita, principalmente, a partir do exame da constituição dos grupos de jongo formalizados e da gênese dos “Encontros de Jongueiros” desde o final dos anos 1990. Estes eventos são essenciais na transformação de uma prática familiar e comunitária em patrimônio cultural reconhecido e em expressão da identidade negra no país.

Os oito artigos seguintes tratam de formas de expressão musicais oriundas da região Nordeste (com uma passagem pelo Norte em um deles). Marina Mafra Garcia se debruça sobre o processo de patrimonialização do frevo, reconhecido como patrimônio cultural brasileiro pelo Iphan em 2007, e como patrimônio cultural da humanidade pela Unesco em 2012. A autora mostra que esse processo de reconhecimento oficial foi permeado por tensões, contradições e desafios. Nesse sentido, ela trata de compreender de que maneira os diferentes discursos que organizam essa experiência (patrimonial, museológico, artístico, comunitário etc.) são articulados ou conflitados ao longo da patrimonialização. Sem dúvida, esse reconhecimento contribuiu, como no caso do jongo, para uma renovação do olhar que as comunidades detentoras possuem delas mesmas e de suas tradições culturais. Assim, Marina Garcia busca refletir ainda sobre as formas pelas quais os músicos, “passistas” e apreciadores de frevo se apropriaram do título de patrimônio para produzir novos recursos simbólicos e materiais e reivindicar maior controle sobre o lugar do frevo no carnaval popular de Pernambuco, bem como na cena artística nacional e internacional.

Outra importante expressão musical de Pernambuco – o maracatu – ganha mais um olhar (e dois ouvidos): os de Lúcia Campos. Nesse sentido, ela apresenta uma etnografia sobre o trânsito do maracatu de baque solto entre Nazaré da Mata e Recife durante o carnaval, quando suas dimensões espetaculares chegam ao apogeu do brilho e da midiaticização, ao mesmo tempo que lhe é imposta, pelas agências públicas, uma formatação que visa conter as improvisações da brincadeira. Além disso, a autora descreve em detalhes as diferentes situações do maracatu, seguindo o périplo de mestre Barachinha com o grupo Leão Mimoso de Upatininga entre as cenas do carnaval na Mata Norte (região úmida a Norte e a Oeste de Recife) e o desfile carnavalesco oficial na avenida, na capital do estado. As dimensões espacial e sonora da brincadeira são

os principais alvos de seu interesse. Da rua ao palco em Pernambuco, Lúcia Campos investiga os lugares e as sonoridades da brincadeira e as noções de espaço público que eles geram.

Mas o maracatu não é somente pernambucano. Ele se internacionalizou em ritmo acelerado desde o início do século XXI, e hoje é também, entre outras coisas, parisiense! Emília Chamone de Freitas, em uma interessante contribuição para este livro, acompanha a trajetória de três grupos existentes na capital francesa, que se filiam, diferentemente do caso anterior, à tradição musical do baque virado: o Oju Obá, o Pernambucongo e o Tamaracá. Depois de descrever a difusão do maracatu na França a partir destes três grupos, Emília Chamone analisa os novos usos e significados desta prática naquele país.

O artigo de Bruno Azevedo e Luciana Mendonça abre a segunda parte da coletânea, “Estúdios, instrumentos e criação musical”, conectando o tema do maracatu com uma de suas mais importantes releituras no contexto da música popular profissional. Ele e ela acompanham a trajetória da icônica banda Nação Zumbi desde seu aparecimento, com Chico Science à frente, até seus momentos mais recentes, passando pela reinvenção do grupo após a morte prematura do seu líder. Assim, o artigo tem por objetivo analisar a carreira da banda no circuito da música gravada. E os autores o fazem a partir da utilização dos conceitos teóricos de Pierre Bourdieu, de “campo” e de “capital simbólico”, procurando esclarecer o que está em jogo quando nos referimos a uma carreira musical “independente”.

Música pode ser vista como patrimônio imaterial, mas sua dimensão material também fica evidente quando observamos os instrumentos musicais, parte tão significativa desta forma de expressão. O artigo de Jorge Ventura de Moraes, Ícaro Costa e Mayara Barbosa se insere em uma área entre sociologia e etnomusicologia e dirige sua análise para os processos construtivos de dois *luthiers* de rabeca, de diferentes gerações, no estado de Pernambuco: Zé de Nininha, de Ferreiros, cidade situada na Zona da Mata norte, área secularmente associada ao cultivo da cana-de-açúcar, e Cláudio Rabeca, potiguar radicado em Olinda, tradicional centro urbano situado ao lado de Recife. Estes dois *luthiers* ocupam diferentes espaços sociais dentro do mesmo estado da federação brasileira. Para os autores, os diferentes panos de fundo resultam em diferentes trajetórias sociais, em diferentes modos de fazer a rabeca e em diferentes conhecimentos práticos utilizados nos seus processos construtivos. Assim, o objetivo dos autores é analisar, a partir destes dois casos contrastantes, os processos distintos de construção deste rico e sonoro instrumento de nossa cultura popular.

A atenção aos instrumentos musicais continua na contribuição seguinte, de Eduardo Visconti. Tendo sido vilipendiada por certos setores nos anos 1960 e 1970, devido às suas origens norte-americanas, a guitarra elétrica estabeleceu-se na nossa música urbana. Visconti, ele próprio guitarrista, professor e pesquisador, observa o fazer-se da guitarra “estrangeira” em guitarra “brasileira” pelo exame de três casos: as guitarras pernambucana, baiana e paraense. Ele analisa o processo de absorção do estrangeiro pelo local e, nisto, como os músicos conseguem reconfigurar os contornos

materiais e estilísticos de seus próprios meios de expressão, atuando como verdadeiros recriadores destes. O autor finaliza seu artigo com a análise da capacidade dos instrumentistas em promover um espetáculo performático visual e sonoro, sobretudo no caso dos guitarristas baianos, que acabam por aproximar a “música instrumental” do público, garantindo uma popularidade expressiva desses artistas e uma ampla divulgação da guitarra elétrica.

Ao abordar as relações entre música e tecnologia, tendemos a pensar em sofisticadas aparelhagens eletrônicas nas suas mais recentes versões, ou em novos formatos de difusão e audição da música, tudo isso geralmente a altíssimo custo. O artigo de José Carlos Viana Júnior aqui apresentado, porém, adota a “refuncionalização” técnica, conceito de Walter Benjamin, como ferramenta para analisar a produção caseira de fonogramas na região metropolitana de Recife, produção ligada à ética do “faça você mesmo” (*do it yourself*) e à estética sonora da *lo-fi* (*low fidelity*), ou “baixa fidelidade”. Os casos analisados no artigo mostram que é possível subverter a tecnologia, reconfigurando seu uso a partir de elementos associados ao artesanato e ao amadorismo, até mesmo numa área onde isso não seria esperado, como a produção de música para consumo remoto via redes digitais.

A análise de processos artesanais de construção da música continua com o trabalho que fecha a coletânea, de autoria de Manuel Sotero Caio Netto e Marcelo Martins Passos, sobre a atividade de grupos musicais no sertão de Pernambuco. Os autores identificaram um aumento expressivo de projetos artísticos autorais e alternativos no contexto urbano da região. Para eles, essa movimentação regional construiu uma rotina de eventos, bem como produziu ocupações simbólicas de espaços, nas cidades de Serra Talhada, Triunfo, Afogados da Ingazeira e, recentemente, São José do Egito. A formação de vários coletivos de artes integradas (Berro, Pantim, Fundação Cultural Ambrosino Martins, Marginal e Mangaio) foi fundamental para a circulação de artistas, ideias, cenários e públicos na região. Assim é que eles procuram compreender as reverberações dessas práticas culturais coletivas que resultaram em novos processos de identificação “pelas bandas” do rio Pajeú.

A palavra “patrimônio”, presente nos três primeiros artigos do livro, e implicitamente no quarto e no quinto (já que os maracatus de baque solto e de baque virado também foram registrados como patrimônio cultural brasileiro), remete às vezes, no senso comum, a uma relação um tanto ou quanto imobilista, ou estagnada, com o passado. Na presente coletânea, quisemos, ao contrário, assinalar as conexões das atuais políticas públicas e práticas musicais associadas ao “patrimônio imaterial” com o tema dos trânsitos culturais e sociais, assim como das inovações. Esta última palavra costuma, por sua vez, ser associada à criação de produtos, como se diz, “de ponta”, que ficam “no topo” da cadeia tecnológico-produtiva; e que, por analogia com cadeia alimentar, podemos dizer que devoram seus predecessores antes na mesma posição, condenando-os, em prazo variável, à obsolescência (enquanto esperam sua própria condenação, prevista na mesma lógica).

A palavra é usada de outra maneira nesta coletânea. Falamos aqui de inovações nos modos de construir instrumentos musicais, no modo de tocá-los e de lhes atribuir valor simbólico; nos modos de usar e ressignificar a tecnologia (inventada em qualquer época, da rabeça ao *sampler*, das alfaias aos computadores) para produção e consumo musical, modos que desautorizam, no que se refere à fruição e ao desempenho musicais, a própria noção de avanço tecnológico. Inovações, também, nas políticas públicas, como é o caso da própria legislação sobre o patrimônio imaterial (cujos principais marcos legais no Brasil e no mundo datam de 2000 e de 2003 respectivamente), e no modo como a sociedade vê e escuta produções culturais e musicais de setores desfavorecidos. Inovações, finalmente, no modo de viver expressões musicais: de diversão e compromisso carnavalesco a recurso identitário, e, eventualmente, a atividade de recreação e instrução para um público heterogêneo, nacional e internacional.

Finalmente, os “trânsitos” que figuram no título desta coletânea talvez sejam uma síntese apropriada das fluidas relações, sobre as quais os trabalhos aqui apresentados se debruçam em seus âmbitos específicos, entre música e sociedade. Trânsitos entre produções musicais locais, Brasília (sede do MinC, que no momento em que escrevemos, não existe mais, e sabe-se lá até quando), e a Unesco, sediada em Paris. Trânsitos à força bruta, no contexto colonial, gerando, em meio ao horror, conexões entre novas formas musicais que se encontram uma em relação à outra, literalmente, do outro lado do mundo; trânsitos de Nazaré da Mata para Recife, e do bairro de São José para a praça do Arsenal nesta mesma capital, e daí para o Lincoln Center em Nova York; trânsito entre alfaias e guitarras, entre o sertão de Pernambuco e a capital do estado, e entre as diferentes cidades do sertão. Trânsitos, patrimônios e inovações abarcam também uma boa parte dos temas de ensino e pesquisas em torno de música e sociedade que temos desenvolvido, desde 2016, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE.

A publicação desta coletânea não seria possível sem o apoio do PPG em Música da UFPE, a quem agradecemos na pessoa de sua coordenadora, Profa. Daniela Maria Ferreira; e do PPG em Sociologia da UFPE, a quem agradecemos na pessoa de seu coordenador, Prof. José Luiz Ratton. Agradecemos também à CAPES, cujo apoio tem tornado possível, por mais de seis décadas, o incremento das atividades de pesquisa e ensino em nível de pós-graduação no país (e especificamente, neste caso, através dos recursos para edição, disponibilizados via Proap). E agradecemos, por último na ordem mas não em importância, à editora da Universidade Federal de Alagoas, e a seu diretor no período de 2019-2021, Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves (ele próprio sociólogo e estudioso das relações entre música e sociedade), que se interessou pelo projeto desde suas etapas iniciais.



PARTE I

Manifestações Musicais e Patrimônio Cultural

CAPÍTULO 1

O reconhecimento do samba de roda brasileiro e do *maloya* da Ilha da Reunião como Patrimônio Imaterial da Humanidade¹

Carlos Sandroni e Guillaume Samson

Como o reconhecimento internacional, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), de formas de música e dança como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pode se relacionar com contextos políticos e lutas locais relacionadas ao tema da identidade social e cultural? O que a seleção de formas de expressão como candidatas à inclusão em listas internacionais pode revelar sobre diferenças históricas e sociais? Qual é o impacto destas escolhas, onde instituições governamentais exercem papel central (RODA, 2011), nas práticas musicais e em seus contextos? Para tratar destas questões, este artigo examina, em modo comparativo, os processos de reconhecimento pela Unesco, como patrimônio cultural imaterial (de agora em diante, abreviado como PCI), de duas expressões musicais/coreográficas afro-diaspóricas, o samba de roda brasileiro e o *maloya* da ilha da Reunião.² Discutimos aqui as dinâmicas políticas e identitárias locais ligadas a estas tradições, enquanto observamos os modos como foram reposicionadas localmente devido a seu novo reconhecimento internacional.

Devemos notar que nós, os autores deste artigo, participamos individualmente, como etnomusicólogos, nos grupos de trabalho que foram criados para elaborar os dossiês enviados à Unesco, pelo Brasil (em 2004) e pela França (em 2008), contendo as candidaturas do samba de roda e do *maloya*.³ Baseados em nossas respectivas

¹ Este artigo é uma tradução, com ligeiras modificações, do artigo anteriormente publicado pelos autores em inglês, “The recognition of Brazilian samba de roda and Réunion maloya as intangible cultural heritage of humanity” (SAMSON e SANDRONI, 2013).

² A Reunião é um *Département et Région d’Outremer* (Departamento e Região Ultramarina) da República francesa, situada no Oceano Índico. Pequena ilha de 2.500 km², fica 800 km a leste de Madagascar e conta hoje com cerca de 900 mil habitantes. Desabitada até o século XVII, foi ocupada por franceses, que trouxeram africanos e malgaches escravizados para trabalhar em fazendas de cana-de-açúcar. A escravidão foi abolida na ilha em 1848. Em 1946, a Reunião adquiriu seu estatuto geopolítico atual, que é aproximadamente similar ao de um “estado” no caso brasileiro.

³ O samba de roda foi incluído na Declaração das Obras Primas do PCI da humanidade no dia 25 de novembro de 2005, e o *maloya* foi inscrito na Lista Representativa do PCI da humanidade no dia 1 de outubro de 2009. Informação audiovisual sobre estes reconhecimentos está disponível, no caso do samba, em <<http://www.unesco.org/culture/ich/?RL=00101>>, e no caso do *maloya*, em <<http://www.unesco.org/culture/ich/RL/00249>>.

experiências, vamos inicialmente examinar as relações entre os documentos legais sobre o reconhecimento do PCI, sua implementação, e a diversidade de contextos políticos e culturais nos quais formas de música e dança são elegíveis para reconhecimento. Em seguida, discutiremos o papel de técnicos e pesquisadores nestes processos, considerando questões como: 1) Deveríamos pensar que o investimento da Unesco e de governos nacionais no tema do PCI leva por si só à promoção dos direitos culturais de comunidades locais num mundo globalizado? 2) Ou, ao contrário, as políticas do PCI deveriam ser vistas como novas formas de “inventar tradições”, na verdade impostas sobre as comunidades que elas supostamente beneficiam? Entre estas duas posições, que podem ser descritas como “demasiado ingênua” e “demasiado crítica” (SANDRONI, 2010a), procuramos acima de tudo, em nossas análises, sublinhar as complexidades e a diversidade de situações culturais e históricas locais, situações que podem ser afetadas pelas decisões da Unesco sobre reconhecimento patrimonial.⁴

Samba de roda e maloya: elementos de comparação histórica e cultural

1. Músicas neo-africanas

A comparação entre o samba de roda e o *maloya* parece pertinente por várias razões. Ambos se desenvolveram em situações socioeconômicas análogas, no século XIX, em sociedades coloniais com uso de trabalho escravo para produção de cana-de-açúcar. O samba de roda e o *maloya*, criados por africanos escravizados e seus descendentes (e, no caso da Reunião, a partir de 1848 quando a escravidão lá foi abolida, e escravos foram substituídos por trabalhadores “contratados”),⁵ são formas de expressão que pertencem ao que Peter Manuel (1989, p. 25) chamou de “músicas neo-africanas do Novo Mundo”. Como outros gêneros englobados nesta categoria, os dois gêneros aqui discutidos empregam cantos responsoriais com solista e coro, acompanhados principalmente por tambores e idiofones (como chocalhos e raspadores). Ambos também apresentam coreografia em que pares de dançarinos entram, sucessiva ou simultaneamente, dentro de uma “roda” formada por assistentes/participantes. Os próprios movimentos da dança são similares, feitos de “passos curtos e rápidos” (CHAUDENSON, 1974, para o *maloya*; WADDEY, 1981; e SANDRONI, SANT’ANNA, 2007, para o samba de roda), com os quais cada dançadora ou dançador se move pelo espaço interno da roda.

⁴ No ano seguinte à publicação original do presente artigo (SAMSON & SANDRONI, 2013), Christoph Brumann (2014) deu uma interessante contribuição ao debate sobre estas opções.

⁵ O termo francês original é *engagés*, nome dado a pessoas trazidas para trabalhar na Reunião, vindas do continente africano, do Tamil Nadul na Índia, e de Madagascar. Uma vez na ilha da Reunião, e impossibilitados de voltar a suas regiões de origem, estes *engagés* enfrentavam condições de trabalho similares às da escravidão. Usamos como equivalente a palavra “contratados” por ter um infeliz antecedente em nossa língua: esta palavra foi usada na situação, em tudo similar, enfrentada por caboverdianos levados pelos portugueses para trabalhar em São Tomé e Príncipe. Agradecemos a Alcides Lopes por esta informação.

Além disso, tanto o *maloya* quanto o samba de roda foram considerados como parte de um *cluster* religioso, econômico e lúdico, característico dos trabalhadores de suas respectivas regiões. Na Reunião, até os anos 1960, práticas musicais hoje associadas ao *maloya* eram correntes em vários contextos, como o do culto aos ancestrais, o dos cantos de trabalho, o da diversão, e o do *moring*, forma de luta e dança similar à capoeira (SAMSON, 2008). No Brasil, na região do recôncavo baiano, o samba de roda é associado a situações festivas, mas é também parte de cultos dedicados a santos católicos, a orixás e caboclos, e também à luta/dança da capoeira (PINTO, 1991). Tanto no que se refere ao contexto histórico de sua elaboração e prática, como em suas características formais, *maloya* e samba de roda parecem compartilhar muitos atributos. De fato, na Reunião é frequente os músicos invocarem estes traços comuns para explicar seu interesse pelo samba, e pela música brasileira em geral.⁶

2. Contextos de reconhecimento diferentes

Os pontos comuns assinalados entre o samba de roda e o *maloya* ajudam a esclarecer o modo como foram vistos por agentes culturais ligados às redes do PCI. Uma aproximação mais sociológica de seus respectivos contextos mostra algumas diferenças fundamentais que influenciaram seus caminhos específicos para o reconhecimento patrimonial, bem como as consequências deste. Estas diferenças se relacionam com a respectiva posição do samba de roda e do *maloya* em seus campos de produção cultural (BOURDIEU, 1998). No caso do *maloya*, foi reconhecido, por assim dizer, o gênero “inteiro”, incluindo suas muitas variedades – *maloya* “tradicional”, “neotradicional”, “elétrico”. O samba, como o *maloya*, também engloba diversas categorias – samba carioca, samba-reggae, e o próprio samba de roda, entre muitas outras. Mas o reconhecimento como PCI foi dado a uma versão específica deste gênero musical muito mais amplo. Devido aos diferentes papéis que desempenham em suas sociedades, e aos modos como se relacionam com o tema da identidade nacional, estas diferenças entre samba de roda e *maloya* têm importantes implicações para seu reconhecimento como PCI.

3. Samba e representatividade nacional

A ascensão do samba ao status de música nacional brasileira aconteceu nos anos 1930, mas esta história tem alguns antecedentes. Os primeiros registros escritos conhecidos no Brasil da palavra “samba”, no sentido de música ou dança, aconteceram nos anos 1830. Em 1842, a palavra aparece pela primeira vez associada aos africanos escravizados. É a partir dos anos 1860 que, nas fontes históricas, começa a se generalizar seu uso para se referir a divertimentos musicais e dançantes de escravos e/ou de negros libertos, mestiços e brancos pobres. Já nesta década, e logo na seguinte, encontramos na Bahia registros na imprensa sobre sambas que apresentam muitas características

⁶ No mesmo sentido, as relações entre o *moring*, forma de dança-luta da Reunião, e a capoeira brasileira, foram ressaltadas durante o período de revitalização do *moring* nos anos 1990.

comuns ao atual samba de roda do Recôncavo (SANDRONI, SANT'ANNA, 2006, p. 29-32).

A popularização da palavra no Rio de Janeiro é um pouco posterior. Segundo a maioria dos relatos, ela estaria associada à grande migração de negros baianos para a então capital, que se seguiu à abolição da escravidão em 1888. No início do século XX, há amplos registros da existência, no Rio de Janeiro, de festividades populares onde era praticado um samba possivelmente semelhante ao atual samba de roda baiano (MOURA, 1995).

Em 1902, começa a gravação de discos no Brasil, e precisamente no Rio de Janeiro, capital da recente República. Paulatinamente, gêneros musicais populares como a modinha, o lundu e o maxixe se integram à constituição de uma estrutura industrial e comercial, onde a música é consumida cada vez mais amplamente sob forma mercantil, em discos e, mais tarde, pelo rádio. O estabelecimento do samba como gênero de “música popular”, como se diz no Brasil (isto é, música feita para a gravação e o consumo comerciais) faz parte deste processo mais amplo e começa em 1917, com o sucesso, durante o carnaval daquele ano, da composição “Pelo telefone”, classificada como “samba carnavalesco”. Assinado por Ernesto dos Santos, conhecido como “Donga”, filho de uma baiana da cidade de Santo Amaro, no recôncavo, “Pelo telefone” teve sua autoria contestada por membros da comunidade de baianos estabelecidos no Rio de Janeiro. Segundo eles, Donga se apropriou indevidamente de melodias e versos tradicionais (SILVA, 1978).

Ao longo dos anos 1920, o samba se estabelece como um dos principais gêneros presentes nos diversos espaços musicais populares da cidade do Rio de Janeiro. Mas é nos anos 1930 que ele se consagra como gênero nacional por excelência. Neste caminho, o “samba carioca” vai se transformando em algo bastante diferente do samba de roda baiano que, segundo boa parte da historiografia (com base convincente nas fontes de época), foi uma de suas origens (SANDRONI, 2012).

A nacionalização do samba ocorreu, não por acaso, num momento de profundas transformações sociais e políticas em que a questão nacional estava na ordem do dia (VIANNA, 1995). A questão da “identidade” ou “cultura” nacional esteve, ao longo do século XX, no Brasil, profundamente ligada ao assunto “raça”. No início do século XX, a visão predominante na elite política e intelectual era a de que, tendo o intercuro sexual entre colonizadores portugueses e africanos escravizados gerado ao longo dos séculos uma população predominantemente mestiça, o país estaria condenado ao “atraso” em relação seus “modelos civilizacionais”, a Europa e os Estados Unidos, a não ser que contingentes maciços de imigrantes brancos viessem “redimi-lo” (SKIDMORE, 1976; SCHWARCZ, 1993).

Entre os anos 1920 e 1930, no entanto, a geração literária modernista e pensadores sociais como Gilberto Freyre formularam uma visão alternativa. Para eles, a mestiçagem era um valor positivo: o contingente populacional em que se baseava a nação não era um empecilho para o progresso, muito pelo contrário. Ela expressaria a harmonia e a tolerância de um povo visto como “sem preconceito” ou

“com menos preconceito” (FREYRE, 1997). Por outro lado, a mestiçagem também era concebida como uma espécie de profecia sobre as possibilidades desta gente que se supunha estar sempre disposta a misturar os mais disparatados ingredientes em busca de soluções criativas, tanto em temas cotidianos como nos transcendentais (RIBEIRO *et al.*, 1996).

Na primeira metade do século XX, a valorização da mestiçagem (ainda que mesclada peculiarmente com racismo quase sempre implícito) tornou-se predominante nos discursos oficiais e nos meios de comunicação. O samba foi o gênero musical que, no mesmo período, mais tipicamente expressiu a “mistura racial”, e, por isso mesmo, passou a ser visto como brasileiro por excelência. Isso foi sintetizado de forma marcante pela composição de Ary Barroso lançada em 1939, “Aquarela do Brasil”, um imenso sucesso nacional e internacional. Ali se define o Brasil como um país “mulato”, “moreno”, “trigueiro”, “terra de samba e pandeiro”, onde referências à cor da pele (nem totalmente branca nem totalmente preta) se associam de maneira inextricável a referências musicais e ao próprio gênero musical da composição, o samba (SANDRONI, 2010b).

Dos anos 1940 ao início do século XXI a música brasileira conheceu levadas sucessivas de gêneros de grande sucesso de público e/ou crítica (baião, bossa-nova, iê-iê-iê, MPB, axé, sertanejo etc.). Mas elas não parecem ter abalado a posição quase “oficial” do samba como “a mais brasileira das músicas”.

4. A competição entre o *maloya* e o *séga* por legitimidade

Comparado com o samba, o *maloya* tem uma relação bem mais ambivalente com a identidade da Reunião, relação que foi objeto de inúmeras controvérsias. Tendo aparecido no debate público e na mídia nos anos 1970, o *maloya* foi envolvido numa disputa por representatividade (ainda em curso) com o *séga* (pronuncia-se “segá”), forma musical que, apesar de compartilhar muitos pontos comuns com a primeira, se estabeleceu como “distinta” também nos anos 1970 (SAMSON, 2008). Isto separou o campo da criação musical da ilha em dois gêneros principais que, embora estreitamente ligados em termos históricos e musicais, passaram a ser percebidos como opostos em termos de representatividade cultural. Um fator chave nesta divisão se relaciona com a distinção terminológica entre *séga* e *maloya*.

O termo “*séga*” foi registrado pela primeira vez no final do século XVII nas Ilhas Mascarenhas (perto da Reunião) e, com suas variantes, “*tchéga*” e “*shiega*”, continuou a ter múltiplos significados até meados do século XX. Em narrativas coloniais, o termo foi usado para descrever todas as práticas musicais de trabalhadores de origem africana ou malgache, incluindo escravizados, seus descendentes, e “contratados”. Com início nos anos 1850-1860, o termo também foi aplicado para formas crioualizadas⁷ de dança, como a quadrilha, assim como para certas canções populares.

⁷ Usaremos ao longo deste artigo palavras como “crioulo”, “crioulidade” e similares como tradução das palavras francesas *créole*, *créolité* etc. Estas palavras designam, tanto em português como em francês, línguas e outras formas culturais criadas em contexto de contato e trocas assimétricas coloniais; seu uso no português do Brasil, embora perfeitamente vernacular, é menos comum.

Já o termo *maloya* surge no início do século XIX, passando a ser usado amplamente a partir dos anos 1920 para referir-se à música de descendentes de africanos e malgaches escravizados e depois, “contratados” (música que havia sido referida como *séga* nos documentos coloniais até aquele momento). Esta hipótese, amplamente aceita a partir dos estudos pioneiros de Jean-Pierre La Selve (1995), deve ser tomada com cautela. Até os anos 1960, o que chamaríamos hoje de *maloya* era nomeado por um amplo espectro de terminologias diversas e locais: *romans*, *kabaré*, *maloya*, *malouya*, *chanson maloya*, *chanson kabaré*, *séga maloya*... (CHAUDENSON, 1974; SAMSON, 2008).

Na segunda metade do século XX, dois movimentos contribuíram para consagrar a distinção terminológica entre *séga* e *maloya*. Primeiro, a partir dos anos 1950, o surgimento na mídia de então (discos e rádio) de um tipo de canção popular cantada em crioulo, chamada *séga*, a qual era também impulsionada pelo movimento *folk* da época. Segundo, a revitalização, agora com a designação exclusiva de *maloya* e num quadro político e militante de esquerda, de formas musicais tradicionais dos trabalhadores da cana-de-açúcar. A oposição entre *séga* e *maloya* foi se consolidando ao longo dos anos 1970 e, neste trajeto, se relacionando com o conflito sobre a identidade política e cultural autônoma da Reunião em relação à França. O *séga* tornou-se, em determinadas circunstâncias, um símbolo de aceitação do poder da metrópole, e o *maloya*, inversamente, da resistência à assimilação francesa.

Mesmo que esta representação polarizada tenha certa validade, a existência do *séga* e do *maloya* esteve longe de se resumir a tal dicotomia. Alguns artistas de *séga* reivindicaram relações com o *maloya* desde os anos 1960, e, em alguns casos, eram eles mesmos militantes do Partido Comunista da Reunião (PCR). Inversamente, cantores de *maloya* gravaram versões *séga* e *maloya* das mesmas canções. Artistas dos dois “gêneros” encontraram-se nos mesmos palcos ao longo dos anos 1970.

Mas é deste mesmo período que data a autonomização do *maloya* como gênero musical reconhecido. O surgimento, nos anos 1980, de novas categorias de *maloya* (*maloya* elétrico, *maloya rock*, *malojazz* e *maloggae*, sendo este último sua mistura com o *reggae*), e a atenção dada ao gênero, a partir dos anos 1990, pelas políticas culturais na ilha, acompanharam sua crescente participação nas redes francesas e internacionais de espetáculos musicais e de *world music*. O *séga*, por outro lado, ficou restrito ao mercado local e regional, dominando neste plano a produção fonográfica e a difusão radiofônica. Esta inscrição dos gêneros em espaços econômicos e nichos de difusão distintos se relaciona a posições culturais diferentes. Enquanto os textos de *séga* falam do cotidiano, com humor e crítica de costumes, os de *maloya*, desde os anos 1970, se situam num quadro proteiforme de revitalização da memória cultural, de retorno à ancestralidade e de vanguarda literária e musical.

O *séga* e o *maloya* ocupam então, atualmente, campos de expressão identitária sensivelmente diferentes. Seu acesso ao status de “emblema musical” (através da mídia, da indústria fonográfica, das agências públicas de cultura e das redes de programação de espetáculos) os põe em posição de “concorrentes”; sobretudo quando tal acesso

é visto como competitivo, e quando se deixam de lado todos os liames históricos e formais, bem como a complementaridade, entre estas duas formas musicais.

O PCI e a “representatividade”

Ideias dominantes sobre identidade musical coletiva influenciam a maneira como a valorização de gêneros musicais pode ser concebida. O reconhecimento do samba de roda e do *maloya* pela Unesco estimulou reações locais bem diferentes, o que possibilita sublinhar o caráter localizado e relativo das concepções e iniciativas patrimoniais, bem como seus possíveis contrastes.

1. Samba e representatividade nacional

Nos anos iniciais do século XXI, o samba continuava a ser reconhecido como gênero musical emblemático do Brasil. Pelo menos, é o que se pode concluir de uma reportagem levada ao ar, no dia 23 de abril de 2004, pelo mais importante programa de notícias da televisão brasileira, o *Jornal Nacional*, da Rede Globo. A reportagem apresentou, no dia consagrado pelo calendário católico a São Jorge, notícias e comentários sobre a devoção popular a este santo e sobre a importância do samba como símbolo nacional. A relação entre os dois assuntos se esclarecia ao longo do texto e das imagens. Em primeiro lugar, a devoção a São Jorge é tida como especialmente grande, no Rio de Janeiro, entre praticantes e apreciadores de samba, que associam o santo católico ao orixá Ogum, do candomblé, e ao Ogum Beira-Mar, entidade espiritual reverenciada na umbanda. Além disso, 23 de abril seria também a data de nascimento de uma das personagens mais importantes na origem do samba carioca. Finalmente, abordava-se uma importante decisão relativa ao samba, tomada poucos dias antes pelo ministro da Cultura, o músico Gilberto Gil.

Nas palavras lidas no ar pelo apresentador William Bonner:

O samba e a devoção a um santo guerreiro se misturaram neste 23 de abril, no Rio de Janeiro. No dia de São Jorge, músicos e compositores comemoraram a data de nascimento de uma quituteira baiana, Tia Ciata, que fez do samba um símbolo nacional. (...) O samba nasce da mistura do batuque e da fé, por isso mesmo, o ministro da Cultura, Gilberto Gil, lançou o samba, símbolo dessas misturas que forjaram a alma brasileira, como candidato a patrimônio cultural da humanidade. A escolha é feita pela Unesco, o organismo das Nações Unidas para a educação e cultura.

A reportagem apresenta então um pequeno depoimento do ministro-músico: “Nós achamos que o samba é uma dimensão importante desse patrimônio, talvez uma das mais importantes desse patrimônio imaterial brasileiro.” E conclui com um depoimento de Beth Carvalho, uma das mais famosas cantoras de samba em

atividade, na ocasião: “O samba é a música mais representativa e revolucionária do povo brasileiro.”⁸

A proposta do ministro Gilberto Gil, referida na reportagem, era a de fazer do samba o candidato brasileiro à inclusão na “III Declaração das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”. Trata-se de um programa lançado em 1998 pela Unesco, e que aconteceria em três edições, 2001, 2003 e 2005. As declarações antecederam a Convenção para a salvaguarda do PCI, lançada em 2003 e ratificada em 2006. Elas foram a primeira ação concreta da Unesco no sentido de trazer o tema do PCI para a atenção internacional.

Cada país-membro só poderia apresentar um candidato. Entre os requisitos deste candidato, além da qualidade de obra-prima do PCI, ou seja, além da qualidade intrínseca do item cultural, figurava também, com grande destaque, o que a Unesco chamou de “risco de extinção”. O objetivo não seria simplesmente exaltar qualidades, destacar virtudes; mas antes, ressaltar entre bens culturais de grande – e, possivelmente, “igual” – valor, aqueles que estivessem, de alguma maneira, sob ameaça. Eis a lista das características que deveriam, segundo as exigências da Unesco, definir a escolha dos candidatos:

- a. “Seu valor excepcional como obra-prima do gênio criador do ser humano”.
- b. “Seu enraizamento em uma tradição cultural ou na história cultural de uma comunidade”.
- c. “Seu papel como meio de afirmação da identidade cultural dos povos e das comunidades em questão, sua importância como fonte de inspiração e de trocas interculturais e como meio de diálogo entre povos e comunidades, e também seu papel cultural e social para a comunidade em questão”.
- d. “A excelência no emprego do *savoir-faire* e das qualidades técnicas necessárias”.
- e. “Seu valor como testemunho único de uma tradição cultural viva”.
- f. “A existência do risco de vê-lo desaparecer, seja devido à falta de meios de salvaguarda e proteção, seja devido a processos de transformação acelerada, seja devido à urbanização ou à aculturação”.⁹

Estes seis critérios podem ser agrupados em três tipos. Os itens “a” e “d” dizem respeito às qualidades intrínsecas dos itens culturais em exame. Os itens “b”, “c” e “e” dizem respeito à relação entre os itens culturais e as tradições culturais de povos e comunidades. O item “f” diz respeito ao risco de desaparecimento. Em resumo, o que a Unesco dizia é que candidatos potenciais deveriam apresentar qualidades intrínsecas,

⁸ O texto aqui apresentado foi transcrito de um CD com o vídeo do telejornal citado, fornecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) a Carlos Sandroni em 2004, quando trabalhou nas pesquisas para a patrimonialização do samba de roda.

⁹ Tradução nossa do documento *Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity: Guide for the Presentation of Candidature Files*, (UNESCO, 2001, item 22, p. 12).

deveriam estar inseridos em tradições culturais e comunitárias, e deveriam estar, em alguma medida, em risco de extinção.

É possível que muitas manifestações culturais populares brasileiras fossem capazes de, com argumentos convenientes, satisfazer a todos os quesitos da Unesco. O samba adiciona a estes um quesito relativo à representatividade nacional. Note-se, porém, que em nenhum momento a palavra “nação” aparece no documento em exame. Aparecem a palavra “povo” (duas vezes, no item “c”) e a palavra “comunidade” (três vezes no item “c” e uma vez no item “b”). Se a palavra “povo” for entendida no sentido de “nação”, então o samba se encaixa especialmente bem, pois, diferentemente de manifestações comparáveis como o jongo da região Sudeste ou o tambor de crioula do Maranhão, foi (ou é), como vimos, considerado um símbolo nacional. Mas esta interpretação da exigência não é obrigatória, e, ao que parece, não é realmente adequada (pelo menos, foi o que mostrou Hafstein [2018] para o caso da Convenção de 2003, cuja orientação geral é a mesma.)

É possível, aliás, que um item cultural que alcançou representatividade nacional esteja menos propenso, por esta mesma razão, a satisfazer o item “f” (risco de extinção). De fato, o item “f” pesou, pelo menos em um caso conhecido, contra candidaturas de formas de música e dança vistas como representativas de nações. O tango argentino foi candidato em 2003 e perdeu, por considerar-se que, sendo um gênero internacionalmente conhecido, amplamente presente na mídia, ensinado em escolas de dança, apregoadado como atração turística etc., não se podia considerar como estando “em risco”.

2. A escolha final do candidato brasileiro à “Declaração” de 2005

A ideia de fazer do samba o candidato brasileiro foi discutida no âmbito do Ministério da Cultura no final de março de 2004 e ventilada pela imprensa desde o início de abril. As discussões iniciais no ministério e a apresentação do tema na mídia revelaram desconhecimento inicial das exigências da proclamação, apresentadas acima. Ao longo dos meses de abril e maio a ideia foi sendo amadurecida no âmbito do ministério através de consultas a técnicos da Unesco e a pesquisadores (SANDRONI, 2005). Estes debates levaram o ministério a finalmente decidir, no dia 9 de junho, que o candidato brasileiro não seria o “samba brasileiro”, e sim o “samba de roda do Recôncavo Baiano”. Dois argumentos principais fundamentaram esta decisão. O primeiro foi a atenção ao quesito “f” do regulamento da proclamação.

O tema do “risco de extinção” de itens culturais, ou de culturas inteiras, é evidentemente um tema clássico e controverso em disciplinas acadêmicas como a Antropologia e a Etnomusicologia. No contexto de decisões sobre política cultural, no entanto, algum pragmatismo se impunha. Embora fosse possível passar anos discutindo se o samba, ou qualquer outra manifestação cultural, estava ou não em risco de extinção, era bastante evidente que o júri da proclamação da Unesco teria dificuldade em ser convencido de que o “samba brasileiro” atendia ao referido quesito. Assim, este primeiro argumento serviu para eliminar “o samba” como candidato.

Muitas manifestações culturais brasileiras poderiam atender ao quesito “f”, atendendo também aos demais quesitos. Seria fácil construir argumentos de valor intrínseco, inserção em cultura comunitária e risco de extinção para o jongo e o tambor de crioula, já mencionados. Porque escolher o samba de roda da Bahia em vez dos outros? Mais uma vez, o argumento principal foi pragmático: o ministro havia anunciado, e a mídia havia repercutido, que o candidato seria o samba. Ao trocar o samba carioca pelo baiano, mantinha-se de qualquer modo o “samba” como candidato brasileiro. E não era apenas uma questão de nomes, pois toda a historiografia da música popular brasileira apontava para um vínculo substantivo entre as duas formas.

Ao longo do século XX, o samba de roda baiano foi inúmeras vezes designado como “raiz” e berço do samba carioca. As narrativas de origem do samba carioca enfatizam o papel da imigração baiana na cidade, desde as festas nas casas das chamadas “tias” baianas, como Ciata, Presciliana (mãe de Donga) e Amélia (mãe do famoso sambista carioca João da Baiana), na criação de um samba que pouco a pouco iria, na cidade do Rio de Janeiro, adquirir características específicas. Mesmo que alguns autores (ALVES, 2002; LOPES, 1992) apontem certo simplismo nestas narrativas, que desconheciam o peso de outras influências, é certo que o samba baiano tornou-se uma referência inescapável do samba carioca, e não apenas na historiografia como nas letras de inúmeros sambas e em cada desfile de escola de samba, onde está sempre presente uma Ala das Baianas.

A ideia inicial de Gilberto Gil teria sido adequada se a candidatura visasse à Lista Representativa da Convenção do PCI. As Declarações de Obras-Primas, no entanto, se pareciam mais com a Lista de Salvaguarda Urgente desta mesma Convenção, que só entraria em vigor dois anos depois. A solução adotada, no entanto, acabou representando um compromisso entre os dois tipos de critério. O samba de roda tanto se encaixava na ideia de “risco de extinção” como, para o público e a mídia brasileira, ainda atendia (mesmo se de modo oblíquo) à expectativa que fora criada, de que o candidato fosse “representativo” do país. Ele podia ser visto como “representativo do Brasil”, em primeiro lugar, por ser “um tipo de samba”. E, em segundo lugar, por ser aquele samba geralmente considerado como “matriz”, “origem” e “fonte” do samba carioca que veio a se tornar emblemático nacional e internacionalmente. Tanto as exigências da “Proclamação”, como as da autocongratulação nacional, poderiam afinal encontrar satisfação no candidato escolhido.

Por ocasião da decisão favorável da Unesco ao candidato brasileiro, as poucas reações negativas veiculadas na imprensa vieram de pessoas que, ignorando o regulamento da proclamação, insistiam em que o samba carioca, por ser “mais representativo do país”, seria um melhor candidato; e atribuíam a mudança a motivos bairristas de Gilberto Gil, que é baiano.

3. O *maloya* e a lista representativa: do reconhecimento ao emblema

Na ilha da Reunião, a candidatura do *maloya* à Lista Representativa da Convenção de 2003 aconteceu num contexto institucional marcado pelo debate sobre a política cultural do *Conseil Régional de La Réunion* (“Conselho Regional da Reunião”, equivalente à Assembleia Legislativa de um estado brasileiro, porém, com atribuições também executivas). A decisão de propor o *maloya* à Unesco tinha como eixo principal uma política cultural compensatória, visando valorizar a diversidade das tradições culturais da ilha, e apresentá-las em pé de igualdade. O dossiê de candidatura foi elaborado, é claro, por uma equipe científica local, presidida por Françoise Vergès e Carpanin Marimoutou, para ser posteriormente enviado ao ministério da Cultura em Paris (lembrando que o *maloya* foi proposto à Unesco como candidato do Estado francês, do qual, como já foi esclarecido, a ilha da Reunião é um *Département et Région d’Outremer*, um departamento e região ultramarina). Os pesquisadores mencionados estavam ligados ao projeto de criação da *Maison des Civilisations et de l’Unité Réunionnaise* (MCUR), “Casa das Civilizações e da Unidade da Reunião”. Como indicava o título deste projeto museal, seu objetivo era articular o reconhecimento da diversidade cultural da ilha à ideia de que o povo da Reunião constituía uma “unidade”, tanto no sentido de “uma unidade separada da França”, como no sentido de “uma unidade maior do que a soma de suas diferentes partes”.¹⁰

Estes objetivos podem ser lidos como uma versão contemporânea dos processos de criouliização que gestaram a experiência social da Reunião. A criouliização pode ser entendida, em seus aspectos positivos e transculturais, como um conjunto de processos levando à *criação* (palavra de mesmo radical) de novas formas culturais, através da mistura de culturas de diferentes origens. Assim, a afirmação de um programa de ação visando o diálogo entre, por um lado, civilizações (no plural) e, por outro, a unidade de um povo (no singular), parece apontar para certa continuidade em relação à história cultural da Reunião. Tal continuidade se situa em três níveis, que se supõe poderem, ou deverem, estar juntos: a manutenção de vínculos com as culturas originais; a convivência destas culturas no mesmo espaço geográfico; e a atribuição de valor positivo às trocas culturais entre elas.

“Permitam-nos dizer mais uma vez: a unidade da Reunião é uma unidade que deve valorizar a fecundidade da criouliização como prática intercultural. Ela deve preservar a capacidade de integrar, transformar, e tornar seu aquilo que ela recebe” (MARIMOUTOU; VERGÈS, 2007, p. 91).

A valorização da criouliidade, assim formulada, guiava um conjunto de reflexões, bem como de ações culturais e patrimoniais, do qual se esperava que fornecesse o

¹⁰ Para uma descrição detalhada deste projeto, em francês, pode-se consultar o documento já citado: *Pour un musée du temps présent. La Maison des Civilisations et de l’Unité Réunionnaise*, disponível em: <http://www.temoignages.re/IMG/pdf/MCUR_POUR_UN_MUSEE-2.pdf>.

conteúdo de um projeto de centro cultural, cuja construção estava prevista para 2010 e 2011. O edifício, que deveria ser moderno e interativo (incluindo espaços de exposição, de pesquisa, de criação, de debates...), possibilitaria à população da ilha apropriar-se destas atividades e reflexões, em um local concebido para favorecer a tomada de consciência sobre sua situação, e os diálogos culturais.

Pode parecer surpreendente que um projeto que defendia a tolerância e o igualitarismo culturais tenha podido suscitar, como foi o caso, fortes movimentos de oposição. Entre estes, o que teve maior impacto sobre o tema da candidatura do *maloya* à lista da Unesco dizia respeito ao lugar dos descendentes de africanos e malgaches escravizados e depois “contratados”. O reconhecimento da contribuição destes grupos à cultura da ilha da Reunião foi tema de grande insistência por parte dos dirigentes da MCUR, e de Paul Vergès, presidente do Conselho Regional, desde o início, em 2004, das atividades ligadas a esse projeto.

A abordagem dessa temática pela MCUR logo trouxe à cena a questão da música. Em 2004, foi criada uma distinção honorífica, intitulada *Zarboutan nout kiltir* (em crioulo reunionense, algo como “pilares da nossa cultura”), destinada a honrar “a contribuição de um ou de uma reunionense à preservação, valorização, criação e transmissão do patrimônio cultural imaterial da Reunião” (VERGÈS, 2008, p.232). A primeira pessoa a receber este título foi um músico de *maloya*, Gérose Barivoitse, descendente de “contratados” malgaches. No ano seguinte, foram quatro outros músicos emblemáticos de *maloya*, todos com antecedentes africanos ou malgaches, que receberam o mesmo título. Esse reconhecimento, através da música, de contribuições culturais africanas (que, gostaríamos de esclarecer, não eram de modo nenhum, requisito do prêmio) parece ter desfrutado de certa prioridade: o reconhecimento da diversidade passava em primeiro lugar por atenção dada aos setores desfavorecidos da história da Reunião (um paralelo pode ser facilmente estabelecido com os primeiros reconhecimentos de PCI brasileiro, incluindo a arte kusiwa dos Wajãpi do Amapá, e o próprio samba de roda). Nisso, a ação da MCUR caminhava pela mesma trilha da militância do Partido Comunista da Reunião nos anos 1970, o qual havia contribuído intensamente para a entrada do *maloya* na esfera pública da ilha, através da edição de uma série de LPs de *maloya* tradicional. Alguns destes discos tinham forte dimensão política: canções antigas eram apresentadas ao lado de discursos militantes e de cantos mais recentes contra os adversários políticos do momento. Um destes LPs, chamado *Peuple de La Réunion. Peuple du maloya* (“Povo da Reunião, povo do maloya”), gravado durante o IV Congresso do PCR, insistia na ideia de que “todos os reunionenses”, fossem eles ou não de origem africana, podiam e deviam se identificar com o *maloya*, gênero musical que deveria ser levado, através do combate político, a tornar-se o emblema da Reunião.

No contexto pós-colonial dos anos 1970, marcado pelos movimentos de independência na África, as orientações do PCR a favor da autonomia da ilha em relação à França trouxeram os debates culturais para uma arena política polarizada, onde a esquerda (lutando contra as opressões coloniais onde os descendentes de escravos e de

“contratados” eram as primeiras vítimas) se opunha à direita “departamentalista”, isto é, favorável a que a ilha da Reunião se tornasse ou continuasse sendo um departamento ultramarino da França (como de fato é até hoje).

Tomadas de posição sobre cultura (música e vernáculo em especial) e sobre política foram, naquele momento e desde então, irmãs siamesas, favorecendo o surgimento de ideologias culturais, de cuja permanência os conflitos ligados à inscrição do *maloya* na lista da Unesco em 2009 foram testemunha (LAGARDE, 2012). De um lado, a valorização dos resultados da mestiçagem (mais que de suas partes formativas e de suas raízes) e a vontade de pensar a especificidade da Reunião no quadro do pertencimento histórico à França. De outro lado, a vontade de favorecer a diversidade das tomadas de consciência identitárias e particulares e de repensar os fundamentos da “unidade” cultural da ilha, sem considerar sua conexão à França como indiscutível (ao contrário, questionando esta conexão a cada oportunidade).

No contexto deste conflito ideológico, a valorização do *maloya* nos anos 1970 por militantes de esquerda contribuiu para que as contribuições culturais africanas à Reunião se conectassem a um conjunto de temas ligados à identidade da ilha e a seu lugar no mundo. Também contribuiu para o reconhecimento de rituais, cultos e invocações de ancestrais como forças no panorama da ilha e de sua história colonial. O debate em torno do reconhecimento do *maloya* como PCI pode ser melhor avaliado no contexto desses avanços políticos.

4. A opção pelo *maloya*: conflitos e ressentimentos identitários¹¹

A iniciativa de propor o *maloya* como candidato à lista da Unesco foi tomada pela MCUR, que elaborou o dossiê de candidatura com apoio do *Pôle Régional des Musiques Actuelles* (“Polo Regional das Músicas Atuais”,¹² associação cultural apoiada pelo Ministério da Cultura, dedicada ao desenvolvimento de atividades profissionais e associativas em torno das músicas populares e tradicionais na ilha).¹³ O texto final do dossiê, sob a responsabilidade da direção da MCUR, insistia na vitalidade deste gênero e de suas relações com a identidade musical insular. Ao mesmo tempo, ele eludia os conflitos sobre legitimidade identitária de que foi tema o *maloya* desde sua entrada na cena pública. O dossiê insistia sobre o fato de que a “comunidade” de referência da candidatura era constituída pelo “conjunto dos reunionenses”, e que o *maloya* tinha de fato se tornado o “emblema da cultura da Reunião”, o “símbolo mesmo da identidade

¹¹ Maior detalhamento sobre este tópico pode ser encontrado em Samson (2011) e Lagarde (2012).

¹² “Musiques actuelles” é uma categoria francesa usada para se referir, aproximadamente, ao que chamamos no Brasil de “música popular”, mas sem o acréscimo “nacional”, como em MPB. Ao contrário, as *musiques actuelles* francesas dão amplo espaço para gêneros internacionais em voga, notadamente de expressão inglesa, adaptados ou não por artistas locais.

¹³ Foi neste trabalho que Guillaume Samson participou, como consultor sobre aspectos musicais da candidatura.

cultural, e isso, de maneira intergeracional”.¹⁴ Talvez não se deva censurar tal elusão, tratando-se aqui de um dossiê de candidatura, e não de um trabalho acadêmico; mas o fato é que as controvérsias sobre o “emblema musical da Reunião” foram um dado essencial do campo cultural insular desde os anos 1970. O conflito iniciado após o anúncio da candidatura revelou isso claramente.

Para compreender este conflito, é necessário ter em mente que a candidatura do *maloya* à lista do PCI foi interpretada localmente como um reconhecimento do status de “emblema musical da ilha da Reunião”. Sendo uma forma musical entre muitas outras existentes na ilha, o *maloya* se viu atribuir, por meio da repercussão na mídia após a aceitação da candidatura pela Unesco, uma dimensão simbólica especial, ligada a sua representatividade cultural. No contexto político-cultural que descrevemos na seção anterior, a mudança de foco entre “ser representativo” e “ser o emblema nacional”¹⁵ contribuiu para tornar o reconhecimento altamente conflitivo no nível local. Em especial, isso alimentou a concorrência entre *maloya* e *séga*.

Nos dias seguintes ao anúncio da conquista obtida pelo *maloya*, as reações na imprensa dão testemunho da referida mudança de foco. A 10 de outubro de 2010, Bernadette Ladauge, já então figura influente na cena *folk* da Reunião há várias décadas, declarou ao *Journal de l’Ile de La Réunion*: “O que me surpreende, é ver o *maloya* e não o *séga* no patrimônio da Unesco. O *maloya*, historicamente, é um tipo de *séga*. (...) Era assim que as danças dos escravos eram chamadas. (...) É o ritmo de base de nossas formas musicais, que se distinguem uma da outra só pela velocidade.” Em posição inversa, outra declaração dizia: “Genial! Estávamos à espera deste reconhecimento. (...) O *maloya* tem que ser escutado em toda a ilha da Reunião, do mesmo modo que o *séga* é escutado em qualquer lugar nas Ilhas Maurício.”¹⁶ A primeira declaração citada se apoia sobre as ligações históricas entre *maloya* e *séga* na Reunião, deixando implícito que, apesar da diferença de nome, o *maloya* seria um subgênero do *séga*. A segunda ignora olímpicamente a existência do *séga* na Reunião, falando como se se tratasse de um gênero exclusivo das Ilhas Maurício...

O reconhecimento patrimonial do *maloya* põe em questão do mesmo modo, mas de forma mais discreta, o importante lugar das músicas associadas à religião hinduísta na representação musical insular. Quando Guillaume Samson participou de um encontro de comemoração da data de abolição da escravatura na ilha em 1848, com participação de um representante da MCUR, este aspecto foi trazido pela intervenção do diretor de uma sala de espetáculos: “Falam sempre que o *maloya* foi historicamente

¹⁴ O texto (*Nomination file*) pode ser encontrado (em francês e em inglês) no site da Unesco, em: <<https://ich.unesco.org/en/RL/maloya-00249>>. Consultado no dia 14 de outubro de 2020. A referência ao caráter emblemático do *maloya* para a cultura da Reunião atravessa o conjunto do documento. A referência específica a seu caráter “intergeracional” se encontra na p.7 do mesmo documento.

¹⁵ Já foi dito que a Reunião é um departamento ultramarino da França, e, por isso, pode ser inapropriado referir-se ao *maloya* como “emblema nacional”. Usamos a palavra “nacional” neste contexto sem rigor legal, para referir-nos ao fato de que o debate sobre a candidatura do *maloya* não era estruturado pelo pertencimento à França, mas pela noção de uma identidade particular da ilha.

¹⁶ As Ilhas Maurício são uma nação independente, formada por diversas ilhas, a 170 km da Reunião.

marginalizado, esquecido, negligenciado. Pode ser, mas a música que continua totalmente ausente da cena cultural da Reunião, e isso desde muito tempo, é aquela ligada às raízes hindus da nossa população. E em particular, o *bal tamoul*.¹⁷ E nem por isso, nós, os *malbars*,¹⁸ nos queixamos tanto...” Em outro contexto, um militante hindu próximo ao PCR exortou o público de um *bal tamoul* ao qual Guillaume Samson assistiu a que lutasse mais pela transmissão desse patrimônio, para que os *malbars* não fossem mais vistos como “joões ninguém” (em francês, *des riens du tout*), e que o *maloya* não passasse a ser considerado como “A cultura da Reunião, e toda a cultura da Reunião”!...

À luz destas reações ao reconhecimento patrimonial do *maloya*, podemos nos perguntar sobre a noção de “representatividade” e as interpretações que lhe são atribuídas. Se o *maloya* era “emblemático” ou não, eis algo que não constava, absolutamente, como critério de inscrição na Lista Representativa da Unesco. Contudo, o reconhecimento internacional dado ao *maloya* parece ter sido discutido localmente muito mais no âmbito das questões previamente existentes sobre representatividade musical insular (no que podemos chamar de um “efeito emblema”, possivelmente posto em ação também em outros contextos locais de reconhecimento do PCI), do que no de uma reflexão sobre as contribuições da ilha da Reunião ao patrimônio cultural da humanidade.

Conclusão

À diferença do que acontecia na Reunião, no Brasil não havia – e talvez ainda não haja – qualquer dúvida sobre que gênero musical deveria ser considerado “emblema musical nacional”. Embora esta distinção já tivesse sido atribuída, desde os anos 1930, ao samba na sua versão “carioca”, não era isso que a escolha de um candidato à Declaração das Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade pedia, mas sim a possibilidade de ser apresentado como objeto de salvaguarda urgente, em defesa contra o risco de extinção, que o mesmo samba carioca não parecia correr. Ainda assim, a primeira escolha do ministro Gilberto Gil foi a de apresentar o gênero musical já escolhido pelos brasileiros como “o mais representativo” do país. Esta escolha inicial assegurou que o candidato afinal escolhido, o samba de roda baiano, fosse o único que poderia, mesmo obliquamente, beneficiar-se de um “reconhecimento nacional”, satisfazendo ao mesmo tempo o requerimento da Unesco, ao argumentar de maneira convincente sobre a existência de uma situação de risco.

Mas nem a Declaração de Obras-Primas de 2001-2005, nem a Lista Representativa da Convenção de 2003, trazem a exigência de candidatos que sejam os “gêneros mais representativos”, ou as “músicas mais emblemáticas” dos respectivos países, ou departamentos ultramarinos. Se as análises de Hafstein (2018) estão corretas,

¹⁷ Um tipo de teatro popular de origem hindu, no qual passagens do *Mahabharata* são encenadas.

¹⁸ Nome dado às pessoas de ascendência indiana na ilha da Reunião.

a representatividade nacional não figura nem entre as características implicitamente valorizadas pela convenção de 2003, que se concentra, em vez disso, em reforçar o papel das “comunidades” infranacionais dentro de cada estado membro.

Contudo, mesmo se as intenções do legislador da Unesco, em instrumentos como a “Declaração das Obras-Primas do PCI” e a “Lista Representativa do PCI”, não eram buscar os candidatos “mais representativos” em cada país, os casos que analisamos mostram que estes instrumentos foram efetivamente reinterpretados em tais termos. Músicos do samba e do *maloya*, pesquisadores, militantes, funcionários e administradores, todos eles parecem ter internalizado, de modo mais ou menos explícito, a ideia de que as políticas para o PCI estavam ligadas à promoção de autocelebrações identitárias coletivas.

Este ponto comum entre os dois casos analisados, porém, não nos deve fazer esquecer que, como vimos, cada contexto cultural e político específico situa de maneira singular a problemática em torno do reconhecimento. Até mesmo quando candidaturas bem-sucedidas compartilham de numerosas características formais e históricas, como acontece com o samba de roda e o *maloya*, parece claro que análises detalhadas, caso a caso, são a única maneira de avaliar os impactos positivos, negativos, ou simplesmente transformadores, de programas internacionais em apoio a expressões culturais.

Referências

ALVES, Bernardo. **A pré-história do samba**. Petrolina: Ed. do autor, 2002.

BOURDIEU, Pierre. Le point de vue de l’auteur. Quelques propriétés générales des champs de production culturelle. In: **Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Seuil, 1998, p.351-462.

BRUMANN, Christoph. Heritage agnosticism: a third path for the study of cultural heritage. **Social Anthropology**, n. 22, p.173-188, 2014.

CHAUDENSON, Robert. **Lexique du parler créole de La Réunion**. Paris: Honoré Champion, 1974.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, [1933] 1977.

HAFSTEIN, Valdimar. **Making intangible heritage: El Condor Pasa and other stories from UNESCO**. Bloomington (Indiana): Indiana University Press, 2018.

LAGARDE, Benjamin. **Réunion Maloya. La créolisation réunionnaise telle qu’entendue depuis sa musique traditionnelle**, Tese (Doutorado) – Université de Provence, Aix-en-Provence, 2012.

LA SELVE, Jean-Pierre. **Musiques traditionnelles de La Réunion**. Saint-Denis (La Réunion): Azalées Éditions, [1984] 1995.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MANUEL, Peter. **Popular musics of the non-Western world**. New York: Oxford University Press, 1988.

MARIMOUTOU, Carpanin; VERGÈS, Françoise. **Pour un musée du temps présent. La Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise**. 2007. Disponível em: <http://www.temoignages.re/IMG/pdf/MCUR_POUR_UN_MUSEE-2.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, [1983] 1995.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Capoeira, samba, candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia**. Berlim: Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, 1991.

RIBEIRO, Darcy *et al.* **Mestiço é que é bom!** Rio de Janeiro: Revan, 1996.

RODA, Jessica. Des judéo-espagnols à la machine unesquienne. Enjeux et défis de la patrimonialisation musicale. **Cahiers d'Ethnomusicologie**, n. 24, p.123-141, 2011.

SANDRONI, Carlos. Questões em torno do dossiê do samba de roda. In: **Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares**, Série Encontros e Estudos, n. 6. Rio de Janeiro: CNFCP/Iphan/MinC, 2005, p. 45-53.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, [2001] 2012.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010a.

SANDRONI, Carlos. Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro nos anos 1930 e 1940. **Revista USP**, n. 87, p. 134-143, 2010b.

SANDRONI, Carlos; SANT'ANNA, Márcia (orgs). **Samba de roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: Iphan, 2006.

SAMSON, Guillaume; SANDRONI, Carlos. The recognition of Brazilian samba de roda and Réunion maloya as intangible cultural heritage of humanity. **Vibrant** (Virtual Brazilian Anthropology), vol.10, n.1, 2013. Disponível em: <http://www.vibrant.org.br/issues/v10n1/guillaume-samson-carlos-sandroni-the-recognition-of-brazilian-samba-de-roda-and-reunion-maloya-as-intangible-cultural-heritage-of-humanity/>

SAMSON, Guillaume. Histoire d'une sédimentation musicale. In: SAMSON, G.; LAGARDE, B.; MARIMOUTOU, C. (orgs.). **L'univers du maloya**. Saint-Denis (La Réunion): Éditions de La DREOI, 2008, p. 10-88.

SAMSON, Guillaume. Le maloya au patrimoine mondial de l'humanité. Enjeux culturels, politiques et éthiques et culturels d'une labellisation, **Cahiers d'Ethnomusicologie**, n. 24, p. 155-169, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

SILVA, Flávio. Pelo telefone e a história do samba. **Informativo Funarte**, Rio de Janeiro, 1978.

UNESCO. **Nomination file (maloya)**. Paris: Unesco, 2009. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/RL/maloya-00249>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

UNESCO. **Proclamation of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity: guide for the presentation of candidature files**. Paris: Unesco, 2001. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001246/124628eo.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2020.

VERGÈS, Françoise. Mémoires et culture(s) à La Réunion. Christian Ghasarian (org.), **Anthropologies de La Réunion**, Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2008, p.219-234.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

WADDEY, Ralph Cole. Viola de samba and samba de viola in the Recôncavo of Bahia, Brazil, **Latin-American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, v. 1, n. 2, p. 196-212, 1980.

CAPÍTULO 2

O processo de legitimação de uma prática cultural afro-brasileira: o caso do jongo¹⁹

Luciana de Araujo Aguiar

Introdução

O jongo é uma forma de expressão que integra dança, interação coletiva, percussão de tambores e elementos mágico-religiosos e poéticos em um ambiente festivo. A roda é o espaço de *performance* do jongo. Trata-se de um círculo (ou semicírculo) composto por um grupo de pessoas – homens e mulheres –, dentro do qual um par formado, na maioria das vezes, por um homem e uma mulher, interage através de uma *performance* corporal. A roda é ritmada por instrumentos musicais – especialmente tambores – tocados geralmente por três ou quatro homens que, juntamente com outras pessoas, integram o círculo. Os músicos entoam músicas (religiosas ou profanas) chamadas de “pontos”, repetidas em coro por todos os que formam a roda. Estes últimos também contribuem para a percussão, batendo palmas.

O jongo se estabelece como um sistema de comunicação simbólico através da voz e, especificamente, pelo “ponto”. Os pontos destacam uma dimensão religiosa muito presente nessa prática cultural. Os pontos iniciais de uma roda geralmente são dedicados a Deus ou a Nossa Senhora, com o objetivo de pedir proteção divina para a roda e seus participantes. O termo “ponto” expressa o repertório vocal do jongo e é também um termo usado com este sentido em religiões afro-brasileiras. Alguns pontos do jongo, por exemplo, são conhecidos em terreiros de umbanda e vice-versa. A dimensão religiosa no jongo se expressa igualmente por seus tambores, associados aos espíritos dos ancestrais negros. Todos os que desejam dançar em uma roda devem, assim, primeiro saudar os tambores, por meio de um gesto feito com as mãos, como uma reverência aos ancestrais. As festas religiosas são as ocasiões mais favoráveis para dançar o jongo e exprimem também sua dimensão religiosa.

¹⁹ Este artigo foi elaborado a partir de uma tese de doutorado em Antropologia concluída na *Université Paul Valéry – Montpellier 3*, em 2017, orientada pelo antropólogo Alain Babadzan. O trabalho contou com o financiamento de uma bolsa de estudos da agência Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

O jongo é praticado por coletividades presentes em localidades específicas, e, desde o final dos anos 1990, em muitos casos, organizadas pelos chamados “grupos de jongo”. Esses grupos se estabelecem em diferentes cidades da região Sudeste do Brasil (que abrange os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo). Essa localização se deve ao processo histórico de desenvolvimento do jongo entre as populações africanas de língua banto, trazidas escravizadas da África para trabalhar nas plantações de café localizadas no vale do rio Paraíba do Sul, que corta os estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. De acordo com os diferentes grupos e sua história local, a amplitude temporal pode ser variável e se estender por algumas décadas ou vários séculos. Esta anterioridade está ligada à memória coletiva transmitida. O enraizamento histórico envolve identificação de saberes e transmissão de conhecimentos e práticas a gerações atuais. No entanto, a transmissão não exclui modificações (Bérard, Marchenay, 2009). Esta anterioridade contribui para dar sentido à origem dos grupos de jongo e a transformar suas histórias.

Em 2005, o jongo foi inscrito pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como um bem imaterial do patrimônio cultural brasileiro, no livro de registro das formas de expressão. A patrimonialização do jongo foi resultado de uma variedade de ações realizadas por determinados agentes ligados principalmente a instituições culturais, universitárias e patrimoniais. A patrimonialização consolidou a popularização da prática do jongo, bem como o crescimento das relações entre os diferentes grupos e, principalmente, entre seus líderes. Além disso, o processo de patrimonialização modificou a organização dos grupos de jongo, e sua inscrição como patrimônio cultural fortaleceu o reconhecimento de seus líderes.

O objetivo deste artigo é compreender o processo de legitimação do jongo como uma autêntica prática cultural afro-brasileira, o que resultou não somente na sua validação como expressão cultural, mas também na sua patrimonialização. A análise será realizada principalmente a partir do exame da constituição dos “grupos de jongo” e da gênese dos “Encontros de jongueiros”. Estes eventos se constituem como essenciais na transformação de uma prática familiar e comunitária em um patrimônio cultural imaterial e uma expressão da identidade negra brasileira. A pesquisa que fundamenta o artigo foi feita para a minha tese em antropologia realizada na Université Paul-Valéry (Montpellier - France) e intitulada *Les stratégies d'authenticité et les politiques de patrimoine culturel immatériel : une étude à partir de deux cas* (Aguiar, 2017). A tese visou compreender as estratégias de construção da autenticidade e as políticas patrimoniais a partir do estudo de duas práticas culturais atualmente reconhecidas como patrimônio cultural imaterial: o jongo, no Sudeste brasileiro, e o *fest-noz*, presente na região da Bretanha, na França.

Uma prática comunitária, ritual e artística

Se olharmos para a localização dos grupos de jongo, vemos que muitos deles são encontrados nas cidades que foram constituídas no vale do rio Paraíba do Sul.

O Vale do Paraíba se estabeleceu como um importante centro produtor de café na primeira metade do século XIX, principalmente a partir de 1820. É importante lembrar que o café foi, durante uma grande parte do século XIX, o produto de exportação mais importante do país. No início da década de 1820, as plantações de café localizadas no vale do rio Paraíba do Sul, onde a terra era muito fértil, experimentaram um aumento significativo em sua produção. Isso resultou em um afluxo maciço e forçado de africanos, principalmente da região do que hoje é Angola, para trabalhar como escravos nessas plantações (Machado, 1993). A roda de jongo surgiu como um lugar de reuniões, negociações e comunicação entre esses africanos (Dias, 2014). As músicas, concebidas em uma linguagem enigmática, permitiam a comunicação entre africanos sem que seu senhor pudesse entendê-las (ibid.).

Na prática cultural do jongo, os enigmas e charadas, propostos através de cantos e que devem ser resolvidos no momento da apresentação, são um dos aspectos mais característicos. Isso aproxima o jongo do *jinongonongo* que, segundo L. Batalha (1889), significa a charada tradicional que os negros propunham e decifravam, enquanto passavam noites inteiras perto do fogo, fumando cachimbos (Batalha, 1889 apud Ramos, 1954). O padre Silva Maia, que também estudou as línguas bantus, denomina *nongongo* como “charada” (Silva Maia, 1964 apud Lopes, 1988). Uma das possíveis origens etimológicas da palavra jongo, ligada a “charada” e “enigma”, revela que essa prática cultural se manifesta particularmente através da fala e, especificamente, da música. A maioria dos jongueiros com quem tive contato durante a pesquisa de campo para a minha tese afirma que, no passado, certos pontos, direcionados a uma ou mais pessoas durante a roda, podiam causar danos, como deixar essas pessoas doentes. Eva Lúcia, de Barra do Piraí, falecida em 2017, relata o seguinte:

Antes, quando tínhamos um problema com um velho na roda, ele podia nos enfeitiçar, deixando a gente doente. As crianças tinham então que pedir uma bênção porque senão os velhos podiam enfeitiçar elas. Os pais tinham medo dessas coisas e aí não deixavam as crianças participarem da roda (Entrevista com Eva Lúcia, 10 jun. 2014).

As músicas presentes no jongo são citadas pelos jongueiros não apenas como forma de decifrar enigmas, mas também como estratégia usada pelos escravos para distrair os senhores. O jongueiro Toninho Canecão relata da seguinte maneira a história da origem do jongo:

A história do jongo começou nas plantações de café e depois chegou aos terreiros dos senhores. Por quê? Porque quando os negros capinavam o café, eles cantavam alto para abafar o barulho da enxada, mas também para encobrir aqueles que tentavam descansar. Então, quando o capataz chegava à fazenda, ele dizia que os negros estavam cantando uma música estranha, mas continuavam trabalhando melhor. Mas ele não sabia que os negros estavam cobrindo aqueles que estavam descansando (Toninho Canecão, palestra, 29 nov. 2014).

Além da história sobre a criação do jongo, Toninho Canecão conta histórias sobre os tambores do jongo:

O jongo tem dois tambores: o maior chama-se tambu e o menor chama-se candongueiro. O tambu é tocado sempre da mesma forma, mas o candongueiro não. Ele era uma ferramenta de comunicação para os escravos. Às vezes havia casais que pretendiam fugir e o candongueiro informava a hora que deveriam preparar a fuga, e também informava se eles tinham conseguido ou não fugir. O candongueiro podia ser tocado de várias formas e os escravos entendiam, mas os senhores e vigias não (Toninho Canecão, palestra, 29 nov. 2014).

A história contada por Toninho Canecão destaca o modo de comunicação velada no jongo. Não eram apenas os pontos que expressavam mensagens enigmáticas, mas também os dois tambores que constituem o jongo e, especialmente, a maneira de tocar o “candongueiro”. A diferença na maneira de tocar o “tambu” e “candongueiro”, que foi expressa por Toninho Canecão por meio de justificativa histórica, ainda está presente no jongo. O tambu deve ser tocado de forma constante, enquanto o tocador do candongueiro pode fazer variações, o que o deixa mais livre para tocar.

O jongo foi perpetuado após a abolição da escravatura nos terreiros das casas dos “donos de jongo” (Araújo, 1964), aqueles que detinham os tambores herdados de seus genitores. Estes convidavam membros da família, assim como vizinhos, para cantar e dançar jongo à noite em seu terreiro. Os “donos do jongo” contribuíam para a manutenção dos laços de solidariedade surgidos durante a escravidão. Eles organizavam o jongo durante festas religiosas, como as de São João, do Espírito Santo e da Santa Cruz, bem como em ocasiões relacionadas à abolição da escravidão, como o dia 13 de maio. Além disso, quem dançava e cantava o jongo também podia pedir a organização da dança em outros dias religiosos, para pagamento de promessas (Ribeiro, 1984).

As rodas foram estabelecidas como um espaço de cumplicidade, brigas, hierarquias e laços de solidariedade. Elas têm um papel importante na constituição de laços de um grupo e também na popularização do jongo, já que são o local de encontro de jongueiros de um mesmo grupo, mas também de grupos diferentes. As rodas também são o local onde jongueiros e pessoas externas se encontram e podem ser realizadas na sede dos grupos – e, nesse caso, são voltadas principalmente para a vizinhança – ou em escolas e universidades, ou mesmo como parte de certos seminários e eventos. Quando são realizadas na sede do grupo, têm duração ilimitada, mas quando acontecem em eventos são, na maioria das vezes, apresentações que duram em média entre trinta minutos e duas horas. Embora os grupos realizem rodas regularmente em ocasiões específicas de cada grupo, há duas ocasiões comuns a todos: 13 de maio, dia da abolição da escravidão, e 20 de novembro, dia da consciência negra. A roda, então, é o principal espaço de performatização do jongo como prática cultural afro-brasileira.

A roda é composta de sequências ordenadas de atos. Quem deseja iniciar a dança, se volta para os tambores e os saúda. Ele ou ela, então, se aproxima de uma parceira ou parceiro e convida para dançar através de um gesto coreográfico, com os

braços esticados e os ombros pra trás. O par dança no centro da roda, realizando uma *performance* corporal que envolve giros e umbigadas.²⁰ A apresentação do par termina quando outro participante deseja dançar. Este se aproxima dos tambores para saudá-los e, em seguida, caminha em direção ao centro da roda, executando uma umbigada naquele ou naquela que ele/ela deseja substituir. A pessoa substituída se reposiciona na roda e o novo par executa sua *performance*. Este ciclo continua até que os tocadores dos tambores terminem a roda dizendo “machado” ou “cachoeira”. Além de uma padronização das sequências, as rodas de jongo instituem uma temporalidade fora da norma de ação (podem durar seis, sete, oito horas) e produzem simbolicamente o corpo. As ações e comportamentos realizados durante uma roda são convencionalizados, o que faz da *performance* do jongo uma *performance* ritual no sentido em que a palavra “ritual” foi adotada na antropologia (Turner, 1969; Tambiah, 1985).

Desde os primeiros registros históricos das rodas de jongo pelos folcloristas, as festas religiosas são mencionadas como ocasiões para dançar o jongo. Hoje em dia, ainda é comum ver rodas de jongo organizadas em dias dedicados a determinados santos católicos ou a Nossa Senhora do Rosário. É importante ressaltar, no entanto, que os santos a quem os jongueiros prestam homenagem, como São Sebastião e São Cosme e Damião,²¹ bem como São Benedito e Nossa Senhora do Rosário,²² são importantes para a comunidade negra brasileira. A devoção aos santos foi um meio de incorporar aspectos culturais e religiosos africanos em um Brasil de dominação religiosa católica devido à colonização portuguesa. O catolicismo europeu foi assim reinterpretado e readaptado em solo brasileiro, e a utilização de datas de festas de santos católicos para celebrar ritos ou deuses africanos explica a presença de santos do catolicismo nas festas de jongo.

²⁰ A umbigada é um movimento realizado entre duas pessoas que consiste em encostar os umbigos como gesto coreográfico. Aparece como prática herdada dos povos africanos, mais especificamente da região de Angola e Congo, como apontaram os estudiosos Luís da Câmara Cascudo (1965), Edison Carneiro (1961) e Roger Bastide (1974). De acordo com Silva (2010), no contexto africano, a umbigada teve sua origem associada aos antigos ritos de fertilidade e casamento, sendo algumas vezes interpretada como mímica do ato sexual ou lúdica amorosa. Cascudo (1965) menciona que a “umbigada seria atraída para um ciclo de danças quando já perdera sua integração ritual, desaparecido o culto agrário que a ambientava e promovia. De notar o seu uso unicamente na lúdica dos povos agricultores.” (p. 143-144). No jongo, o gesto é, na maior parte das vezes, alusivo, uma vez que a maioria dos dançarinos não encosta efetivamente seu umbigo no umbigo do parceiro de dança.

²¹ Os santos Cosme e Damião, bem como São Sebastião, encarnaram alguns dos orixás (deuses de origem iorubá) mais populares da cosmologia afro-brasileira. Os primeiros foram sincretizados a Ibeji, divindade dos gêmeos iorubás e também considerados protetores das crianças; o segundo a Oxóssi, deus da caça, abundância e sustento.

²² São Benedito e Nossa Senhora do Rosário são considerados santos protetores dos negros devido às irmandades religiosas de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito no Brasil colonial, que eram reservadas aos negros e se transformaram em um dos raros espaços reservados a prática religiosa negra. São Benedito é o primeiro negro canonizado pela Igreja católica. No catolicismo popular brasileiro, esse santo, de ascendência africana e escrava, é considerado o protetor dos negros. Já os cultos a Nossa Senhora do Rosário pelas irmandades religiosas foram um dos raros espaços onde também se podia praticar rituais africanos (como o da coroação de reis e rainhas negros) e onde se podia tocar os tambores, dançar e cantar sob o pretexto das festas religiosas. Atualmente, designamos como Congado ou Congada o conjunto de manifestações afro-brasileiras de culto a Nossa Senhora do Rosário.

Nas últimas décadas, a *performance* ritualística do jongo assumiu também a forma de uma *performance* artística com signos estéticos, como figurinos, maquiagem e penteados. Eles visam representar uma concepção de ancestralidade e de africanização a fim de afirmar a relação com uma África muitas vezes idealizada. A representação da ancestralidade africana se dá também pela *performance* ritual, através dos tambores, e das diferentes maneiras históricas de o tocar, e da dança de pés descalços, por exemplo. Os limites entre a *performance* ritual e a *performance* artística no jongo não são fixos, uma vez que as rodas de jongo realizadas durante as festividades locais são ao mesmo tempo rituais e artísticas. A performatização do corpo durante uma roda é um dos denominadores comuns entre a *performance* ritual e a *performance* artística no jongo.

O corpo informa um conjunto de códigos estéticos que variam de gestos e expressões a roupas e acessórios, com o objetivo de expressar os laços simbólicos com a África. A roda de jongo enquanto ação ritualizada institui, no seu tempo-espaço próprio, uma mudança de papéis sociais em relação à vida ordinária. As rodas instituirão papéis (cantores, tocadores de tambor, dançarinos etc.) que serão vividos no espaço-tempo de uma roda. A presença do público é também um aspecto comum entre *performance* ritual e *performance* artística no jongo. As visões e opiniões que o público apresenta sobre o jongo informam, de certa maneira, o modo como os jongueiros conduzem as rodas. Os espectadores participam ativamente das rodas batendo palmas ou dançando para aqueles que desejam. A *performance* do jongo une, durante o tempo da ação, jongueiros e espectadores.

Grupo, comunidade, jongo, caxambu: as diferentes tipologias da organização jongueira

Os quatro estados que compõem a região sudeste do Brasil possuem grupos de jongo, sendo o Rio de Janeiro o estado com o maior número: dez grupos presentes em diferentes cidades.²³ No estado de São Paulo, podemos contar quatro grupos, e os estados de Minas Gerais e Espírito Santo têm um grupo cada. Dado o grande número de grupos de jongo no estado do Rio de Janeiro, estes foram reunidos em agrupamentos chamados “mesorregião”. Elaborada como categoria geográfica e utilizada para fins estatísticos pelos estados da federação, uma “mesorregião” é uma das subdivisões de um estado, e os municípios são reunidos em mesorregiões. Essa categoria é usada no universo do jongo para organizar a variedade de grupos presentes no estado do Rio de Janeiro. Os grupos são reunidos com aqueles encontrados em municípios de mesma mesorregião. O estado do Rio de Janeiro é composto por seis mesorregiões,²⁴ e em três delas existem grupos de jongo. Abaixo se pode ver a lista de grupos de jongo

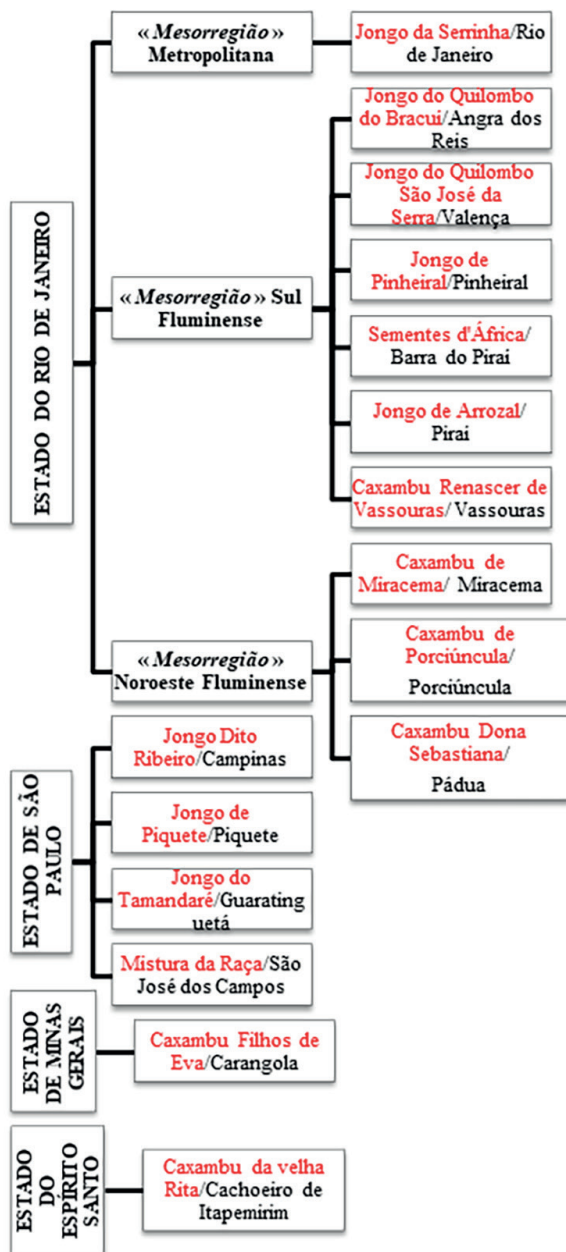
²³ Dados disponíveis *online* no site do Pontão do Jongo. Disponível em: <http://www.pontaojongo.uff.br/territorio-jongueiro>. Acesso em: 9 ago. 2020.

²⁴ Dados disponíveis *online* em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_mesorregi%C3%B5es_do_Rio_de_Janeiro. Acesso em: 9 ago. 2020.

presentes na região Sudeste. Eles estão classificados por estados e mesorregiões em que se encontram. O gráfico foi produzido por mim com base nos dados disponíveis no site do Pontão do Jongo²⁵.

²⁵ O Pontão do Jongo é uma instituição presente no Estado do Rio de Janeiro, criada após a patrimonialização, para apoiar ações de salvaguarda do jongo. Esta instituição foi, durante a pesquisa para minha tese, a principal fonte que tive de contatos com os jongueiros. Atualmente, o Pontão do Jongo é um programa desenvolvido pela Universidade Federal Fluminense (UFF) para implementar ações de articulação e fortalecimento das comunidades jongueiras. O projeto Pontão do Jongo enquanto programa de extensão universitária está em andamento desde 2012 no Departamento Sociedade, Educação e Conhecimento do Instituto de Educação do Campus Niterói da Universidade Federal Fluminense. A história do Pontão é, entretanto, anterior a sua instituição enquanto programa de extensão universitária. Em 2007, o Iphan realizou uma série de reuniões com consultores e parceiros a fim de encontrar uma forma de consolidar as ações de salvaguarda do jongo. Entre esses parceiros estava a UFF, que contava com uma rede de professores pesquisadores do jongo. Nesse mesmo ano de 2007, o Ministério da Cultura publicou um edital para a constituição do programa “Pontões de Cultura” com o objetivo de articular regionalmente Pontos de Cultura (que serão definidos posteriormente neste texto), tendo uma área temática comum. Entretanto, ainda em 2007, uma mudança na orientação interna do Ministério da Cultura conduziu o programa “Pontões de Cultura” para a responsabilidade do Iphan com o objetivo de gerir ações dos bens culturais imateriais. Como resultado, o Iphan implementou o programa “Pontões de cultura dos bens culturais imateriais registrados”. Nesse programa, o Ministério da Cultura, por meio do Iphan, estabelecia contrato com uma instituição da sociedade civil que se comprometia a realizar ações de salvaguarda do bem imaterial registrado como patrimônio cultural brasileiro. Estas ações eram financiadas pelo Ministério da Cultura/Iphan e executadas por uma instituição da sociedade civil. Neste quadro, foram assinados três contratos entre o MinC/Iphan e a UFF: o primeiro entre janeiro de 2008 e junho de 2009; o segundo entre dezembro de 2009 e dezembro de 2010; e o terceiro entre abril de 2011 e abril de 2012. No final de 2011, sem perspectiva de nova contratação dada a falta de recursos do Iphan, Elaine Monteiro, professora da UFF e que esteve na coordenação geral do projeto durante os três anos do contrato com Ministério da Cultura/Iphan, apresentou o projeto Pontão de Cultura do Jongo no edital de 2012 para projetos de extensão universitária do Ministério da Educação. O projeto, que mencionava as ações desenvolvidas durante a parceria entre a UFF e o Iphan, e destacava a necessidade de financiamento para a continuidade dessas ações, foi aprovado pelo Ministério da Educação.

Gráfico 1



Se analisarmos os nomes dos grupos, notamos que eles se referem à localidade, como Jongo da Serrinha, Jongo do Quilombo São José da Serra, Jongo de Pinheiral; ou ao mestre que o criou, como Caxambu Dona Sebastiana;²⁶ ou às “raízes africanas”, como os grupos Sementes da África e Mistura da Raça. A análise dos nomes também permite identificar o termo “quilombo”, que qualifica o local onde o jongo é praticado, como o jongo do quilombo de Bracuí e o jongo do quilombo de São José da Serra.

Outra diferença é a nomeação de um grupo como “de jongo” ou “de caxambu”. De maneira geral, a prática cultural que integra percussão de tambores, dança coletiva

²⁶Dona Sebastiana foi a fundadora do grupo e a primeira mestra. Ela dedicou toda a sua vida à manutenção da prática na cidade de Pádua, na mesorregião Noroeste Fluminense.

e elementos religiosos e poéticos se desenvolveu com o nome de “jongo” no estado de São Paulo e nas mesorregiões Metropolitana e Sul Fluminense do estado do Rio de Janeiro. Na mesorregião Noroeste Fluminense, no estado do Rio de Janeiro, assim como nos estados do Espírito Santo e Minas Gerais, essa mesma prática se desenvolveu com o nome de “caxambu”. Os dois nomes, porém, designam formas expressivas muito semelhantes, e abrangidas pelo mesmo processo de organização intermunicipal e patrimonialização. Durante o desenvolvimento dessa prática cultural entre as populações escravizadas, as fronteiras regionais não correspondiam ao que são hoje. Dessa maneira, a segmentação dos grupos entre “jongo” e “caxambu” não segue o modelo das fronteiras estaduais atuais.

Por razões ligadas principalmente aos estudos dos folcloristas nas primeiras décadas do século XX, esta prática foi popularizada e referida como “jongo” no território brasileiro. Como esta foi a noção definida como aquela que incorpora as características dessa expressão cultural, os praticantes que a conhecem como “caxambu” se esforçam para enfatizar o termo “jongo” em seus discursos. Segundo Nico Thomaz, líder do Caxambu Dona Sebastiana: “Quando começamos em Pádua, tínhamos o caxambu. Então começamos a conhecer outras comunidades de outros estados e nossa prática se tornou caxambu e jongo” (Caderno de campo, 23 nov. 2014).

Embora jongo e caxambu sejam semelhantes, existem algumas diferenças no modo de dançar e na musicalidade. A maioria das rodas de jongo consiste na dança em par (homem e mulher), realizada no centro da roda. As rodas de caxambu são, na maioria dos casos, formadas por mulheres dançando com suas saias: seja no centro da roda, uma de cada vez ou em pares, ou todas juntas no círculo formado pela roda.

Figura 1 – Roda do Jongo de Pinheiral (RJ) durante a festa de São Benedito – 06/10/2014.



Foto da Autora.

Figura 2 – Roda do Caxambu Dona Sebastiana na comemoração do Dia da Consciência Negra do município de Cachoeiras de Macacu (RJ). Nico Thomaz no centro da roda e Dona Clara entonando os pontos – 22/11/2014



Foto da Autora.

Figuras 3 e 4 – Roda do Caxambu de Porciúncula no 130 Encontro de Jongueiros, em São José dos Campos (SP) – 06/12/2014



Fotos da Autora.

No caxambu, os homens cantam os pontos e tocam os tambores, uma vez que, na maioria das vezes, eles não dançam. No jongo, os homens dançam, e, mesmo se na maior parte do tempo são eles que tocam os tambores, é possível ver também mulheres tocando os tambores. No caxambu é mais raro ver uma mulher batendo tambor. Os agentes também observam uma diferença na música, como Joaquim, do Caxambu de Porciúncula, enfatiza: “Vê como se toca o tambor no jongo, não há pausa, ele é tocado

sem parar, como no samba” (Caderno de campo, 6 dez. 2014). Existe, no entanto, uma incorporação de um *ethos* do “jongo” pelos atores do caxambu. Durante meu trabalho de campo, pude perceber que, sempre que eram organizadas rodas informais, a dança praticada era o jongo, com casais (homem e mulher) no centro e a umbigada no ritmo dos tambores do jongo. Alguns praticantes do caxambu, principalmente os mais novos, que não dominavam completamente a dança do jongo, “ensaiavam” com seus pares a dança e o ritmo da umbigada, para entrar nessas rodas informais.

A economia de grupos baseia-se, na maioria dos casos, em financiamentos públicos ou em poupanças realizadas a partir de eventos nas sedes dos grupos, como feijoadas e rodas de jongo, e de cachês obtidos em representações em instituições privadas. Alguns grupos são patrocinados por empresas privadas e outros se beneficiam de programas culturais de grandes empresas públicas.²⁷ As apresentações contribuem não somente para a economia dos grupos, mas também para a dos jongueiros, como cita Laudeni, do Jongo Mistura da Raça: “O Jongo me ajuda muito: eu trabalho, mas o dinheiro que ganho durante uma apresentação dá uma ajudada” (Entrevista com Laudeni, 16 nov. 2014). Se algumas apresentações são pagas pela instituição ou associação que convida o grupo a se apresentar, em outras os jongueiros não são remunerados, há somente o pagamento de transporte e lanche para o grupo.

Quanto às relações entre os grupos, todos os jongueiros com quem pude estabelecer um contato me disseram que são positivas: “Eu me relaciono com todos os grupos. Tiramos um pouco de cada um e, quando realizamos oficinas, também ensinamos um pouco do nosso próprio conhecimento. Portanto, aprendemos com eles, assim como ensinamos um pouco da nossa prática” (Entrevista com Nico Thomaz, 23 nov. 2014). Se o discurso dos agentes apresenta uma camaradagem entre os grupos, o cotidiano compartilhado com eles revela algumas animosidades em relação a grupos específicos. No entanto, essas hostilidades são sutis e, na maioria dos casos, permanecem dissimuladas durante os encontros.

O “grupo de jongo” não é a única categoria desenvolvida para caracterizar os agrupamentos de jongo. Outra noção usada pelos agentes é a de “comunidade”. Essa noção tem sido amplamente estudada nas ciências sociais. No início do século XX, os *community studies*, estudos sociológicos realizados por pesquisadores norte-americanos, produziram alguns dos quadros teóricos sobre o assunto. Robert Park, Everett Hughes, Louis Wirth, Talcott Parsons e Robert Redfield estão entre que dedicaram suas pesquisas à construção de uma epistemologia da “comunidade” na década de 1930. Mais recentemente, C. Schrecker desenvolveu uma crítica lexical do conceito de comunidade através da análise da bibliografia sociológica dedicada a esta categoria. Ele conclui que a comunidade, definida para os propósitos de um estudo, é baseada em características objetivas ligadas a fatores subjetivos:

²⁷ Não há muitos grupos patrocinados pelo setor privado e por programas culturais de empresas públicas. Durante minha pesquisa de campo, apenas o Jongo da Serrinha se beneficiava desses tipos de financiamento.

Os fatores objetivos – elementos externos que tornam tangível para o observador a unidade observada – estão ligados a fatores subjetivos. Estes últimos incluem o sentimento de pertencimento a uma comunidade, evocada por Weber, sem o qual a “comunalização” não pode ocorrer. [...] Aliás, é impossível compreender a comunidade, saber o que ela é, sem levar em conta o sentido que é atribuído a ela. (SCHRECKER, 2006, p.46. Tradução minha).

A categoria de comunidade foi concebida como uma “entidade”, criada a partir dos vínculos entre indivíduos de um grupo social, simbolizada por esses mesmos indivíduos como fonte e receptáculo de significado, mas também percebida como um marco identitário. A análise que os autores extraem dessa noção revela os usos que os agentes presentes no espaço do jongo também fazem dela. Afirmar que eles pertencem a uma “comunidade *jongueira*” revela os valores que querem promover. Falar em termos de “comunidade *jongueira*” torna-se essencial para marcar o posicionamento identitário dentro do universo *jongueiro*.

Podemos notar uma preferência pelo uso da categoria “comunidade” quando se trata de indicar o enraizamento de um grupo, seja em uma família herdeira dos saberes dos africanos escravizados, seja em territórios tendo conhecido a prática do jongo durante a escravidão. Por outro lado, a categoria “grupo” é mais usada para se referir à maneira como os *jongueiros* chamam seus agrupamentos atualmente. Deste modo, o grupo Sementes d’África também pode ser chamado de Comunidade *Jongueira* de Barra do Piraí. Essas duas nomenclaturas permitem que os *jongueiros* sejam vinculados a sua localidade e à palavra que eles escolheram para apresentar o grupo. É possível constatar igualmente que o termo “grupo” é usado no contexto de apresentações “artísticas”, denotando o nome da pessoa jurídica usado pelo grupo para a captação de recursos. Já o termo comunidade é usado para caracterizar o aspecto histórico e ideológico que os *jongueiros* pretendem reafirmar.

A constituição dos grupos de jongo e o nascimento de uma reflexão sobre tradição

Os grupos de jongo, tal como conhecemos hoje, foram constituídos majoritariamente a partir dos anos 1990. Se durante a maior parte do século XX as festas de jongo promovidas pelos “donos do jongo” ocorriam especialmente em ocasiões de festas religiosas locais, a partir dos anos 1990, algumas pessoas interessadas nas práticas culturais de suas cidades encontram os “donos de jongo” e os incentivam a formar grupos de jongo para a manutenção da prática do jongo e para sua popularização. Podemos dar o exemplo do desenvolvimento de grupos de jongo em Barra do Piraí.

Elza Maria Paixão Menezes se formou em biologia, mas passou em um concurso para “animadora cultural”, um dos principais projetos realizados pela Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro entre 1983 e 1987. O papel dos “animadores culturais” era o desenvolvimento de atividades culturais e artísticas nas escolas e faculdades e o engajamento em trazer as práticas folclóricas presentes nos municípios para dentro desses espaços. Elza Menezes já conhecia algumas práticas folclóricas

e começou a pesquisar as tradições existentes em torno do estabelecimento onde trabalhava, em Barra do Piraí. Ela conheceu Dorvalino Souza, responsável pelas festas de jongo na favela Boca do Mato. Posteriormente, conheceu outras duas pessoas encarregadas de organizar festas de jongo no município: Juca, que organizava o jongo na favela da Caixa D'Água Velha, e Marina, que o organizava nos arredores de distrito de Santo Antônio. Essas relações lhe permitiram introduzir representações de jongo no colégio em que trabalhava, que eram seguidas de debates com os alunos. Foi nesse momento que a categoria “grupo de jongo” apareceu pela primeira vez em Barra do Piraí e que cada um desses grupamentos que organizavam festas de jongo foi “nomeado” para se distinguir dos outros. Em um relatório produzido por Elza Menezes, podemos ler pela primeira vez os nomes dos grupos jongo: “Existem três grupos de jongo diferentes em Barra do Piraí: o de Tio Juca, o de Tia Marina e o Filhos de Angola. Esses grupos foram restabelecidos em 1993 por meio de um trabalho cultural e comunitário”.²⁸ O trabalho de Elza Menezes começou a aparecer nos jornais locais, e os grupos de jongo começaram a ser nominados desta maneira na mídia. Seu trabalho foi também reconhecido pela Secretaria de Cultura da cidade.

Em Pádua e Miracema, as ações de Hélio Machado também foram essenciais para a constituição dos grupos de jongo/caxambu presentes nesses municípios. Segundo Nico Thomaz, líder do grupo Caxambu Dona Sebastiana, em Pádua, Hélio Machado é o responsável pela “descoberta” de grupos no noroeste do estado do Rio de Janeiro. Hélio Machado é graduado em sociologia e professor de sociologia da educação no curso de formação de professores de matemática no campus de Pádua da Universidade Federal Fluminense (UFF). Ele também esteve vinculado à Comissão Fluminense de Folclore. Como Elza Menezes, no início dos anos 1990, ele iniciou um trabalho educacional com os “donos de jongo” em Pádua e Miracema, principalmente com Dona Sebastiana, que morava em Pádua, para levar essas práticas tradicionais para dentro da universidade.

Na cidade do Rio de Janeiro, o desenvolvimento do Jongo da Serrinha foi um pouco diferente. Darcy Monteiro, filho de Vovó Maria Joana,²⁹ a dona do jongo na Serrinha, era muito conhecido no universo dos sambistas e da música popular no Rio de Janeiro. A partir da década de 1960, ele viu a possibilidade de transformar as formas expressivas do jongo – música, dança e percussão dos tambores – em um espetáculo “artístico”. Para isso, criou um grupo chamado Jongo Bassam, que incorporou novos instrumentos ao jongo (violão, cavaquinho, guitarra, baixo, bateria e outros). Desenhou figurinos para as *performances* e mudou a estrutura dos pontos, acrescentando um número maior de versos (Simonard, 2005). Ele justificava essas inovações dizendo que elas tornavam o jongo mais facilmente assimilado pelo público em geral: ele seria visto por um número maior de pessoas, atrairia novos membros e, assim, poderia preservar sua própria existência.

No entanto, embora Darcy Monteiro tenha iniciado essas ações na década de 1960, foi a partir da década de 1990, com a transformação do Jongo Bassam em

²⁸ Trecho do relatório de animação cultural do arquivo do CIEP 287 - Angelina Teixeira Netto Sym, em Barra do Piraí.

²⁹ Vovó Maria Joana foi a grande matriarca do Jongo da Serrinha.

Jongo da Serrinha, que ele conseguiu atingir esses objetivos. Naquela época, o círculo de admiradores do jongo aumentou consideravelmente, e Darcy Monteiro conseguiu atrair estudantes e músicos que não moravam na favela de Serrinha e que não tinham tido contato prévio com o jongo, nas rodas realizadas na sua casa. Ele planejava levar a prática do jongo a lugares reservados à cultura acadêmica, como teatros e centros culturais. A constituição do Jongo da Serrinha foi um pouco diferente dos demais grupos, dada a sua posição em uma das maiores cidades do Brasil, culturalmente muito viva. Mesmo que o desejo de apresentar o jongo em estabelecimentos educacionais e culturais tenha sido um motivo importante para a constituição dos grupos estudados, esse aspecto foi muito mais presente na criação do Jongo da Serrinha.

O desejo de propor apresentações artísticas do jongo para a vulgarização e manutenção desta prática cultural foi uma das razões do desenvolvimento de grupos formais de jongo a partir de organizações comunitárias existentes anteriormente. Uma das mudanças vistas com essa nova lógica das rodas de jongo foi a inserção de crianças nas rodas para dançar. Segundo Tia Maria do Jongo, do Jongo da Serrinha, falecida em 2019, as crianças não tinham permissão para dançar o jongo até a década de 1960. Entretanto, um dia, Vovó Maria Joana disse a seu filho Darcy que, se eles não deixassem as crianças participar das rodas, o jongo desapareceria por falta de participantes.³⁰ Segundo meus interlocutores, o jongo era proibido para crianças porque os espíritos dos velhos estavam presentes nas rodas. Os mais velhos, chamados *cumbas*, dominavam técnicas mágico-religiosas que eram proibidas às crianças: “Havia um certo mistério, existem até músicas que eu conheço, e que não canto porque minha mãe dizia: – Isso é uma coisa antiga, é uma coisa muito forte, você não pode cantar” (Entrevista com Tia Maria do Jongo, 14 out. 2014). “*Cumba* é o nome dado ao feiticeiro jongueiro, aquele que domina as artes da magia” (Simonard, 2005 p. 18).

Robert Slenes (2013) realiza uma análise etimológica e léxica do verbo *kúmba* presente da língua kikongo, uma das línguas bantu faladas pelos povos Kongo e Ndundu que vivem nas florestas equatoriais da República Democrática do Congo, República do Congo e Angola. De acordo com o autor, um dos significados desse verbo é “ficar espantado/maravilhado” [*to be astounded*]. O termo *kúmba* está associado a um complexo de palavras que expressa espanto/maravilhamento diante do poder do mundo transcendental/espiritual. Entre este complexo de palavras o autor cita os termos *nkùmba* (“desafiador”) e *’nkúma* (“Alguém que golpeia [algo ou alguém], corta as palavras de alguém, tem algo a dizer na ponta da língua”). Essas designações se aproximam do termo “valentão” que, de acordo com o autor, é um dos significados do termo *cumba* atualmente e evidenciam a arrogância da disputa de *cumbas* que tentam intimidar seus rivais. O autor mostra que os poderes sobrenaturais atribuídos ao *cumba* (cantor mestre do jongo) correspondem a esse conjunto de palavras sagradas na língua kikongo e que são manifestadas nas letras do jongo.

³⁰ “Então, um dia, a Vovó Maria Joana disse para Darcy, eu estava com ele, e ela disse ‘Darcy, meu filho, você pode ensinar as crianças a dançar, senão o jongo vai desaparecer’. E Darcy ficou feliz porque gostou, e então ele me disse: ‘Maria, podemos formar um grupo. Mamãe decidiu ensinar as crianças para salvar o jongo’” (Entrevista com Tia Maria do Jongo, 14 out. 2014).

De acordo com meus interlocutores de campo, e principalmente os mais velhos, as rodas de jongo eram espaços de ocorrência de formas de espiritismo. Tia Maria do Jongo comentou sobre este tema que: “Havia pessoas que desmaiavam e Vovó Maria Joana dizia: – São os espíritos. Algumas pessoas eram médiuns,³¹ e os espíritos vinham e se aproximavam delas”. Já Dona Clara, do grupo Caxambu Dona Sebastiana, me testemunhou que: “No passado, o espiritualismo estava muito presente. Quando uma pessoa fazia uma pergunta [por meio de um *ponto*], se a outra pessoa não sabia a resposta, a roda ficava ‘amarrada’ a noite toda. Agora não é assim” (Entrevista com Dona Clara, 23 nov. 2015).

No vocabulário mágico-religioso afro-brasileiro, “amarrar alguém” ou “deixar alguma coisa amarrada” indica um processo ritual no qual um indivíduo invoca espíritos para manter alguém ou algo próximo a ele. Em geral, os rituais de “amarração” são realizados em casos de vingança ou amor. No universo das rodas de jongo, os enigmas são expressos por um indivíduo através dos pontos (para uma pessoa ou para todos os praticantes) e devem ser decodificados. Se eles não forem decifrados, por meio de um ponto em resposta, ninguém poderá iniciar um novo ponto. Assim, a roda “é amarrada” a noite toda, até que o enigma seja resolvido. Atualmente, a invocação de enigmas é mais rara, ao menos nas rodas mais abertas a um público exterior, uma vez que, na maioria das vezes, os pontos vêm de um repertório já fixo. Sem enigmas, a possibilidade de ver rodas amarradas torna-se mais raro. Mesmo que a referência ao espiritismo seja cada vez menos frequente, a dimensão religiosa permanece presente:

Vovó Maria Joana dizia que quando vamos dançar o jongo, devemos rezar ao Pai e à Virgem Maria. Mas por quê? Porque as almas dos velhos jongueiros, os escravos, ainda estão lá. Devemos orar pela proteção dessas almas, pedir a força de Deus por nós, por elas, e então rezar ao Pai. E o tambor também, nós devemos abençoar. O tambor era um símbolo para eles, eles tinham uma conexão com ele. Agora, fazemos isso por respeito, pela memória dos “velhos” (Tia Maria do Jongo, entrevista, 14 out. 2014).

Embora existam elementos religiosos no jongo, tais como a ação de espíritos e a presença de termos como pontos, “amarração” e terreiro (lugar físico em que a roda acontece), que evoquem aspectos das religiões afro-brasileiras do candomblé e da umbanda, ele não é visto como uma prática religiosa. A religiosidade presente no jongo não evoca somente aspectos das religiões afro-brasileiras, mas também católicos, como as orações ao Pai Nosso e a Nossa Senhora. Há alguns jongueiros mais velhos que testemunham também a existência do batismo no jongo:

Fui batizado na roda do caxambu. Para o batismo, tinha uma cruz com São Benedito. Tinha também água, minha madrinha e meu padrinho. Eu fui batizado da mesma maneira que na Igreja católica, mas no caxambu. E desde aquele dia, na década de 1970, não paro de tocar caxambu (Seu Nonô, caderno de campo, 23 nov. 2014).

³¹ Médium é o nome geralmente dado aos praticantes de práticas religiosas espíritas que envolvem entrar em contato com os espíritos dos mortos, principalmente através da possessão.

Mesmo que a dimensão religiosa permaneça muito presente nas rodas, podemos observar uma diminuição das práticas religiosas no jongo em comparação com o passado. O processo de desencantamento deste universo e o declínio das manifestações mágico-religiosas nas rodas de jongo estão ligados ao processo de constituição dos “grupos de jongo”. Além disso, o desenvolvimento dos grupos de jongo foi também acompanhado pela elaboração de uma categoria atualmente presente neste universo, a de “mestre”. O mestre é aquele que possui os saberes e responde perguntas sobre a história e os conhecimentos do jongo. Na maioria das vezes, os mais velhos são considerados mestres, tanto pelos participantes quanto pelos agentes externos.

No universo jogueiro há duas categorias que correspondem a posições de destaque que alguns agentes adquirem: a de “mestre” e a de “líder”. Essas duas posições indicam uma segmentação simbólica presente neste universo, e percebida, sobretudo, por critérios de hierarquia. Como Eva Lúcia menciona (entrevista em 10 jun. 2014): “O jongo tem uma hierarquia que deve ser respeitada”. E a hierarquia dentro desse espaço social diz respeito à manutenção de posições e fronteiras. Enquanto o mestre é o ancião que vai personificar e simbolizar a tradição jogueira, o líder possui um papel político de atuação dentro do grupo e com atores externos e é quem, na maioria das vezes, elabora um discurso sobre o lugar do jongo enquanto prática cultural negra afro-brasileira.

Em termos bourdieusianos, podemos dizer que o capital cultural inicial dos dirigentes dos grupos de jongo, adquirido dentro dos grupos, é transformado pelas relações cotidianas que eles mantêm com os outros membros do grupo, bem como com a comunidade, os políticos locais e o meio acadêmico e cultural, que desempenhará importante papel na acumulação subsequente. Assim, esses agentes adquirem uma posição de maior prestígio do que a de outros indivíduos, que também têm raízes familiares ou comunitárias com o jongo. Na nomenclatura local, eles são classificados como “líderes”. Segundo E. Gandra (1995), no seu estudo sobre o Jongo da Serrinha:

Uma característica dos responsáveis das rodas de jongo era a liderança; esta era exercida em relação à dança, e em alguns casos, também em relação à comunidade, como era o caso de Pedro Monteiro – marido de Vovó Maria Joana – e José Nascimento – seu compadre, amigo e vizinho. Se não eram líderes comunitários, os jogueiros a eles estavam ligados. Francisco Zacarias, líder comunitário, não era jogueiro, mas assistia às rodas de jongo. Tinha estreita relação com o político Edgar Romero através do qual obtinha benefícios para a comunidade (Gandra, 1995, p. 59).

Podemos observar, assim, o empoderamento³² de certos atores desse espaço, por meio de seus papéis como líderes comunitários e de suas relações com os agentes

³² A noção de “empoderamento” indica o fortalecimento das capacidades de autonomia de grupos minoritários e/ou dominados e dos sujeitos que os compõem, de agir e reagir contra a hegemonia do dominante, a fim de alcançar a emancipação individual e coletiva (Babadzan, 2013). O termo expressa a crescente capacidade das pessoas, individual ou coletivamente, de influenciar seu ambiente de acordo com suas aspirações.

inseridos em instituições culturais e acadêmicas, mas também em instituições político-raciais, como o Movimento Negro. Durante o trabalho de campo, tive muitas conversas informais com vários jongueiros, mas aqueles com quem pude conversar formalmente foram os considerados líderes. Os próprios praticantes de jongo que eu abordava me apontavam com quem eu deveria conversar. Isso revela o papel que esses indivíduos desempenham aos olhos de outros membros de seus grupos. O exercício do papel de líder está ligado à personalidade e à influência que ele pode ter sobre outras pessoas. Nota-se também que a posição de liderança pode resultar de uma solicitação explícita de todo o grupo ou de parte dele, principalmente durante uma sucessão. A personalidade desses indivíduos e sua capacidade de organizar e estruturar redes são as razões pelas quais eles assumem o papel de líderes.

Ser líder é ser reconhecido como tal dentro de um grupo específico, mas também por outros agentes. Os líderes estabelecem vínculos com agentes externos para participar de eventos científicos e culturais. As ações políticas tomadas pelos líderes geralmente se relacionam com suas histórias pessoais. Seus avós ou bisavós tendo praticando o jongo, ou seus ancestrais negros escravizados (para aqueles que não têm raízes familiares diretamente ligadas à prática do jongo), eles se sentem envolvidos na luta pelo respeito e pela preservação de suas tradições. De acordo com minhas observações, há três funções práticas que levam uma pessoa a ocupar a posição de líder: 1- A capacidade de gerenciar o grupo e suas questões materiais (indumentária, financiamento, projetos, eventos); 2- A capacidade de estabelecer relações com agentes externos (outros grupos de jongo, agentes vinculados a associações e instituições); 3- A capacidade de manter e disseminar o discurso ideológico que apresenta o jongo como um sinal diacrítico da identidade negra brasileira aos demais membros do grupo. Normalmente, quem se apresenta como líder nesse espaço saberá exercer essas três funções.

Em alguns grupos de jongo, o mestre e o líder são a mesma pessoa. Quando realizei a pesquisa de campo em 2014 e 2015 pude constatar que este era o caso da Fatinha do Jongo de Pinheiral, de Laudeni do grupo Mistura da Raça e de Eva Lúcia, hoje falecida, do grupo Sementes da África. No entanto, pude ver também pessoas diferentes ocupando essas posições. No Caxambu Dona Sebastiana, por exemplo, Nico Thomaz e Gracinha realizavam trabalhos de intermediação política com instituições externas, enquanto Dona Clara era vista como a mestra do grupo. No Jongo do Quilombo São José, Toninho Canecão desempenhava um papel político, enquanto Manel Seabra, falecido em 2018, era visto como o mestre do grupo. No Jongo da Serrinha, Suellen e Luiza (hoje falecida) são consideradas as líderes, enquanto Tia Maria do Jongo (hoje falecida) era considerada a mestra.

No jongo, os anciãos são venerados através dos tambores (objetos que personificam a alma dos anciãos). Em alguns grupos, os tambores levam o nome desses anciãos, como no grupo Caxambu Dona Sebastiana. Os mestres são seguidos e ouvidos em nome da tradição e pelo alto nível que ocupam na hierarquia. Usando a tipologia criada por M. Weber (2014), podemos dizer que eles exercem uma

dominação tradicional. Por outro lado, líderes são pessoas que têm facilidade em comunicar seus interesses, estabelecer relacionamentos e negociar financiamentos. Eles são seguidos graças ao seu carisma, do qual emana uma aura que seduz seu grupo, mas também agentes externos. Essas pessoas exercem, assim, uma dominação carismática (ibid.).

Encontros de Jongueiros e organização jongueira

O “Encontro de Jongueiros” é um evento regular, organizado por atores externos, como aqueles vinculados a universidades e instituições do patrimônio, em parceria com os líderes jongueiros. Ocorrendo quando há patrocínio financeiro, o evento é, para os participantes, a oportunidade mais singular de reunião de grupos de jongo e um momento importante para a veiculação dos discursos ideológicos presentes nesse universo. A criação deste evento mudou a organização dos grupos de jongo. Se anteriormente os grupos não tinham contato entre eles, desde a criação dos encontros, as trocas entre os grupos, e especialmente entre seus líderes, tornaram-se regulares. Nos próximos parágrafos, me basearei no trabalho “Encontros de Jongueiros: um projeto de extensão da UFF e seus desdobramentos,” de Elaine Monteiro (2007) referência importante para a história dos Encontros de Jongueiros.

O I Encontro de Jongueiros ocorreu na cidade de Pádua, em 1996, concebido por Hélio Machado. A morte, em 1995, de Dona Sebastiana, que liderou as rodas de jongo/caxambu em Pádua, foi o gatilho para sua criação. O Encontro de Jongueiros foi uma forma de manter as ações realizadas por Dona Sebastiana, especialmente a de reunir os caxambus presentes nos arredores da cidade. O Encontro de Jongueiros em Pádua consistiu na “apresentação artística” desses grupos, e Hélio Machado organizou-o durante os dois anos seguintes à primeira edição.

Durante os primeiros três anos, o evento teve como foco a apresentação de três grupos de jongo, dois deles da cidade de Pádua e outro da cidade de Miracema, no Noroeste Fluminense. Apesar da dimensão apenas “local” desses três primeiros encontros, o jongo começou a ganhar visibilidade e reunir pesquisadores e pessoas interessadas na cultura popular brasileira. Como resultado, várias pessoas participaram do segundo e do terceiro encontro do Noroeste Fluminense. Graças aos seus contatos com a universidade e a Comissão Fluminense de Folclore, Hélio Machado conseguiu promover, em 1999, o IV Encontro de Jongueiros na cidade do Rio de Janeiro, ao qual se juntaram o jongo da Serrinha, o jongo do Quilombo São José da Serra, o jongo de Angra dos Reis e o de Guaratinguetá. Foi principalmente através de intelectuais folcloristas e outros pesquisadores acadêmicos destes grupos que Hélio Machado entrou em contato com eles. O IV Encontro deu visibilidade ao jongo na televisão e outros meios de comunicação e também atraiu organizadores de grupos de jongo que desconheciam a existência de outros grupos na região Sudeste.

Em 2000, o V Encontro foi organizado pelo Departamento de Educação da UFF, na cidade de Angra dos Reis. Pela primeira vez, por meio de professores desse

departamento, os jongueiros se reuniram para discutir questões relacionadas a cada grupo. Após esta reunião, a Rede de Memória Jongo foi criada. Composto pelos líderes de cada grupo, o encontro marcou o início de uma organização política na qual os professores da UFF atuavam como intermediários junto aos líderes dos grupos de jongo. Durante este encontro, Toninho Canecão, líder do grupo de jongo do Quilombo São José, também levantou a questão do reconhecimento e delimitação das terras quilombolas, pedindo o apoio dos jongueiros.

O VI Encontro ocorreu em Valença, e o VII, em Pinheiral, duas cidades do estado do Rio. O VIII Encontro foi realizado pela primeira vez no estado de São Paulo, em Guaratinguetá. Cada encontro contribuiu para a visibilidade do jongo, atraindo cada vez mais pessoas que afirmavam ser responsáveis por grupos de jongo/caxambu na região Sudeste. Assim, pôde-se observar a crescente participação do número de grupos. Pela mediação de professores da UFF, o jongo se torna uma das primeiras práticas culturais brasileiras a conhecer uma articulação e uma relação de grupos de diferentes estados e localidades. Podemos ver que isso não passou despercebido pelos responsáveis de políticas culturais então em gestação no governo brasileiro: os de patrimônio cultural imaterial.

O IX Encontro, realizado novamente no centro do Rio de Janeiro, em 2004, foi o primeiro a receber apoio financeiro. Foi patrocinado pelo setor cultural da Petrobras, por meio da mediação da Associação Brasil Mestiço, uma associação de produção cultural, criada por dois ex-integrantes do Jongo da Serrinha, que trabalhou com a empresa para captar recursos. Para preparar o X Encontro, foram realizadas, ao longo de 2005, várias ações, também patrocinadas pela Petrobras e apoiadas pela UFF. Entre essas ações, a mais notável foi a realização de cinco reuniões da Rede de Memória Jongo, composta pelos líderes de cada grupo de jongo.

O X Encontro de Jongueiros teve um lugar paradigmático e fortemente simbólico nesse espaço social, pois foi durante esse encontro que o Iphan declarou publicamente o jongo como patrimônio cultural do Brasil. A empresa Petrobras também financiou o XI Encontro, em 2006, e o XII, em 2008, já que o evento não ocorreu em 2007. De 2008 a 2013, o Encontro não ocorreu por falta de patrocínio. Em 2014, foi realizado o XIII Encontro de Jongueiros, na cidade de São José dos Campos, financiado pelo Iphan como parte de ações para salvaguardar bens culturais imateriais. O grupo anfitrião foi o Mistura da Raça.

Os Encontros de Jongueiros proporcionaram a divulgação de diversos grupos e a popularização da prática do jongo, como menciona Toninho Canecão: “Além de conhecer todas as outras comunidades jongueiras, salvamos a prática de certas comunidades que tinham abandonado, que tinham deixado de cantar o jongo” (Palestra, 29 nov. 2014). O encontro com outros jongueiros modificou a transmissão da prática do jongo localmente. Anteriormente, cada grupo transmitia apenas seus próprios passos e maneiras de tocar os tambores, atualmente, nas oficinas dos Encontros de Jongueiros, assim como em ateliês organizados em outros espaços, os grupos também ensinam passos e maneiras de tocar de outros grupos. A notoriedade do jongo atraiu outras

pessoas, principalmente negras, que começaram a participar dos grupos de jongo em busca de reconhecimento identitário. Os Encontros de Jongueiros foram essenciais na construção de um coletivo formado por pessoas e grupos específicos, compartilhando um corpus ideológico próprio.

A popularização da prática do jongo, assim como o crescimento do número de grupos, contribuiu para o desenvolvimento de estratégias artísticas durante as apresentações das rodas, que incluem, por exemplo, a formação do jongueiro enquanto “artista” e o uso de figurinos. Isto criou novas configurações no universo jongueiro, onde é possível perceber questões como prestígio, profissionalização e reconhecimento como “artista”, maior exposição na mídia, além de novas possibilidades de obtenção de financiamento público e privado. Para se inserir nas redes de apresentações artísticas, os grupos de jongo tiveram que se adaptar a mecanismos burocráticos tais como a constituição como pessoa jurídica, na forma de uma associação cultural, por exemplo. A transformação do status da maior parte dos grupos de jongo em associações não somente lhes permitiu se inserir no meio artístico, mas também responder a editais públicos dedicados às práticas culturais tradicionais e patrimoniais, como o programa federal “Pontos de Cultura”.³³

Considerações finais

A formação dos grupos de jongo, os Encontros de Jongueiros e o processo de patrimonialização estão na base das mudanças observadas no universo jongueiro nas últimas décadas. O jongo tornou-se patrimônio cultural imaterial brasileiro em 2005. Seu registro patrimonial foi resultado, principalmente, da mobilização desencadeada pelos Encontros de Jongueiros, com forte apoio de professores universitários e outros interessados no tema. Essas ações sensibilizaram as instituições do patrimônio nacional para o reconhecimento dessa prática cultural como patrimônio.

O processo de patrimonialização fortaleceu ainda mais as relações e redes entre os diferentes grupos e, especialmente, entre seus líderes. A patrimonialização consolidou a popularização da prática do jongo iniciada pelos Encontros de Jongueiros. A visibilidade provocou a apropriação do jongo por pessoas que não tinham vínculos comunitários e familiares com esta prática. Estas pessoas “de fora” visitam os grupos, compram seus CDs e aprendem as diferentes maneiras de dançar o jongo. Por outro lado, a visibilidade do jongo permitiu a “descoberta” de grupos de jongo onde a prática “havia desaparecido”. O reconhecimento do jongo como patrimônio cultural contribuiu igualmente para a valorização de sua prática entre os mais jovens das comunidades e

³³ O programa “Pontos de Cultura” foi criado pelo então Ministério da Cultura, em 2004, dentro da Política Nacional de Cultura Viva, com o intuito principal de fornecer apoio institucional a práticas, especialmente culturais e artísticas, realizadas em bairros menos favorecidos. Ocorrendo em uma casa ou em um grande centro cultural, essas práticas devem ter uma existência comprovada dentro de uma comunidade. Para participar do programa “Pontos de Cultura”, o agrupamento cultural deve ser estabelecido como uma personalidade jurídica, na forma de uma associação cultural, por exemplo. Para concorrer ao edital, a pessoa jurídica que realiza práticas culturais em sua comunidade deve escrever um projeto (tendo sua própria prática cultural como núcleo), no qual lista possíveis ações culturais. Essas ações devem contribuir para a inclusão social, a promoção da diversidade e a construção da cidadania, criando empregos e fortalecendo identidades culturais (Aguiar, 2013).

as autoridades locais. A denominação é usada pelos grupos como uma ferramenta para obter apoio para suas ações culturais. Além disso, a patrimonialização consolidou o discurso que considera o jongo como uma autêntica prática cultural afro-brasileira e que produz uma imagem identitária dos negros brasileiros.

As mudanças vistas no universo jogueiro nas últimas décadas expressam signos e significados ligados à resistência e à identidade. A formação dos grupos de jongo, os Encontros de Jongueiros e a patrimonialização foram essenciais para performatizar a luta política e a identidade dos afro-brasileiros por meio do jongo. A articulação de lideranças jogueiras, as relações com as universidades e instituições culturais e os processos de patrimonialização e salvaguardada permitiram a consolidação do discurso do jongo enquanto ícone da resistência cultural afro-brasileira na região Sudeste e enquanto referência cultural para a população negra oriunda dos povos africanos de língua bantu, entre outros povos escravizados e trazidos ao Brasil. As rodas de jongo são espaços discursivos e simbólicos que articulam práticas, representações e estratégias de reconhecimento cultural, social e político de afro-brasileiros e de uma identidade negra afro-brasileira.

Referências

AGUIAR, Luciana de Araujo. **Les stratégies d’authenticité et les politiques de patrimoine culturel immatériel**: une étude à partir de deux cas. Tese (Doutorado em Antropologia), Université Paul Valéry, Montpellier, 2017.

AGUIAR, Mariana de Araujo. **Cultura e desenvolvimento**: O Programa Cultura Viva sob a ótica de Amartya Sen e Celso Furtado. Monografia (Bacharelado em Ciências Econômicas), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional**: danças, recreação, música. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1964.

BABADZAN, Alain. Les tribus du néolibéralisme. **L’Homme**, n. 207-208, p. 349-365, 2013.

BASTIDE, Roger. **As Américas negras**: as civilizações africanas no Novo Mundo. São Paulo: Edusp, 1974.

BATALHA, Ladislau. **Angola**. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1889.

BÉRARD, Laurence; MARCHENAY, Philippe. Lieux, cultures et diversités: un regard anthropologique sur les productions localisées. *In*: TEKELIOGLU, Yavuz ; ILBERT, Hélène; TOZANLI, Selma (org.). **Les produits de terroir, les indications géographiques et le développement local durable des pays méditerranéens**. Montpellier: CIHEAM Options Méditerranéennes: Série A. Séminaires Méditerranéens, n. 89, p. 31-37, 2009.

CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

- CASCUDO, Luis da Câmara. **Made in Africa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o *ondjango* angolano. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 59, p. 329-368, 2014.
- GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha, do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GGE-Giorgio Gráfica e Editora, 1995.
- LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. São Paulo: Forense Universitária, 1988.
- MACHADO, Humberto. **Escravos, senhores e café: a crise da cafeicultura escravista no Vale do Paraíba Fluminense 1860-1888**. Niterói: Editora Cromos – Clube de Literatura, 1993.
- MONTEIRO, Elaine. Encontros de Jongueiros: um projeto de extensão da UFF e seus desdobramentos. **Interagir (UERJ)**, v. 4, p. 35-40, 2007.
- RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O jongo**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- SCHRECKER, Cherry. **La communauté**. Histoire critique d'un concept dans la sociologie anglo-saxonne. Paris: L'Harmattan, 2006.
- SILVA MAIA, (Padre) Antonio da. **Dicionário rudimentar Português-Kimbundo**. Cucujães (Portugal): Editorial Missões, 1964.
- SILVA, Renata de Lima. Sambas de umbigada: considerações sobre jongo, performance, ritual e cultura. **Textos escolhidos** de cultura e arte populares, v. 7, n. 1, 2010.
- SIMONARD, Pedro. **A construção da tradição no Jongo da Serrinha**: Uma etnografia visual do seu processo de espetacularização. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- SLENES, Robert. Like forest hardwoods: Jongueiros Cumba in the Central-African slave quarters. In: MONTEIRO, Pedro Meira; STONE, Michael. **Cangoma calling: spirits and rhythms of freedom in Brazilian jongo slavery songs**. Dartmouth (MA): University of Massachusetts Dartmouth, 2013, p. 49-64.
- TAMBIAH, Stanley. **Culture, thought, and social action: An anthropological perspective**. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1985.
- TURNER, Victor. **The ritual process**. Structure and anti-structure. London: Aldine Publishing Company, 1969.
- WEBER, Max. Les trois types purs de la domination légitime, **Sociologie**, v. 5, n. 3, [1922] 2014. Disponível em: <http://sociologie.revues.org/2387>. Acesso em: 6 de agosto de 2020.

CAPÍTULO 3

Frevo em trânsito: uma análise da circulação do frevo no carnaval, no museu e no campo do patrimônio³⁴

Marina Mafra Garcia

O frevo ocupa um lugar de destaque no heterogêneo universo das culturas populares de Pernambuco. Expressão artística que compreende música, dança e poesia, praticada, sobretudo, nas cidades de Recife e Olinda durante as festividades do carnaval, o frevo participa de diversos aspectos – culturais, sociais, econômicos e políticos – do cotidiano do povo pernambucano. Devido ao importante papel que desempenha no referencial simbólico e na formação histórico-social dessa população, o frevo foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 2007, e da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 2012. Neste artigo busco refletir sobre os impactos das políticas culturais promovidas pelo Iphan e pela Unesco na prática do frevo pernambucano. Trata-se de compreender de que maneira os instrumentos de ação cultural difundidos por essas instituições são traduzidos no contexto local das comunidades do frevo, que possuem saberes, valores e conhecimentos profundamente singulares. Quais são, no caso do frevo, os efeitos das ações de promoção e salvaguarda nos processos de reapropriação identitária e produção da memória? De que maneira os grupos detentores se apropriaram do discurso patrimonial para atualizar suas demandas de reconhecimento e reivindicar uma maior circulação no carnaval, no mercado e na cena cultural? Em que medida esse processo beneficiou certos setores e excluiu outros? Por fim, quais foram as narrativas, as motivações e os arranjos políticos que deram sustentação à ação patrimonial?

³⁴ Este artigo foi elaborado a partir de uma tese de doutorado em ciências sociais concluída na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) em 2018, e orientada pelo antropólogo Denis Laborde. O trabalho contou com o financiamento de uma bolsa de estudos da agência Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

O frevo como objeto de registro

O processo de patrimonialização do frevo se inicia em fevereiro de 2006, quando a Prefeitura do Recife envia ao então ministro da Cultura, Gilberto Gil, um pedido de reconhecimento do frevo como patrimônio cultural imaterial do Brasil, com base no decreto n. 3.551/2000 que instituiu o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). Esse pedido visava garantir a preservação e a continuidade desse gênero musical através da “produção de conhecimento, documentação, reconhecimento, valorização, apoio e fomento” (Iphan, 2010, p. 23). Em março de 2006, o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do Iphan valida a abertura do processo. Em seguida, sob a orientação e a supervisão da 5ª Superintendência Regional do Iphan (5ª SR/Iphan), a Prefeitura do Recife inicia o trabalho de pesquisa, seguindo a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)³⁵ do Iphan.

A primeira iniciativa tomada pela equipe responsável pela realização do inventário foi a de estabelecer comunicação e diálogo com os praticantes de frevo. Diversas entrevistas e encontros foram realizados com maestros, músicos, compositores, dançarinos (“passistas”), costureiras e diretores das agremiações carnavalescas, no intuito de construir um sistema de informação que correspondesse aos objetivos da política de salvaguarda. Uma das estratégias importantes nesse sentido foi a realização do seminário Formação do Grupo de Trabalho para o Registro do Frevo como Patrimônio Imaterial, que reuniu especialistas, dirigentes e técnicos da Prefeitura do Recife, do DPI e da 5ª SR/Iphan a fim de elaborar o dossiê de candidatura ao título de patrimônio cultural (Iphan, 2016, p. 80).

O processo de elaboração do dossiê é objeto de um verdadeiro jogo de negociações e revela as controvérsias a respeito dos limites e contornos da pesquisa, já que supõe “uma nova descrição, portanto uma reformatação, de fatos conhecidos” (Maguet, 2011, p. 49, tradução minha). Durante o trabalho de realização do dossiê do frevo, surgiu uma polêmica a respeito do item “Descrição do bem cultural”. Segundo Carmem Lélis, historiadora e coordenadora do plano de patrimonialização, uma das dificuldades encontradas pela equipe técnica foi a de como definir a prática do frevo, uma vez que esta compreende uma infinidade de aspectos simbólicos e sociológicos.³⁶ Nesse sentido, era praticamente impossível traduzir a complexidade do frevo nas fichas de inventário, documentos elaborados a partir de uma metodologia estritamente técnica e rígida. No entender da historiadora, os formulários do INRC eram dispositivos incipientes e simplificadores, inadequados à natureza viva e dinâmica dos bens culturais intangíveis. Eles não eram capazes, portanto, de dar conta da extensa rede de relacionamentos, conhecimentos e saberes que caracteriza a prática do frevo:

³⁵ Este instrumento tem como objetivo a identificação, a documentação e a produção de conhecimento dos bens culturais significativos de determinado território com vistas a sua preservação.

³⁶ Entrevista com Carmem Lélis realizada no dia 15 de março de 2018, Paço do Frevo, Recife.

No processo de aprendizado com os técnicos do Iphan, nós percebemos que esses formulários eram pequenos demais e não correspondiam à forma de expressão do frevo, uma forma de expressão que inclui saberes particulares e que promove esses saberes; uma forma de expressão que é ao mesmo tempo música e dança, mas que tem uma relação de religiosidade muito forte; uma forma de expressão que possui fazeres específicos e que tem também lugares, territórios e espaços de sociabilidade muito especiais. Então, o frevo não é uma música e uma dança como alguém que não é do Recife compreende, seria muito simples. [...] o inventário explícita, mas de forma nenhuma ele consegue atingir esse universo do que é o frevo de fato.³⁷

Segundo Lélis, após algumas reuniões com os profissionais do Iphan, estes reconheceram a necessidade de fazer algumas adaptações nas fichas do inventário no intuito de oferecer uma metodologia capaz de abarcar um universo mais amplo de trabalho. Isso possibilitou que a pesquisa se orientasse para uma compreensão do frevo que não se restringia aos aspectos unicamente musicais e coreográficos, mas que incluía igualmente uma percepção sobre formas poéticas, espiritualidades, redes de relacionamento, modos de fazer e conhecimentos específicos que identificam essa expressão cultural do Nordeste brasileiro. Tratava-se, assim, de adotar uma visão integral e holística do frevo e de apreendê-lo como um sistema.

Outro desafio enfrentado pela equipe técnica ao longo do processo de inventário foi a questão do inconveniente de se realizar uma pesquisa de campo sobre o frevo fora do período do carnaval (junho a novembro de 2006), uma vez que o frevo está diretamente vinculado a esta celebração. Na procura pelo frevo, especialistas e pesquisadores logo notaram que “Recife era a cidade do frevo sem frevo”.³⁸ De fato, nos meses que sucedem o carnaval, quase não se veem desfiles e blocos de frevo nas ruas de Recife ou Olinda. “Como então falar de frevo na terra do frevo fora do ciclo carnavalesco?”³⁹ Diante deste impasse, a Prefeitura do Recife se viu obrigada a criar diversas situações, eventos, shows e oportunidades⁴⁰ para que o frevo pudesse ser vivenciado fora do período do carnaval e, conseqüentemente, a pesquisa de campo tivesse plenas condições de ser realizada.

Ultrapassados os desafios, no dia 5 de dezembro de 2006, sete caixas de arquivo com toda a documentação reunida ao longo do trabalho de inventário foram enviadas

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Convém destacar aqui a gravação do DVD do compositor Alceu Valença (Centro do Recife, 18 ago. 2006), o arrastão do Clube de Bonecos Seu Malaquias (Alto do Pascoal, Recife, 7/ set. 2006), o espetáculo de dança *Fervo*, da Escambo Cia. de Criação (Teatro Apolo, Recife, 28 set. 2006) e o show *Nove de Freveireiro* – lançamento do CD duplo do músico Antônio Nóbrega (teatro da UFPE, Recife, 29 set. 2006), entre outros eventos (Iphan, 2006, p. 22).

ao Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan.⁴¹ Convém sublinhar o volume surpreendente de material produzido em apenas seis meses de trabalho, um tempo recorde em relação a outras experiências brasileiras de patrimonialização. No entanto, o empenho a favor da institucionalização do frevo como patrimônio não foi de forma alguma fortuito. Na realidade, a realização das pesquisas seguiu um cronograma estreito porque estava sob forte pressão política.

O secretário de cultura de Recife na época, João Roberto Peixe, queria a todo custo que o registro fosse aprovado no dia do centenário da primeira aparição da palavra *frevo*⁴² na imprensa local,⁴³ ou seja, em 9 de fevereiro de 2007. Servindo-se, assim, de todo potencial que tal acontecimento poderia oferecer em termos de mobilização, de ação cultural e de apelo popular, Peixe reuniu imediatamente uma equipe para formular a proposta de candidatura do frevo ao título de patrimônio imaterial do Brasil. Nesse contexto, a celebração dos 100 anos representava uma aposta estratégica no sentido de conferir ao frevo um lugar de destaque no carnaval e no referencial simbólico pernambucanos. Atento a este fato, Peixe promoveu meticulosamente uma grande mobilização em torno da comemoração do centenário a fim de chamar a atenção da sociedade e atrair sua adesão à causa patrimonial. Através do “Projeto 100 Anos do Frevo”, a Prefeitura do Recife organizou uma infinidade de eventos e iniciativas buscando despertar na população o interesse pelo frevo. O investimento público e privado foi outro aspecto relevante dessa grande empreitada.⁴⁴ Mesmo antes da decisão do Iphan, a grande festa popular já estava preparada para celebrar a denominação do frevo como patrimônio cultural brasileiro.

Finalmente, no dia 9 de fevereiro de 2007, os técnicos do Iphan chegaram a Recife para a 52ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, que aconteceu na sacristia da Igreja de São Pedro dos Clérigos, em presença do ministro da Cultura, do prefeito de Recife e da prefeita de Olinda, entre outras autoridades. Após uma reunião a portas fechadas, o parecer favorável, obtido por unanimidade, foi anunciado na praça da Igreja de São Pedro, onde um desfile de frevo se concentrava para festejar

⁴¹ Este conjunto incluía a versão final do dossiê de candidatura, o “Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo”, o material audiovisual e discográfico, referências bibliográficas, periódicos, partituras, publicações, transcrições de entrevistas e o documento de consentimento das comunidades. Além disso, encontrava-se também o parecer favorável da antropóloga Elaine Müller a respeito da inscrição do frevo no “Livro Formas de Expressão”.

⁴² Segundo a antropóloga Elaine Müller, encarregada da pesquisa para a elaboração do inventário, tudo indica que a palavra *frevo* tenha surgido a partir da derivação do verbo *ferver*, pronunciado no jargão popular como *frever*: “Em sua origem, a palavra frevo ‘estava muito mais relacionada à efervescência e ao rebuliço dos multidões nas ruas (vinculadas à conjuntura social e cultural da cidade), do que à música, que na época era chamada de marcha carnavalesca” (Iphan, 2016, p. 83).

⁴³ De acordo com a tradição historiográfica, essa palavra teria aparecido pela primeira vez em 9 de fevereiro de 1907 na imprensa local (*Jornal Pequeno*) para designar uma das músicas do repertório musical do Clube Carnavalesco Empalhadores do Feitosa: a marcha *O frevo*. Porém, antes mesmo de aparecer na imprensa, o termo já era usado pela classe popular para designar o ritmo animado e vigoroso do carnaval de Recife.

⁴⁴ O orçamento previsto para as ações de revitalização do frevo (incluindo o trabalho de documentação, promoção, difusão e apoio às agremiações carnavalescas) foi estimado em 5.204.100 reais. A isso devem ser somados os gastos relacionados à criação do Paço do Frevo, estimado em 5.000.000 de reais.

a conquista do título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Não muito longe, no Marco Zero, a principal praça do centro histórico de Recife, um imponente espetáculo em homenagem ao frevo estava pronto para começar.

Frevo e a retórica patrimonial

A análise do material produzido ao longo do inventário e do processo de candidatura indica que a narrativa patrimonial tinha o objetivo de reforçar e fundamentar “o importante papel sociocultural da manifestação do frevo como um dos elementos primordiais do carnaval popular e como patrimônio cultural brasileiro” (Iphan, 2006, p. 16). O projeto de consolidação do frevo como um dos símbolos do carnaval e da identidade pernambucana não é recente e resulta de uma abordagem estratégica adotada pela elite, pelas autoridades políticas e pelos intelectuais pernambucanos nas décadas de 1930 e 1940. Katarina Real (1967), Ruy Duarte (1968), Valdemar de Oliveira (1971) fazem parte de um grupo de pensadores que, ao se esforçarem para entender a nação por meio da cultura popular, contribuíram para a exaltação do frevo como um elemento cultural representativo do estado de Pernambuco. Como afirma Menezes, esses intelectuais

participaram ativamente dos processos de consolidação do frevo como um dos emblemas da pernambucanidade, que o deslocaram da posição de censurado e perseguido, no começo do século XX, para aquela de referencial identitário e de centralidade simbólica da festa na qual o frevo passa a ser exaltado e protegido (Menezes, 2018, p. 215).

No livro *O folclore no carnaval do Recife* (1967), a antropóloga americana Katarina Real emprega uma visão harmoniosa e romântica das agremiações de frevo. Segundo ela, a discriminação racial estaria completamente ausente do leque de relações sociais que estruturam esses grupos de carnaval: “*É notável a absoluta ausência de preconceito de cor que se observa nessas agremiações. [...] Uma das características dominantes desses grupos, há muitas décadas, é que nem a cor da pele, nem a aparência física importam.*”; “Hoje os blocos, como as agremiações já mencionadas, constituem outro belo exemplo da democracia racial brasileira” (Real, 1967, p. 33, 54). Nessa perspectiva, o frevo traduziria a formação social brasileira e constituiria um exemplo perfeito do suposto caráter democrático e popular do carnaval de Recife. A identificação do frevo com o povo pernambucano é reafirmada também nas análises do escritor Valdemar de Oliveira. Em seu trabalho, intitulado *Frevo, capoeira e passo* (1971, p. 55), Oliveira sustenta basicamente a ideia de que “o frevo não é planta que se transplante”, ou seja, que o frevo não teria êxito se removido de seu contexto de origem. Ele seria, assim, indubitavelmente e exclusivamente pernambucano:

Pernambuco [somente Pernambuco, não há de se falar nem mesmo em seus vizinhos mais próximos] possui uma música e uma dança carnavalescas que são coisa sua, original, que se criou no meio do povo,

quase espontaneamente, e se cristalizou depois, como traço marcante de sua fisionomia urbana. Urbana sim. Até seria mais justo dizer do Recife, do que de Pernambuco. Porque foi, de fato, no Recife que isso aconteceu, no Recife nos fins do século XIX. [...] Nem negro, nem índio, nem branco luso, espanhol ou holandês. Se se tivesse de despistar a filiação genealógica, avós e pais apareceriam bem mestiços. Mulatos (Oliveira, 1971, p. 11-12).

Na construção do frevo como símbolo da identidade pernambucana pelos intelectuais e pelo Estado, observa-se um processo de “branqueamento” desta prática cultural que, de certa forma, oculta sua herança negra e prefere descrevê-la como mestiça. *Grosso modo*, as interpretações de Katarina Real e Valdemar de Oliveira afirmam que o frevo é uma prática cultural regional, espontânea, mestiça e autenticamente pernambucana. Essa percepção do frevo como “símbolo identitário – associado a *pernambucanidade* e a brasilidade de um povo lutador” (Iphan, 2016, p. 19) – é retomada pelo discurso que embasou a patrimonialização. No entanto, observamos aqui alguns distanciamentos conceituais. Analisando o dossiê do frevo, percebemos que a narrativa patrimonial buscou retomar a historiografia do frevo não do ângulo da mestiçagem e da “democracia racial”, mas do ponto de vista da participação do povo negro e da classe trabalhadora na gênese dessa manifestação cultural. Segundo o discurso da patrimonialização, o frevo surge em Recife, no final do século XIX e início do século XX, em um momento de transição e ebulição social caracterizado pela ânsia de participação das classes populares e dos escravos recém-libertos no contexto urbano. É nesse cenário efervescente de modernização, abolição da escravatura e organização do movimento operário que “o frevo encontra seu lugar e se desenvolve como manifestação identificada com os anseios populares” (p. 14). Assim, do ponto de vista das instituições brasileiras, atribuir o *status* de patrimônio ao frevo significava reconhecer sua história de luta e resistência e, ao mesmo tempo, exaltar sua representação como “símbolo identitário do povo pernambucano e brasileiro” (p. 15).

Não é à toa que o material de candidatura faz ressurgir a influência da capoeira e dos escravos recém-libertos na constituição do frevo.⁴⁵ Essa relação é resgatada tendo em vista reafirmar a centralidade da negritude na história do frevo e fortalecer sua definição como movimento coletivo, periférico e popular, intimamente ligado à classe trabalhadora e ao ambiente urbano. Luiz Phelipe de Carvalho Castro Andrés, consultor do Iphan, ressalta que:

se o papel do negro no contexto desta forma de expressão teve que ser disfarçado ao longo do tempo como estratégia de sobrevivência é hora de registrar que o frevo hoje não só se revela como repositório de conceitos sociais, antropológicos disponíveis ao melhor entendimento

⁴⁵ O frevo conserva uma íntima relação com a prática da capoeira. No início do século XX, os capoeiristas se posicionavam na frente das bandas civis e militares com o intuito de dispersar a multidão e abrir caminho para o cortejo. Devido à forte repressão policial durante as celebrações do carnaval, os golpes dos capoeiras foram, pouco a pouco, disfarçados em movimentos de dança, terminando por compor uma coreografia completamente original: a dança do *passo* (Iphan, 2016, p. 18).

de nossa cultura urbana, mas como arquivo vivo, onde os estudiosos podem ler os signos que traduzem as origens culturais de nosso povo e da imensa parcela de contribuição que coube aos negros africanos na construção do país (Andrés, 2007, p. 14).

Sem dúvida, a política de reconhecimento foi um impulso para o surgimento de novas referências simbólicas para o frevo. Nesse sentido, o discurso patrimonial procurou “transgredir” e “abrir uma brecha para pensar o frevo fora da relação de confinamento como algo regional, pernambucano”.⁴⁶ Através de um processo de rememoração de certos emblemas ou elementos que representavam metaforicamente esta prática cultural, o Iphan buscou retrair a sua história, atribuindo-lhe o valor distintivo de símbolo festivo e subversivo, não apenas de Pernambuco, mas de todo o Brasil:

O frevo é, de fato, “Pernambuco falando para o mundo”. Acervos como o do frevo, por se constituírem em importante foco de resistência da cultura legitimamente nacional e dos excluídos, não só têm relevância para o Estado de Pernambuco e para o país, mas se revestem de um valor universal, como lição de liberdade e humanidade.⁴⁷

Esse processo desencadeou uma efervescência identitária sem precedentes, permitindo aos grupos detentores reivindicarem um novo vínculo de pertencimento: o frevo, expressão singularmente pernambucana – e, por extensão, brasileira – se reveste de “um significado universal” e se consagra como um bem comum de toda a humanidade. Pouco a pouco, observamos o florescimento de um frevo diferente, que se irradia e toma novas direções para além de seu território de origem e da esfera das festividades carnavalescas. Logo, é interessante compreender de que maneira a política de salvaguarda buscou ampliar as possibilidades de intervenção e participação do frevo, seja na sociedade, no meio musical ou nas instituições culturais.

A política de salvaguarda do frevo

O plano de salvaguarda é um instrumento de valorização, promoção e preservação do patrimônio cultural imaterial nos níveis local, regional e nacional, que procura estabelecer um compromisso entre o Estado e a sociedade civil na articulação, gestão e supervisão das medidas e iniciativas de salvaguarda. Uma das premissas fundamentais deste instrumento é a participação expressiva das comunidades portadoras dos bens culturais na experiência de reconhecimento patrimonial. Este princípio encontra amplo respaldo na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco (2003). De acordo com o artigo 15º da Convenção,

No quadro de suas atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, cada Estado Parte deverá assegurar a participação mais

⁴⁶ Entrevista com Carmem Lélis e Hugo Menezes realizada no dia 15 de março de 2018, Recife.

⁴⁷ Ibidem.

ampla possível das comunidades, dos grupos e, quando cabível, dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio e associá-los ativamente à gestão do mesmo (Unesco, 2003, s.p.).

No entanto, como nota a antropóloga Chiara Bortolotto (2011), apesar da atribuição de valor ao patrimônio ser cada vez mais de responsabilidade dos sujeitos e grupos praticantes, na prática, o estatuto patrimonial continua sendo assinado pelas instituições governamentais – as únicas autorizadas a estabelecer uma política de salvaguarda e a propor determinados bens às listas de inventário e registro nacionais e internacionais. Nesse sentido, Carlos Sandroni (2010, p. 386) observa devidamente que

[o] postulado da Convenção de 2003, segundo a qual é a comunidade quem define o patrimônio imaterial, não é menos verdadeiro, se feita a ressalva de que ela não o define sozinha [...]. E sobretudo, se formos pacientes o suficiente para desdobrar, fibra por fibra, a ampla rede de mediações por meio da qual tal comunidade se constitui e se fortalece.

Como veremos aqui, a implicação dos atores na política de salvaguarda e promoção do frevo não foi de toda espontânea. Na verdade, ela foi intermediada por um amplo aparato estatal e institucional, além de uma rede de pesquisadores e gestores culturais.

O Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo é o documento que descreve os princípios, as diretrizes e os objetivos que orientaram a ação de preservação, viabilização e reconhecimento desse bem cultural. Ele se articula em torno de cinco eixos de atuação:

- 1) Espaço do frevo
- 2) Documentação
- 3) Transmissão e informação
- 4) Divulgação
- 5) Apoio às agremiações carnavalescas

O Espaço do Frevo – inaugurado em 9 de fevereiro de 2014 sob o nome de Paço do Frevo – representa o eixo norteador da política de salvaguarda. Esta medida tinha o objetivo de criar um polo de pesquisa, documentação, experimentação e divulgação dedicado exclusivamente ao frevo. Mais do que um museu, o Paço constitui um centro de referência e um espaço para o intercâmbio de conhecimentos e para a experimentação dessa expressão artística. Isso significa que ele se preocupa não apenas com a memória, a coleção e as exposições museológicas, mas também com a sistematização da cadeia criativa, produtiva e econômica do frevo. Segundo Eduardo Sarmiento, a intenção do Paço “não é musealizar o patrimônio”, mas inserir o frevo “dentro de um lugar de poder e de criação, um lugar de ativismo”.⁴⁸

⁴⁸ Entrevista com Eduardo Sarmiento, realizada no dia 11 de setembro de 2018, Recife.

Situado no Recife Antigo, na praça do Arsenal, o edifício que abriga o Paço do Frevo possui quatro andares onde estão distribuídos um centro de documentação, um espaço dedicado a shows e apresentações de frevo, salas de exposição, uma escola de música e dança, uma rádio, um estúdio de gravação, um café e uma pequena boutique.⁴⁹ Bia Lessa, curadora do museu, explica o objetivo desse polo cultural:

Nossa intenção não era apenas mostrar o frevo, era importante criar um espaço onde a difusão, a construção, o aprendizado e a história contínua dessa expressão artística brasileira estivessem presentes. Uma ideia de museu abrangente – nele, os visitantes, poderiam participar ativamente da construção e da transformação dos conteúdos dessa edificação. [...] Queríamos apresentar o frevo como movimento e aprendizado durante o ano inteiro; turistas e artistas do frevo em convívio intenso. O Paço do Frevo deveria ser a casa de todos.⁵⁰

Apesar de o plano de salvaguarda responder às demandas identificadas pelas comunidades tocadas pela patrimonialização, a criação do Paço do Frevo não aparece como uma reivindicação direta dos indivíduos e grupos praticantes desse bem. Na realidade, o Paço surge da articulação política operada durante o processo de registro e inventário – “ele nasce da perspectiva das grandes transformações”⁵¹ – e está inserido na lógica da programação do centenário,⁵² que procurava impulsionar uma grande sensibilização em torno do reconhecimento do frevo como patrimônio. No entanto, o Paço conseguiu responder às expectativas de uma parcela da comunidade do frevo na medida em que ampliou a capacidade pedagógica, cultural, artística e econômica dessa manifestação.⁵³ Articulando processos heterogêneos, o Paço criou condições para que o frevo não ficasse circunscrito ao ciclo carnavalesco, mas pudesse ser praticado, vivido e consumido durante o ano todo através de uma agitada programação (“A Hora do Frevo”, “Sábado no Paço”, “Arrastão do Frevo”, além de cursos de dança e música e uma agenda intensa de concertos e espetáculos).

De fato, essa era uma solicitação de alguns setores da comunidade do frevo, sobretudo dos profissionais ligados às práticas da música e da dança:

Uma das coisas que mais contribuiu para minimizar a sazonalidade é o Paço do Frevo. Muita gente tem se estimulado a continuar compondo,

⁴⁹ É interessante notar que o programa museológico não prevê o estabelecimento de uma reserva técnica, uma vez que o Paço não se destina a conservar coleções físicas. Assim, a atividade de Paço se concentra na guarda de acervos digitais, consolidando-se como um centro de referência documental (Carvalho, 2013).

⁵⁰ Apresentação de Bia Lessa sobre a exposição de longa duração do Paço do Frevo (hall do museu).

⁵¹ Entrevista com Eduardo Sarmiento, realizada no dia 11 de setembro de 2018, Recife.

⁵² A criação do Espaço do Frevo é uma das ações previstas no “Projeto 100 Anos do Frevo”, desenvolvido pela Prefeitura do Recife ao longo de 2007, que articulava uma série de iniciativas para promover e divulgar o frevo durante o ano do centenário.

⁵³ O Paço do Frevo já atingiu um público de 500 mil pessoas. Mais de mil eventos, incluindo concertos, espetáculos, apresentações de música e dança, debates e encontros de pesquisadores, foram organizados e realizados pelo Paço. Mais de 1.500 alunos foram ali formados.

a estudar o seu instrumento por causa do Paço, porque lá você pode mostrar o seu trabalho e receber por isso. O Paço para mim é um marco. Existe o frevo antes do Paço e existe o frevo depois do Paço. [...] Porque, além de tudo, ele é um espaço educador.⁵⁴

Uma das lutas da gente que faz o frevo é a sazonalidade. A ideia de que o frevo só pertence ao carnaval. Como que a gente faz com que isso exista para além dos quatro dias? E esse espaço representa isso também.⁵⁵

Cabe esclarecer, contudo, que esse movimento de abertura e expansão do frevo para outros contextos, temporalidades e cenas culturais não corresponde, de todo, aos anseios de diversas agremiações que veem no carnaval a razão própria de ser do frevo e buscam o reconhecimento e a legitimidade desta prática no interior da festa. Nesse sentido, o Paço foi uma iniciativa importante no processo de promoção e revitalização do frevo, mas de forma alguma ele é capaz de dialogar com todos os grupos detentores. Alguns atores, inclusive, reclamam da dificuldade do Paço de “ir ao encontro das periferias”⁵⁶ e de descentralizar as suas ações. O fato de as atividades ficarem muito restritas ao espaço do museu acaba limitando as possibilidades de participação de uma porção significativa da comunidade do frevo, principalmente as agremiações e os grupos menos privilegiados. Ademais, devido à sua localização na zona turística do centro histórico do Recife Antigo, o Paço é visto por alguns atores como um dispositivo cultural elitista, voltado principalmente para o turismo e para as classes mais favorecidas.

Um elemento que ilustra bem essa lacuna na comunicação entre o Paço e determinadas comunidades é o descontentamento de diversas agremiações em relação à forma como seus estandartes foram exibidos no último andar do museu. Nessa grande sala de exposição, esses acessórios se encontram expostos no chão, cobertos por um piso de vidro. No entanto, os estandartes são dotados de sacralidade e estão envolvidos por um simbolismo que não permite que eles estejam deitados, devendo sempre se apresentarem na vertical ou pendurados.⁵⁷ Contrários a esta disposição cenográfica, alguns representantes de frevo se recusaram a ceder seus estandartes ao Paço.

A entrada no espaço museológico tem sempre um recorte, exclui várias coisas. Aqui, pela configuração do espaço, tem gente que não chega. Uma questão que é sempre levantada pela comunidade são os estandartes. Porque os estandartes não podem ficar no chão. E aqui, por ser uma leitura artística da coisa, foi feito um chão de estandartes.

⁵⁴ Entrevista com Maria Flor, realizada no dia 12 de setembro de 2018, Recife.

⁵⁵ Entrevista com Otávio Bastos, realizada no dia 11 de setembro de 2018, Recife.

⁵⁶ Entrevista com Claudio Brandão, realizada no dia 14 de setembro de 2018, Recife.

⁵⁷ Sobre a dimensão simbólica desses acessórios, Rita Cássia de Araújo afirma que “havia algo de sagrado nos estandartes, algo que evocava respeito e veneração de seus seguidores e admiradores. [...] Os estandartes cumpriam importante função ritual nas passagens dos cortejos carnavalescos pelas ruas. Eram eles que se curvavam à frente de instituições, personalidades e sociedades congêneres, em sinal de cumprimento e de respeito; ou silenciavam, indicando protesto e hostilidade” (Araújo, 1996, p. 339-340).

Então isso gerou uma contestação da comunidade. Ele não pode ficar no chão. Ele fica coberto o ano inteiro. Ele só sai da capa quando a agremiação vai para a rua.⁵⁸

O segundo eixo do plano de salvaguarda diz respeito à documentação. Essa ação teve como objetivo produzir um patrimônio documental do frevo através da conservação e do armazenamento de partituras, livros, fotografias, informações históricas e todo tipo de documentos relacionados a este bem. Tratava-se também de realizar a digitalização de diversas obras, de favorecer a publicação e a distribuição de livros e de reeditar obras raras, CDs e DVDs, no intuito de facilitar o acesso à informação sobre o frevo. Uma das iniciativas criadas nesse sentido foi o projeto “Memória do frevo. Acervo de partituras.”⁵⁹ que realizou um importante trabalho de restauração, conservação, digitalização e mapeamento das coleções musicais públicas e privadas da cidade de Recife.

A transmissão e a informação, terceiro eixo da política de salvaguarda, figuram entre as principais demandas dos indivíduos e grupos que praticam o frevo. Segundo diversos atores, a falta de material didático e a inexistência de uma metodologia para aprender e transmitir a dança e a música do frevo constituem um grande obstáculo à divulgação e ao fortalecimento dessa expressão cultural no nível nacional e internacional:

Qual é um dos principais problemas para o frevo se disseminar? Nós não temos método para a música nem para a dança [...] Hoje um dos espaços que você vai encontrar é o Paço através do centro de documentação. Ter um conhecimento muito restrito talvez dificulte essa expansão do frevo mundialmente [...]. Você vê, Wynton Marsalis veio para cá e teve dificuldade de tocar o frevo. Não é só uma questão de execução. Não é fácil encontrar material de estudo, isso nos fragiliza. A partir do momento que se começar a sistematizar mais, ele vai se difundir mais.⁶⁰

Tem muita coisa para se fazer pelo frevo. Por exemplo, você é carioca e você é musicista, você toca bandolim e quer solar um frevo no bandolim, você não encontra uma melodia com um acompanhamento [...]. Se você quiser isso hoje aqui não tem. É isso que precisa ser feito. [...] Como você pode difundir uma arte, uma música, se você não dispõe do material para aquela pessoa tocar?⁶¹

Com a inauguração do Paço, a questão da falta de conhecimento e de informação sobre o frevo conseguiu, de alguma forma, ser atenuada. O centro de documentação,

⁵⁸ Entrevista com Otávio Bastos, realizada no dia 11 de setembro de 2018, Recife.

⁵⁹ Memória do frevo. Acervo de partituras. Frevo, patrimônio cultural imaterial do Brasil. Plano integrado de salvaguarda. Produção da Gerência de Patrimônio Imaterial e do Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural Casa do Carnaval, com apoio do Iphan e da Prefeitura do Recife, realizado em 2013.

⁶⁰ Entrevista com Maria Flor, realizada no dia 12 de setembro de 2018, Recife.

⁶¹ Entrevista com Ewerton Sarmiento (Bozó), realizada no dia 16 de setembro de 2018, Olinda.

assim como as escolas de dança e de música, pretendem justamente facilitar o processo de transmissão e aprendizado do frevo por parte dos indivíduos e grupos detentores.

A ampliação dos canais e instrumentos de divulgação era outra reivindicação dos músicos, cantores, arranjadores, maestros, compositores e passistas que formam a comunidade do frevo. Assim, o quarto eixo do plano de salvaguarda procurou criar algumas medidas para facilitar a difusão da música e da prática do frevo. Uma delas foi a criação de um programa de rádio dedicado exclusivamente a este gênero musical, *A Voz do Frevo*, transmitido pela Rádio Frei Caneca.⁶² Outra medida foi fortalecer os concursos de frevo (dança, música, agremiações e porta-estandarte), que, realizados a cada ano, são uma oportunidade de explorar a criatividade e a experimentação desta expressão cultural, proporcionando também mais visibilidade aos grupos e artistas.

O último eixo do plano de salvaguarda é talvez o mais difícil de ser avaliado. Ele diz respeito ao apoio às agremiações de frevo. Seu objetivo é garantir o diálogo e a troca de ideias com os diversos praticantes e as diferentes comunidades, de maneira que esses grupos liderem as iniciativas de salvaguarda, promoção e gestão do frevo. Dentre os objetivos, estão a realização de cursos para elaboração de projetos e captação de recursos, a inclusão das sedes das agremiações no roteiro turístico das cidades de Recife e Olinda e a regulamentação jurídica dos diversos grupos artísticos. Apesar dessas medidas, o apoio às agremiações permanece sendo uma grande dificuldade na experiência de salvaguarda do frevo.

Um dos mecanismos criados para acompanhar e velar a política de salvaguarda foi o Comitê Gestor Provisório de Salvaguarda do Frevo, que mobilizou vários setores da comunidade do frevo, além de pesquisadores e representantes de instituições públicas. Formado a partir do 1º Encontro do Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo (Recife, 2011), o comitê pode ser visto como uma “representação da participação popular” (Almeida, 2014, p. 30) na gestão e articulação das ações voltadas para a preservação do frevo. Em resumo, esse comitê foi estruturado com o objetivo de conscientizar e fortalecer o apoio da sociedade e do poder público em relação ao reconhecimento deste patrimônio. A partir de 2012, essa comissão começou a se articular para viabilizar a viagem de uma delegação de brincantes de frevo para a 7ª sessão do Comitê Intergovernamental de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco, também conhecida como “Projeto Paris”. Esta foi a principal operação promovida pelo comitê de salvaguarda do frevo.

Atualmente, este órgão está enfraquecido e não dispõe de poder representativo. Uma das razões dessa situação é a heterogeneidade de interpretações e pontos de vista a respeito do que significa uma ação de salvaguarda. De fato, é difícil criar um senso de coletividade no seio de uma comunidade tão vasta como a do frevo, que possui demandas e reivindicações específicas ligadas a cada segmento (música, dança, agremiações – blocos, troças, clubes de frevo). Para alguns atores, a salvaguarda é entendida como um conjunto de ações de apoio destinadas aos representantes do frevo: “É ir prestar

⁶² Atualmente, este programa está fora do ar.

assistência lá ao pessoal! Em todos os sentidos. Na área da música, na área dos adereços [...]”. Para outros, ela deve contribuir com a espetacularização e a profissionalização do frevo: “O frevo já era valorizado, mas precisava ser bem visto. Então, para ser visto bem, a gente teve que ir ao palco, né? Porque: Ah ... é legal ver no carnaval, não é? – É legal dançar frevo... Hoje não! Hoje somos profissionais [...]”. Outros acreditam que salvar significa proteger a essência do frevo: “Guardar, preservar a raiz [...], não esquecer de onde ele veio e como ele surgiu, então é preservar a raiz, a essência de como aquilo foi criado”. Alguns consideram ainda que a salvaguarda tem o papel de proteger o frevo para que ele não seja usurpado ou corrompido: “o cuidado para que outras pessoas não utilizem isso e digam que foram elas que criaram, [...], é proteger o frevo nas situações em que queiram tomá-lo de nós, porque é uma coisa nossa, genuinamente pernambucana”. Há aqueles que afirmam que a salvaguarda “deveria ir para as periferias. [...] Porque quem faz o carnaval são as pessoas das periferias”.⁶³ Por fim, alguns artistas defendem que ela é a atualização e a modernização do frevo: “O frevo é ainda muito conservador. Você tem que abrir o frevo para outras formações [...]. O frevo, para poder atravessar fronteiras, para poder chegar em algum lugar, tem que ter vários formatos”.⁶⁴

Diante dessa infinidade de demandas e interpretações, é bastante complicado avaliar o alcance e a eficácia das políticas de valorização do frevo. Contudo, é certo que o processo de reconhecimento e salvaguarda suscitou um novo olhar sobre essa expressão cultural, inserindo-a em uma rede singular de significados e reapropriações simbólicas. De gênero musical e coreográfico estritamente ligado ao carnaval de Pernambuco, o frevo ganha uma visibilidade inédita, tornando-se um patrimônio de todos os brasileiros e um bem comum da humanidade, após a sua inclusão na Lista Representativa da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco, em 2012.

É interessante notar que a inscrição na Unesco foi percebida como um prolongamento necessário das ações de salvaguarda e promoção do frevo. Para alguns atores, ela veio no sentido de reforçar a conscientização da comunidade do frevo e do próprio povo pernambucano do valor de suas tradições. Tal reconhecimento contribuiu para potencializar o processo de empoderamento coletivo:

Eu sinto que o frevo continua a crescer, que ele se expande. Então, nesse processo de expansão, a compreensão que o pernambucano tem dele mesmo é importante e consiste em afirmar: isso me pertence, mas também pertence ao mundo inteiro. Esse processo de autoafirmação é importante.⁶⁵

Em princípio, essa aprovação, esse título do frevo como patrimônio da humanidade, tem a ver com a questão do respeito. Eu acho que as pessoas veem cada vez mais o frevo com a importância que ele tem.

⁶³ “Salvaguarda: narrativas dos membros do Comitê” (Almeida, 2014).

⁶⁴ Entrevista com Ewerton Sarmiento (Bozó), realizada no dia 16 de setembro de 2018, Olinda.

⁶⁵ Entrevista com Otávio Bastos, realizada no dia 11 de setembro de 2018, Recife.

Depois, tem também a capacidade de empoderamento [...]. E esse empoderamento vem com o processo que culmina com o título. [...] tudo isso dá uma confiança muito grande e uma certeza de que o que a gente faz tem o respeito e a importância que merece.⁶⁶

Com o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, a prática do frevo adquire uma nova afiliação identitária: de criação cultural vivida por uma “multidão anônima”⁶⁷ durante o carnaval pernambucano, o frevo é exaltado como um bem comum de todos os povos, uma herança universal. Mas de que maneira o título distintivo de patrimônio permitiu aos grupos de frevo conquistarem uma participação mais ativa seja no carnaval, na cena cultural nacional ou no circuito artístico internacional? É necessário entender até que ponto os representantes do frevo se apropriaram dessa nova referência simbólica para agir e revitalizar suas demandas por reconhecimento e visibilidade.

Frevo em trânsito

O frevo está historicamente relacionado à festa do carnaval. Como afirma o dossiê do Iphan (2016, p. 31), “o carnaval se apresenta como espaço emblemático por ser percebido como tempo de atuar, reivindicar e preservar as práticas artísticas vinculadas ao frevo como forma de expressão”. Apesar dessa relação intrínseca, diversos atores reclamam da falta de protagonismo do frevo no interior desse espetáculo festivo. Cabe lembrar que, durante muitos anos, o carnaval de Recife seguiu o modelo do chamado “Carnaval Multicultural”, projeto idealizado pela Prefeitura do Recife, em 2001, que tinha o intuito de promover a diversificação, a descentralização e a democratização da festa. A organização do Carnaval Multicultural se articulava em torno de diversos polos de animação espalhados estrategicamente pela cidade, cada um com uma programação cultural específica, variando de afoxé ao rock, incluindo a MPB, o Mangue Beat e a música eletrônica. De um palco a outro, as inúmeras atrações artísticas, nacionais e internacionais, faziam do carnaval um evento grandioso que atraía milhares de brincantes e turistas a cada ano.⁶⁸

Inegavelmente, a introdução da lógica dos grandes shows alterou consideravelmente a dinâmica das festividades do carnaval, que passaram a se organizar de acordo com uma agenda de shows previamente fixada. Apesar desse modelo não ter impedido o movimento espontâneo e livre das diversas manifestações populares, cujas apresentações e desfiles continuaram a marcar presença nas ruas do Recife, vários grupos se sentiam excluídos desse espetáculo monumental e lutavam por uma participação mais expressiva no carnaval. De acordo com alguns detentores, o Carnaval Multicultural favorecia artistas estrangeiros e celebridades brasileiras

⁶⁶ Entrevista com Cid Cavalcanti, realizada no dia 13 de setembro de 2018, Recife.

⁶⁷ Expressão usada pela curadora do Paço do Frevo, Bia Lessa, na apresentação do museu.

⁶⁸ Sobre o Carnaval Multicultural do Recife, ver Andrade (2016).

e não fornecia condições dignas de remuneração e infraestrutura para os grupos tradicionais de frevo:

Não é radicalismo meu. Eu acho que tem músicos do frevo que estão ou no carnaval ou estão trabalhando numa condição miserável ou não estão trabalhando, como é o caso dos blocos. [...] É deprimente a condição que os blocos têm para sair [...] Aí você vê no carnaval o polo do mangue beat, polo do rock, polo não sei de quê... Não sou contra. Agora, dê condições primeiro a quem é do frevo. Se não pode, então tira, porque isso aqui é carnaval. Primeiro lugar é o frevo!⁶⁹

A partir dessa fala, o músico e arranjador Bozó reivindica um *status* específico para o frevo, que seria o de expressão autêntica do carnaval de Pernambuco. Em 2018, uma polêmica envolvendo a abertura oficial do carnaval de Recife deixou evidente a luta por espaços simbólicos que envolve essa grande festa. Até esse ano, as festividades do carnaval eram inauguradas na sexta-feira, no Marco Zero, com um encontro de diversas nações de maracatu de baque virado, liderado pelo percussionista Naná Vasconcelos. Este evento, cuja primeira edição remonta a 2002, firmou-se ao longo do tempo como um momento emblemático do Carnaval Multicultural do Recife. Nesse ano de 2018, no entanto, o frevo ganhou grande destaque na abertura da festa, e o tradicional encontro de maracatu deu lugar ao espetáculo *Frevo para o mundo*, que reuniu o grupo Quinteto Violado e artistas como Antônio Nóbrega, Spok, Jota Michiles e Nena Queiroga. Sob fortes protestos, os grupos de maracatu se viram obrigados a transferir o seu encontro tradicional para a quinta-feira, passando a fechar o período pré-carnavalesco, ao invés de abrir o carnaval. Essa mudança não tardou a aparecer na mídia: “No Recife, maracatu dará lugar ao frevo na abertura do carnaval” (Folha de S. Paulo, 15 jan. 2018); “A exclusividade do frevo tirou, pela primeira vez em 16 anos, o maracatu de baque virado da abertura oficial do Carnaval do Recife” (Folha de S. Paulo, 9 fev. 2018).

Diversos fatores contribuíram para esse acontecimento, dentre eles a morte de Naná Vasconcelos, em 2016, fazendo com que a cerimônia perdesse sua principal liderança. Além disso, havia uma necessidade de renovação no modelo do Carnaval Multicultural, que já não oferecia grandes vantagens do ponto de vista político e espetacular. Por fim, há um aspecto significativo mobilizado pela prefeitura, que diz respeito ao fato de o dia da abertura do carnaval coincidir com a data de aniversário do frevo, ou seja, a sexta-feira em que se abre o carnaval recifense caiu, naquele ano (2018), no dia 9 de fevereiro. Este foi o argumento dado pelo secretário de cultura do Recife, Eduardo Vasconcelos, em uma entrevista ao *Jornal Folha de S. Paulo* (15 jan. 2018): “No dia da nossa abertura oficial, estaremos comemorando 111 anos do ritmo que é cara de Recife e, por isso, resolvemos, depois de muitas reuniões internas, fazer uma verdadeira homenagem ao frevo”. Ademais, inúmeros praticantes de frevo clamavam por maior destaque nessa cerimônia emblemática que batiza o início do carnaval:

⁶⁹ Entrevista com Bozó, realizada no dia 15 de setembro de 2018, Olinda.

São muitos anos abrindo com o maracatu [...]. Mas muita gente também sentia falta do frevo ter esse protagonismo porque afinal de contas sempre que alguém pensa em Pernambuco pensa na terra do frevo. Na terra do frevo, nunca se abria o carnaval com frevo. É um desafio [...], mas [...] não estamos querendo abrir com alguma coisa que não tem a ver com o nosso Estado, é com o frevo!⁷⁰

Tivemos quinze anos com o Naná [...] abrindo o carnaval do Recife com o maracatu. [...] Mas já existia uma demanda de vários segmentos do frevo de participar da abertura do carnaval, com essa justificativa: se o frevo é uma das expressões maiores do carnaval do Recife, da cultura pernambucana, por que não o frevo abrir o carnaval? O frevo é patrimônio da humanidade, mas a gente não celebra isso, não tem um evento, um encontro para aprofundar isso. Isso é uma inquietação que existe.⁷¹

Indubitavelmente, a festa do carnaval se revela como uma arena de disputas simbólicas, onde flutuam negociações, expectativas e demandas de reconhecimento. Para as nações de maracatu de baque virado, a perda dessa representatividade significava um ataque às expressões culturais de matriz africana, uma vez que o maracatu é considerado “uma manifestação da cultura negra” (Iphan, 2014, p. 83). Para os artistas de frevo, essa era a oportunidade de, finalmente, legitimar a importância dessa expressão cultural para a festa do carnaval. Convém notar que, no seio desse embate com o maracatu, o frevo não é capaz de responder às demandas de reconhecimento das comunidades ligadas à herança cultural negra, embora o discurso patrimonial tenha se esforçado em retrair a história do frevo a partir da sua identificação com as camadas populares e com a negritude. Não cabe aqui julgar a legitimidade de cada parte, mas é interessante perceber de que maneira a narrativa patrimonial busca reelaborar a memória social a fim de reivindicar espaços de visibilidade.

Sem dúvida, o caminho para a promoção do frevo é longo, mas lentamente observamos um movimento de revitalização e divulgação dessa prática cultural. Um dos precursores do movimento de valorização do frevo na cena artística nacional e internacional é o saxofonista, arranjador e compositor Spok, que com sua *big band* SpokFrevo Orquestra, confere ao frevo uma nova linguagem musical, baseada principalmente na improvisação e na liberdade de expressão dos músicos. Influenciado pelo jazz, Spok busca transformar o frevo em um gênero musical singular, que não dependa necessariamente da dança e do contexto da rua para se expressar. Sua intenção é inserir o frevo nas malhas dos festivais internacionais de música instrumental e “abrir janelas fora desse circuito exclusivo do carnaval” (Nogueira, 2019). Em um vídeo exibido no *hall* do Paço do Frevo, o artista revela o momento em que percebeu que a música do frevo começava a ganhar vida própria:

A gente tinha uma *big band* sendo que a nossa música era o frevo [...]. No começo foi muito difícil, todo mundo dizia que fazíamos

⁷⁰ Entrevista com Maria Flor, realizada no dia 12 de setembro de 2018, Recife.

⁷¹ Entrevista com Luiz Henrique Santos, realizada no dia 15 de março de 2018, Recife.

frevu-jazz. Era só frevo, mas isso foi muito difícil com os puristas. Foi muito difícil porque [...] nós éramos uma orquestra de frevo e todo mundo tocava sentado, de paletó e gravata, e sem a preocupação com a dança, a preocupação total era com a música. [...] A gente foi convidado para os festivais de jazz e um dia eu vivi o momento mais feliz e mais triste da minha vida. Fomos convidados para tocar em um festival internacional, [...] então, a gente ataca um frevo e um folião, com saudades, pulou no palco e começou a dançar. Mas os nossos arranjos são todos modificados para o músico. A gente não tinha a menor preocupação que os passistas dançassem, a nossa preocupação era tocar nos festivais de jazz, de música instrumental. Na hora em que ele entrou e a gente começou a tocar frevo, em 10 segundos ia ter uma cadência brusca [ou seja, uma reviravolta musical que impediria a sincronização com a dança]. Quando ele entrou, a gente se olhou. Não dava para mudar o arranjo [...] E o cara sozinho. Quando ele foi saindo, foi o momento mais triste da minha vida. Mas quando ele pisou a escada do palco, foi o momento mais feliz da minha vida porque estava realizando ali um sonho, a música estava andando sozinha, ali a música era o ator principal.

A figura de Spok é fonte de controvérsias no seio da comunidade do frevo. Para alguns, ele contribuiu para deformar essa manifestação artística, conferindo a ela características inusitadas e pouco conformes à tradição; para outros, ele é uma personalidade central para o processo de renovação e crescimento do frevo. De fato, ao longo de sua história, o frevo foi objeto – em função dos diferentes discursos, estratégias e interesses em jogo – de apropriações e reapropriações contínuas por parte não só dos artistas e detentores, mas também dos intelectuais, das instituições (Paço do Frevo, Iphan, Unesco, Federação Carnavalesca de Pernambuco), do Estado, da mídia ou dos foliões. Nesta trajetória, ele foi percebido como “regional” e “urbano”, como “pernambucano” e de “toda a humanidade”, como expressão cultural “mestiça” e “negra”, como “autêntico” e “espetacular”, como “frágil” e “combativo”, para citar apenas algumas das caracterizações atribuídas. Durante esse processo de significação e ressignificação, o frevo adquire novos sentidos e valores, que o renovam e o transformam permanentemente.

O reconhecimento do frevo como patrimônio cultural imaterial do Brasil e, posteriormente, da humanidade, através da Unesco, assim como a criação do Paço do Frevo, que decorre da política de salvaguarda, são algumas das ações que ajudaram a atualizar a rede de circulação e reprodução do frevo. De fato, “a noção de patrimônio cultural converteu-se em um valor mobilizador capaz de acionar um universo extraordinário de políticas culturais no mundo todo” (Garcia, 2014, p. 48). Nesse sentido, a patrimonialização não é, por si só, capaz de responder a todas as demandas de visibilidade e reconhecimento da comunidade do frevo, mas, certamente, ela é um “um ponto de partida para gerar diálogos”⁷² e estabelecer conexões frutíferas com outros circuitos de produção artística.

⁷² Entrevista com Eduardo Sarmiento, realizada no dia 11 de setembro de 2018, Recife.

Referências

ALMEIDA, Magdalena Maria de (org.). **Memórias do Comitê Gestor de Salvaguarda**. Recife: Fundação de Cultura/Secretaria de Cultura, 2014.

ANDRADE, Rafael Moura de. **A política multicultural no carnaval do Recife: democratização, diversidade e descentralização**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

ANDRÉS, Luiz Phelipe Castro. Solicitação do registro do frevo. **Ata da 52ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural**. Recife, 2007.

ARAÚJO, Rita Cássia Barbosa de. **Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.

BORTOLOTTI, Chiara (org.). **Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme, 2011.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. **Plano Museológico do Paço do Frevo – Recife**. Recife: Fundação Roberto Marinho, Secretaria de Cultura do Recife, 2013.

DUARTE Ruy. **História social do frevo**. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1968.

FOLHA DE S. PAULO. No Recife, maracatu dará lugar ao frevo durante a abertura do carnaval. **Folha de S. Paulo**, 15 jan. 2018 [on-line]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/01/1950474-no-recife-maracatu-dara-lugar-ao-frevo-durante-a-abertura-do-carnaval.shtml>. Acesso em: 2 de maio de 2019.

FOLHA DE S. PAULO. Celebrando 111 anos do *frevo*, Recife dá início ao Carnaval nesta sexta. **Folha de S. Paulo**, 9 fev. 2018 [on-line] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/02/celebrando-111-anos-do-frevo-recife-da-inicio-ao-carnaval-nesta-sexta.shtml>. Acesso em: 2 de maio de 2019.

IPHAN. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os seus: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial do Brasil**. 2. ed., Brasília: Iphan, 2010.

IPHAN. **Dossiê de candidatura. Frevo, patrimônio cultural imaterial do Brasil**. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação**. Brasília: Ministério da Cultura, 2014.

IPHAN. **Dossiê Frevo**, n. 14. Brasília: Ministério da Cultura, 2016.

GARCIA, Marina Mafra. Fabricando patrimônios: a Unesco como arena de reconhecimento. *In*: ABREU, Regina; PEIXOTO, Paulo (org.), **e-cadernos CES**, n. 21, 2014, (on-line). Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1748>.

MAGUET, Frédéric. “L’image des communautés dans l’espace public”. *In*: BORTOLOTTI Chiara (ed.), **Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d’une nouvelle catégorie**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L’Homme, p.47-73, 2011.

MENEZES NETO, Hugo. Os folcloristas e a ‘batalha frevo-samba’ em Recife. *In*: CAVALCANTI, Maria Laura; CORRÊA, Joana (org.). **Enlaces: estudos de folclore e culturas populares**. Rio de Janeiro: CNFCP/Iphan, p.215-238, 2018.

NOGUEIRA, Bruno. Entrevista: Spok. *In*: **Outros críticos**, 29 abr. 2019 [on-line] Disponível em: <https://outroscriticos.com/entrevista-spok/>. Acesso em: 30 abr. 2019.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, capoeira e passo**. Recife: CEPE, 1971.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Rio de Janeiro: MEC, 1967.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 2003.

CAPÍTULO 4

Carnaval, território e o “pensamento de brincar” de mestre Barachinha: o maracatu de baque solto como instituição poética e política⁷³

Lúcia Campos

A qualidade do jogo é sua intensidade:
sua loucura, seu afastar-se do comum.
Não menos ordenado que qualquer outra ação,
mas de outra maneira, voluntária e livre,
com um começo e um fim bem marcados,
seu lugar e seu tempo, perfeição limitada
em que, quando se eleva, inscreve-se a palavra.

Paul Zumthor⁷⁴

Como instituição ancorada no território da Mata Norte de Pernambuco, o maracatu de baque solto reúne várias pessoas que se organizam para a criação de música, dança e para empregar uma dramaturgia em função de personagens, confeccionar indumentárias e fabricar uma poesia cantada e improvisada. Essa prática abrange dimensões políticas, religiosas, guerreiras, festivas e espetaculares, como atesta a maioria dos estudos que a têm como objeto (VIEIRA, 2003; MEDEIROS, 2005; VICENTE, 2005; CHAVES, 2008; GARRABÉ, 2010; ESTRADA, 2015; CAMPOS, 2016). Entre o chão, o palco e a circulação nas estradas da Mata Norte até o Recife, o maracatu de baque solto se constrói como uma prática heteróclita e itinerante, que articula lugares, dispositivos e formatos diversos.

A partir do mês de agosto, e até o carnaval, acontecem os ensaios e as sambadas numa esquina dos povoados, na praça pública ou às vezes nos engenhos da Mata Norte. Os ensaios reúnem até uma centena de pessoas diante de um “pé de barraca”⁷⁵ ou um “pé

⁷³ Este artigo foi elaborado a partir de uma tese de doutorado em ciências sociais concluída na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) em 2016, orientada pelo antropólogo Denis Laborde. O trabalho contou com o financiamento de uma bolsa de estudos da agência Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

⁷⁴ Zumthor, 1983, p.267. Tradução minha.

⁷⁵ Literalmente, a expressão “pé de barraca” diz respeito a uma localização diante de uma barraca ou uma casa e, assim como “pé de parede”, denota com efeito o caráter itinerante e ao mesmo tempo adaptável dessa prática cultural, que não precisa de um lugar específico para ser realizada e que pode, então, apropriar-se de diversos lugares.

de parede”. Esses encontros, que duram toda uma noite, têm como objetivos preparar os grupos de maracatu de baque solto para o carnaval e manter os laços sociais entre os participantes. Os poetas se apresentam então sem estrado, equipados de um simples microfone para amplificar sua voz. Enquanto no ensaio cada poeta dispõe de cerca de trinta minutos de apresentação para saudar os participantes e improvisar alguns versos sobre vários assuntos, nas sambadas, também sem estrado, dois poetas de grupos distintos se disputam num desafio de versos que dura da noite até a manhã. Durante o carnaval, os grupos de maracatu percorrem de ônibus diversos lugarejos e formam longas filas antes de se apresentarem durante quinze minutos num palco montado pelas prefeituras de cada pequena cidade. Os poetas, seguidos do conjunto percussivo e dos metais que os acompanham, sobem ao palco, enquanto os outros personagens da brincadeira circulam na rua. Em geral, ao fim de seu périplo, cada grupo se apresenta no carnaval do Recife diante de um palco ou um palanque, desta vez ocupado pelo júri que vai escolher os melhores grupos. Enquanto o poeta e a orquestra se instalam diante dos microfones colocados nas calçadas, o grupo percorre a avenida.

Neste artigo, apresento uma etnografia da circulação do maracatu de baque solto entre Nazaré da Mata e Recife durante o carnaval, quando suas dimensões espetaculares adquirem um brilho e uma mediatização desmesurados, bem como uma formatação que visa a conter as improvisações da brincadeira. Descrevo em detalhes as diferentes situações do maracatu, seguindo o périplo de mestre Barachinha com o grupo Leão Mimoso de Upatininga entre as cenas do carnaval na Mata Norte e o desfile carnavalesco oficial na avenida no Recife. As dimensões espacial e sonora da brincadeira são os principais alvos de meu interesse. Da rua ao palco em Pernambuco, investigo os lugares e as sonoridades da brincadeira e as noções de “espaço público” que eles geram.

A análise do maracatu de baque solto entre o chão e o palco leva-nos a examinar a função da circulação das práticas sonoras em diferentes lugares. Na Mata Norte, os elementos sonoros do maracatu não são considerados como “música”. É bem difícil e mesmo artificial separar na análise os elementos sonoros dos outros elementos (visuais, gestuais, poéticos) do maracatu de baque solto, pois são todos igualmente importantes na manifestação. Da mesma forma, é difícil separar o maracatu das cosmologias às quais ele pertence. As trajetórias da brincadeira entre a rua e os palcos nos convidam a refletir sobre os lugares que ela ocupa, sobre a mudança de *status* e de papel dos mestres e sobre a maneira como ela constitui um público ou, em outras palavras, o modo como ela ocupa o espaço público.

Entre a rua e o palco, a questão do espaço em que se situa a manifestação torna-se crucial. O antropólogo Jean-Charles Depaule (1995) nos lembra que os eventos deambulatórios – procissões, cortejos, desfiles – são temas clássicos da etnologia herdados da tradição folclorista e a respeito dos quais ele sugere diferentes planos de análise no espaço: descrição cartográfica, estudo das relações entre atores e espectadores, da aliança entre os atores, de sua relação com o espaço e da história coletiva.

Aqui, falarei do maracatu de baque solto, um acontecimento deambulatório que se dá igualmente nos palcos, portanto num espaço globalizado que vem tornar mais complexas as problemáticas ligadas aos cortejos de rua estudados pelos etnógrafos e os folcloristas. Como se desenrolam as apresentações dos mestres, em cena, na Mata Norte? O que esse espaço e seus dispositivos de amplificação sonora nos dizem sobre os efeitos em Pernambuco da globalização das brincadeiras, e sobre as representações difundidas em torno do maracatu de baque solto em particular?

Para responder a essas questões, concentrarei minha análise na constituição de um espaço público pelos atores das brincadeiras. Vou me basear na ideia de uma “cena pública” e do “caráter fenomenal do espaço público”, desenvolvida por Louis Quéré(1992) segundo o modelo estético do espaço público de Hannah Arendt, e nas reflexões de Goffman, para quem a vida social é uma cena. Para Quéré, trata-se de restaurar “a importância da dimensão cênica da construção de um mundo comum e da coordenação da ação” (QUÉRÉ, 1992, p. 89).

Uma brincadeira intermitente e itinerante

Todo jogo tem suas regras. Essas regras determinam o que “vale”
no mundo temporário circunscrito por ele.
(HUIZINGA, 2010, p. 14)

Mestre Barachinha⁷⁶ explica sua maneira de improvisar no maracatu: “A gente faz no pensamento de brincar”. A brincadeira, essa ação ao mesmo tempo lúdica e indispensável para os maracatuzeiros, compreende não somente as ações mais visíveis, como a dança ou as indumentárias coloridas, mas também a poesia cantada. A poesia é o momento sério da escuta. Aquilo que é dança, som, ritmo e movimento festivo torna-se palavra, concentra-se num jogo de rimas que, contudo, ainda é brincadeira. A brincadeira como motor da prática sobrevive sob diversas formas ligadas entre si: é a dança, é uma evolução coletiva no cortejo, é a costura, é o ritmo, é a sonora (melodia), é a poesia. É tudo ao mesmo tempo. E como em cada elemento do maracatu, a poesia também apresenta a marca de quem a criou. O espírito de brincar, com sagacidade e astúcia, foge das convenções e se realiza na arte poética do maracatu. Uma arquitetura poética flexível é construída no instante e assume formas diversas, às vezes prolixas e eloquentes, outras vezes mais sóbrias e precisas. Enquanto a manobra do conjunto de maracatu delimita o espaço do jogo em que acontece a brincadeira, a voz e o pensamento do poeta fazem as “manobras” necessárias para ocupar o espaço sonoro e o imaginário da brincadeira.

⁷⁶ Manoel Carlos de França nasceu em 30 de janeiro de 1968 em Nazaré da Mata. Estudou até os quatro primeiros anos do ensino fundamental. Foi mestre do maracatu Estrela Brillhante e diretor cultural da Prefeitura de Nazaré da Mata (2009). Gravou o CD *No baque solto somente*, com Siba Veloso. Participou do projeto Poetas da Mata Norte e do CD *Fuloresta do samba*, entre outros. O apelido Barachinha vem de uma suposta semelhança com o cirandeiro e mestre de maracatu Antônio Baracho.

Para Huizinga, a primeira característica do jogo é o fato de ser livre, de ser ele mesmo liberdade. O jogo, que eu poderia traduzir por brincadeira, é a suspensão da vida cotidiana, é principalmente desinteressado. Huizinga considera o jogo como uma atividade “conscientemente tomada como não séria e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total” (HUIZINGA, 2010, p. 16). A brincadeira do maracatu de baque solto é mais do que um jogo, é um desafio num *continuum* entre a alegria e a guerra. É especialmente caracterizada por uma alternância contínua entre a dança e a escuta da poesia cantada; ela apresenta a intermitência entre um momento de celebração festiva e um momento de escuta concentrada.

O jogo é caracterizado pelo isolamento e pela limitação no tempo e no espaço.

Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o “lugar sagrado” não pode ser formalmente distinguido do terreno de jogo. A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. (HUIZINGA, 2010, p. 13)

Na Mata Norte, o maracatu de baque solto faz a manobra para delimitar seu terreno de jogo. A manobra toma a forma de uma cruz ou do signo de Salomão para instaurar o “terreno sagrado” da brincadeira. Entre os périplos pelas estradas, os lugarejos e as cenas da Mata Norte, essa brincadeira se apresenta em Pernambuco sob suas três formas principais: os ensaios, as sambadas e os cortejos carnavalescos, que percorrem por sua vez diferentes cenas da Mata Norte antes de chegar à passarela oficial do concurso de carnaval no Recife. Como a brincadeira se apropria desse outro lugar de jogo que é o palco? E como se distinguem ou se entrecruzam os modos de jogo de cada lugar?

Se nos referimos à cosmologia cíclica das brincadeiras da região proposta por Acserald (2013), o maracatu de baque solto seria oposto à brincadeira do cavalo-marinho, esse último concebido como uma brincadeira sagrada ligada ao ciclo de Natal, enquanto o maracatu de baque solto seria ligado ao período de carnaval. Apoiando-se nessa oposição, Chaves (2008) interpreta o carnaval para os maracatuzeiros como uma prova de resistência ou um ritual de guerra. A partir desse ciclo mais estendido, eu diminuo a distância focal para descrever o ciclo de apresentação do maracatu de baque solto durante o carnaval. Confrontado com a concepção do cavalo-marinho como uma “brincadeira de presença”,⁷⁷ o maracatu de baque solto pode ser concebido como uma brincadeira itinerante, que percorre diferentes lugares, do chão ao palco, sempre mobilizando uma ampla rede de participantes e de contatos políticos.

⁷⁷ Concepção que Acserald (2013) toma de empréstimo ao mestre Biu Roque.

O périplo do carnaval: entre as estradas, as filas de espera e os palcos

Após duas pesquisas de campo em Nazaré da Mata, retornei uma terceira vez em 2013, quando tive a oportunidade de seguir mais de perto um grupo de maracatu de baque solto durante o carnaval. Liguei para mestre Barachinha, que dirigia o maracatu de baque solto Leão Mimoso, numa pequena cidade ao lado de Nazaré da Mata, Upatininga (distrito de Aliança, outra cidade da região). Ele logo me convidou a segui-los no carnaval. Uma vez em Nazaré da Mata, peguei um carro para chegar em Upatininga a tempo de ver a chegada dos caboclos, antes do seu périplo de carnaval pelas estradas da Mata Norte. O motorista, um amigo de Barachinha, não compreendia por que eu queria sair de Nazaré da Mata para ir a Upatininga acompanhar um pequeno maracatu desconhecido, em vez de seguir o famoso Cambinda Brasileira⁷⁸. Chegando em Upatininga, descobri que eu não era a única “estrangeira” a segui-los. Uma artista do Rio de Janeiro, Ayla Tavares, representava o papel de rainha do maracatu. Em troca da acolhida que tive, fiquei encarregada de tirar fotos do grupo com a máquina de Ayla. Ao contrário do Cambinda Brasileira, um maracatu antigo e reconhecido, o maracatu Leão Mimoso era um pequeno grupo estruturando-se para participar dos concursos de carnaval no Recife. Essa situação atípica me abriu outras vias de observação.

Durante o carnaval, o maracatu de baque solto assume a forma de um cortejo composto de vários personagens dançarinos, que representam uma “nação em movimento”. Os grupos de maracatu concatenam as circulações e apresentações públicas de acordo com um emprego do tempo fortemente denso. Todos os participantes portam suas fantasias, a maioria muito coloridas, muito pesadas e muito quentes, apesar do forte calor do verão em Pernambuco.

O cortejo carnavalesco do maracatu de baque solto comporta vários personagens. Os *caboclos de lança*, mais numerosos, são apresentados como os guerreiros que protegem o grupo. Eles se organizam em duas filas que se entrecruzam em torno dos outros personagens, formando uma verdadeira barreira. No espaço criado pelo movimento dos caboclos, outros personagens preenchem o miolo do cortejo. Há então as *baianas*, *baianal* ou *baianá*, personagens femininos; a *dama do paço*, que carrega uma boneca chamada calunga. Os *arriamar*, *reiamá* ou *caboclos de pena*; e a *corte real*, ao centro. Atrás do miolo, como uma espécie de motor do grupo, há o *terno* (o conjunto rítmico) e os *musiqueiros* (instrumentistas de metais). No coração do cortejo, entre o terno e o miolo, acha-se o poeta improvisador, o *mestre*, e, ao seu lado, aquele que lhe responde os versos, o *contramestre*, um aprendiz de mestre. Somente os personagens cômicos – a *burra Calu* (com fantasia de mula), o *babau* e o *caçador*, Mateus e Catirina – evoluem para além do miolo e transpõem a barreira dos caboclos.

Para os maracatuzeiros, a circulação do carnaval começa no domingo à tarde com o ritual da chegada dos caboclos, quando cada caboclo é saudado pelo mestre enquanto faz uma evolução e belas “caídas” ao longo de uma rua para chegar até o

⁷⁸ O Maracatu Rural Cambinda Brasileira foi fundado em 5 de janeiro de 1918, em Nazaré da Mata, sendo considerado uma das agremiações mais antigas em atividade em Pernambuco, com cerca de duzentos brincantes.

grupo. Todos os caboclos tendo sido apresentados, o cortejo se forma e se dirige para o ônibus que vai transportar o grupo durante a peregrinação do carnaval.

Em 2013, a agenda do Leão Mimoso está cheia; Barachinha é um mestre reconhecido, ele precisa entreter sua rede política. Da tarde de domingo até a noite de terça-feira, o grupo circula em ônibus nas estradas perigosas da Mata Norte. Há apresentações programadas em diversas cidades. Entre duas apresentações, o ônibus chega em Upatininga, onde todos os participantes estão hospedados, seja na casa de moradores, seja numa escola pública cedida para esse fim. Lá eles dormem algumas horas antes da apresentação seguinte.

Seguindo sua agenda apertada, o maracatu Leão Mimoso chega segunda-feira de manhã ao encontro dos maracatus de Nazaré da Mata, para se apresentar. Esse encontro na terra do maracatu é imperdível, ainda mais porque Barachinha é um dos mestres mais respeitados da cidade, da qual ele é também um dos diretores culturais. O grupo espera o dia inteiro sob o sol, na enorme fila que se forma ao longo da rua principal de Nazaré da Mata. Durante esse tempo de espera, alguns participantes se dispersam, outros jogam ou conversam entre si, outros dormem no chão. Como homem político do maracatu, Barachinha vai e vem ao longo da fila, conversa com um e outro, mantém seus contatos.

Durante o périplo do carnaval, em cada cidade em que um grupo chega há, inevitavelmente, uma longa fila de grupos que esperam para se apresentar. Essa é uma das imagens mais marcantes do carnaval de Pernambuco. Diversos grupos, um após o outro, em fila, todos com ricos trajes muito coloridos, muito pesados e muito quentes. Eles esperam durante horas para passar uns quinze minutos no palco montado na praça da cidade que os acolhe, diante do palanque ocupado por políticos, cercado de mídias e de um pequeno público difuso, que não é certamente o alvo dessa gigantesca mobilização.

Aproveito esse longo tempo de espera para conversar com os maracatuzeiros, que estão totalmente disponíveis. Encontro na multidão uma única mulher, que faz parte de um terno de maracatu, entre uma ampla maioria de homens. Eu me apresento e lhe explico rapidamente que faço uma pesquisa sobre a música do maracatu. Ela me mostra então os tocadores de trombone e de trompete, dizendo-me que isso é “coisa de músicos”. Com efeito, os chamados “musiqueiros” tocam instrumentos de sopro, de origem europeia, e são, em sua maioria, formados pelas fanfarras da região. Diferentemente dos musiqueiros, os que tocam instrumentos de percussão no terno podem eventualmente assumir outras funções no grupo. A diferença se nota também nos cachês: em geral os musiqueiros ganham muito mais do que os tocadores de terno.

A questão da remuneração suscita polêmicas entre os maracatuzeiros. Elda Maria, uma das diretoras do Leão Mimoso, explica que, no seu maracatu, somente os musiqueiros, o terno, o mestre e o contramestre recebem um cachê. “Os outros brincam porque gostam”, diz ela com certo orgulho. Ela critica outros grupos, como o famoso

Estrela de Ouro, de Aliança, que, segundo ela, paga cachês a todos os participantes. Elda explica que é por isso que “Leão é um pequeno maracatu, mas prefiro assim”.⁷⁹

A fila avança lentamente. Cada grupo se apresenta por sua vez. Enquanto os personagens do cortejo executam sua bela manobra diante do palanque, os caboclos de lança, com suas cabeleiras e as lanças apontadas para cima, o mestre poeta e seu contramestre, seguidos do terno e dos músicos, sobem finalmente ao palco. Em Nazaré da Mata, o palco do carnaval é montado diante da praça principal, ao lado da igreja. É alto, coberto de tecidos pretos de todos os lados e decorado com painéis coloridos da prefeitura. O terno, os músicos e as vozes dos mestres são amplificados. Tudo é previsto para que a brincadeira encha a praça principal da cidade.

Um samba planejado: a cena do carnaval em Nazaré da Mata

Sobre o palco do carnaval em Nazaré da Mata, Barachinha pega o microfone. Após uma estrofe de marcha para se apresentar e outra para saudar o prefeito e a cidade, ele inicia seu samba:

Passei o dia esperando
Castigado no sol quente
Pois samba preso na mente
Fervendo e me castigando
E eu mesmo me perguntando
Por que ninguém não me chama?

(O contramestre repete os dois últimos versos)

Tem samba pra quem me chama
Satisfazer meu desejo
Eu sou feito um sertanejo
Que sofre mas não reclama

(O terno responde tocando o samba)

Quem nesse palco subir
Sambe botando pressão
Defenda seu batalhão
Não deixe o nome cair
Batalhe pra exhibir
todo samba planejado

⁷⁹ Em geral, os cachês dos maracatus são pagos pelas prefeituras.

(O contramestre repete os dois últimos versos)

Eu tomei todos cuidados
Pra dar início ao meu show
Que além de poeta eu sou
Um dos mais prestigiados

Na primeira estrofe citada, Barachinha questiona as condições de apresentação e faz uma alusão irônica à figura do sertanejo, um lugar-comum do trabalhador rural, submisso, que sofre mas não se queixa. Em seguida, Barachinha convoca os outros poetas a sambar com força, a defender o próprio nome e a lutar para exibir seu “samba planejado”, ou seja, um samba que não é criado no momento, mas, ao contrário, expressamente preparado para a ocasião. O poeta ressalta a atenção e o cuidado necessários para realizar seu *show*. Segundo Acselrad, “Na brincadeira, a beleza é resultado de uma relação criativa que se expressa através do cuidado com a brincadeira” (ACSELRAD, 2013, p. 50).

Para voltar à ideia de brincadeira explicitada mais acima, é forçoso constatar que o que se passa nas apresentações do maracatu de baque solto, durante o carnaval na Mata Norte, está muito longe daquilo que se poderia imaginar como “uma brincadeira de carnaval”. A dimensão lúdica entre os participantes é mais presente nas sambadas e nos ensaios. O carnaval do maracatuzeiro se resume às idas e voltas de ônibus, à espera em filas intermináveis, às breves apresentações no palco. Nos dias de carnaval, a brincadeira parece configurada para preencher um horário e um espaço precisos e também para se submeter a um “outro” olhar. Ao mesmo tempo, esse formato é mais próximo de um *show* ou de um espetáculo em que a poesia tem um lugar de destaque.

Barachinha ocupa o espaço reservado a ele com um profissionalismo exemplar, mas ele aproveita a liberdade de criar seus versos para questionar esse espaço. Ele critica o formato, enquanto segue perfeitamente o protocolo. Seu discurso é tão hábil e eloquente que, como ele afirma no final, faz dele um dos poetas mais prestigiosos de sua geração. Nesse ano, à frente de um pequeno maracatu, o mestre poeta valoriza o grupo no périplo do carnaval e leva o nome de um lugarejo tão desconhecido, Upatininga, que os locutores das cenas oficiais encontram dificuldade em pronunciá-lo. Entre as palavras do porta-voz, que saúda a chegada de um deputado da região, mestre Barachinha e o maracatu Leão Mimoso de Upatininga encerram seus quinze minutos de apresentação em Nazaré da Mata.

A batalha da beleza: o maracatu de baque solto na avenida

O historiador Johan Huizinga nos lembra que o jogo é uma atividade voluntária que deixa de ser jogo quando submetido a ordens. Mas o jogo, assim como a brincadeira, cria a ordem e é ele próprio ordem: “É talvez devido a essa afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga

medida ligado ao domínio da estética” (HUIZINGA, 2010, p. 13). A beleza do maracatu é visível durante todo o périplo do carnaval, mas é no momento do desfile no Recife que ela será exaltada pelo mestre e avaliada pelo júri. Então, as regras do concurso, e assim uma certa “ordem” da brincadeira, tornam-se explícitas.

Após dois dias de intensa circulação por diversas cidades e palcos da Mata Norte, o maracatu de baque solto Leão Mimoso chega finalmente em Recife na terça-feira à noite, quando desfila diante do júri para o concurso de carnaval. Como nas cidades da Mata Norte, o maracatu deve esperar sua vez, mas para o concurso não há palco. O grupo faz sua evolução ao longo da avenida, enquanto o terno, os músicos e os poetas se postam diante dos microfones montados numa calçada, no meio da avenida, justo na frente de um palanque. Agora o “palco” é destinado ao júri responsável pela avaliação dos grupos.

Vinte minutos após meia-noite, o apresentador anuncia ao microfone: “Em julgamento! Passarela aberta para o Leão Mimoso. Em julgamento!” Escutamos então a rítmica característica do terno, os metais, o apito do poeta e os chocalhos dos caboclos. O grupo faz sua evolução festiva na avenida antes de parar diante do palanque do júri para o momento sério da escuta:

Primeiro eu quero saudar
O povo da comissão
E oferecer um abraço
Em nome do meu Leão

O terno volta a tocar, ao mesmo tempo em que se ouvem o apito do poeta e os chocalhos dos caboclos, que se põem a dançar. Barachinha intervém com seu apito e apresenta o grupo:

Esse é Leão Mimoso
Que Upatininga adora
E Recife pegou prazer
De me receber agora

O poeta canta, exaltando a beleza do maracatu:

Eu trouxe o meu batalhão
Recheado de beleza
E a sua boniteza
Encantou a região
Quando pisei nesse chão
Seu brilho multiplicou

É caboclo de lança
Que na flor bota um segredo
Se no passado fez medo
Hoje o que vale é a dança
São quem passa segurança
Pra todos da brincadeira
Defende sua bandeira
A briga é só por beleza
Mantendo viva a riqueza
Da cultura brasileira

O poeta que veio de um lugarejo, Upatininga, para apresentar seu grupo na capital, garante que a “batalha é pela beleza”, pois o que vale hoje é a dança. Ele afirma que o caboclo de lança ainda é cercado de segredos, porém não atemoriza mais. O maracatu de baque solto é um exército cheio de beleza, que assegura a brincadeira para os participantes. Retomando a ideia de uma “cultura nobre”, Barachinha afirma aqui a defesa da beleza como a riqueza mais importante do maracatu. Em seus versos, ele explicita sua crença na transformação do maracatu, quando os antigos segredos e o passado de violência dão lugar a uma concepção que exalta a beleza da cultura popular. Ele cumpre novamente o protocolo de apresentações, elogiando o espetáculo do carnaval e insistindo na função social do caboclo do maracatu, que “garante a brincadeira para todos”. Os versos de Barachinha inserem-se às mil maravilhas na narrativa da cultura popular, em que o maracatu torna-se não apenas um divertimento, mas também um emblema cultural que extravasa do território de Pernambuco para “a preservação da riqueza da cultura brasileira”.

Um pouco antes do fim do desfile, o locutor grita ao microfone: “Belíssima apresentação! Realizando suas últimas evoluções no carnaval do Recife 2013, Leão Mimoso de Upatininga”. E, no final, ele intervém novamente: “Vamos aplaudir o terno! Belíssimo! Mestre e contramestre, excelente apresentação! Ele diz adeus à passarela finalizando seu desfile oficial, maracatu de baque solto Leão Mimoso de Upatininga”.

“Em julgamento”: quais são as regras do jogo?

As regras do jogo são absolutas e não permitem discussão.
(HUIZINGA, 2010, p. 14)

Enquanto o maracatu desfila no Recife, os membros do júri devem avaliar a indumentária, as manobras e evoluções, bem como o entusiasmo do grupo, segundo uma regulamentação expressamente detalhada. Os “critérios técnicos” também são importantes: número de participantes, tipos de personagem e alegorias. Descubro com surpresa que a “orquestra” é uma entrada particularmente detalhada, seguida da categoria “mestre e contramestre”.

FIG 1. Categorias e critérios para a avaliação da orquestra e dos mestres e contramestres do maracatu de baque solto, Recife, Pernambuco, 2013. Fonte: Regulamentação do Carnaval de Recife

<p>05 – ORQUESTRA – Terno (afinação / execução / traje)</p> <p>Instrumentos: Bombo, tarol, porca/cuíca, gonguê, mineiro e até:</p> <p>03 instrumentos de sopro – Grupo Especial</p> <p>02 instrumentos de sopro – Grupo Um</p> <p>01 instrumento de sopro – Grupo Dois e Grupo de Acesso</p> <p>Trajes iguais para os músicos.</p> <p>Músicas a serem executadas: samba e galope executados pela percussão, cantado pelo mestre, com resposta do contra mestre e / ou das baianas.</p>	<p>De 1 a 10</p>
<p>06 – MESTRE E CONTRA MESTRE (com chapéu, apito e bengala) Cantando as marchas em quadra, os sambas em dez linhas, os sambas curtos em seis linhas e o galope em seis linhas.</p>	<p>De 1 a 10</p>

Passei anos frequentando as brincadeiras de Pernambuco e a ler estudos sobre essas mesmas brincadeiras. Contudo, à leitura do regulamento, minha primeira reação foi: mas a que os estudos etnomusicológicos, que procuram descrever em detalhes uma prática, podem servir se as regras do carnaval estão ali, claramente explicitadas, dadas *a priori* e às quais cada um se conforma? O regulamento nos informa que a orquestra do maracatu de baque solto é composta pelo terno, cujo equilíbrio, a execução e a indumentária vão ser julgados. O terno deve ser formado pelo bombo (tambor grave), o tarol (caixa-clara), a porca/cuíca (um tambor de fricção grave), o gonguê (um sino com duas campânulas), o mineiro (um chocalho cilíndrico de metal) e ainda os instrumentos de sopro, de acordo com o grupo a que pertence o maracatu, por ordem de importância: grupo de acesso e grupo dois (um sopro), grupo um (dois sopros) e grupo especial (três sopros). Aqui todos os que tocam na orquestra, ao mesmo tempo que os do terno de percussões e os instrumentistas de sopro, são considerados como “músicos” e devem portar o mesmo traje. As “músicas a executar” são o samba e o galope executados pela percussão, cantados pelo mestre, com resposta do contramestre e/ou das baianas. Há quase todos os elementos que conhecemos no maracatu de baque solto desde Guerra-Peixe! Aprendemos também que o mestre e o contramestre devem usar um chapéu, um apito e uma bengala cada um. A poesia também é sujeita a regras estritas: eles devem cantar as marchas em quarteto, os sambas em dez, os sambas curtos em seis e o galope em seis. Ora, basta seguir essas regras para realizar uma brincadeira?

A experiência de seguir um pequeno maracatu que se estrutura para poder participar dos concursos de carnaval é para mim reveladora de certa formatação que cada grupo deve cumprir para seguir as regras da Federação Carnavalesca. Elda Maria, a diretora do grupo, comporta-se como a boa aluna que quer que seu maracatu seja perfeito. Ela sabe as regras de cor e age de maneira a que cada um as respeite.

Guiado por seu mestre e porta-voz Barachinha, o pequeno maracatu de baque solto Leão Mimoso de Upatininga vencerá o concurso do carnaval do Recife em 2013 em sua categoria: o “grupo um”. No ano seguinte ele entrará na categoria mais importante: o “grupo especial”.

Mário Ribeiro, diretor da Casa do Carnaval⁸⁰, afirma que a história do concurso de carnaval em Pernambuco remonta ao começo do século XX, quando era organizado pelos jornais e pelos comerciantes do Recife. A partir de 1935, com a criação da Federação Carnavalesca, a prefeitura assumiu a organização do evento. Ribeiro afirma “a necessidade de sempre rever esses critérios”, isto é, os critérios de julgamento, sabendo-se “que é preciso fazer esse trabalho para todas as modalidades: maracatu de baque virado, caboclinhos”...⁸¹ Ribeiro me explica que a regulamentação do maracatu de baque solto foi discutida com os maracatuzeiros: “Fizemos uma reunião, há cerca de cinco anos, com a presença de Leda Alves, Mestre Salustiano, outros representantes do maracatu de baque solto e nós, os técnicos”. Para participar do concurso de carnaval no Recife, o grupo de maracatu entra primeiramente no “grupo de acesso”. Os dois primeiros classificados passam para o “grupo dois”, em seguida o “grupo um” e finalmente o “grupo especial”.⁸² Cada maracatu de baque solto recebe uma subvenção mais ou menos significativa, conforme o grupo do qual participa. O júri é composto por pesquisadores, etnomusicólogos, antropólogos, mestres, carnavalescos etc., que são pagos por hora.

Segundo Ribeiro, há mais de trezentas agremiações de carnaval em Pernambuco, entre as quais as mais numerosas são as do maracatu de baque solto. São mais de cem agremiações de maracatu de baque solto, estreitamente ligadas às festividades oficiais do carnaval. Entretanto, apesar da enorme afluência de turistas no Recife durante o carnaval, a parte da cidade em que acontecem os concursos não atrai a atenção das pessoas externas aos grupos. Enquanto os turistas se deleitam não longe dali, no bairro do Recife antigo, ou então em Olinda, cidade próxima, os desfiles do maracatu de baque solto são quase exclusivamente destinados à avaliação do júri. Com efeito, nos desfiles da avenida Guararapes, não há lugar previsto para eventuais espectadores. O “público” aqui se restringe aos participantes do grupo de maracatu.

O maracatu de baque solto, essa prática que reúne um enorme contingente da população de Pernambuco⁸³, no seio do qual várias pessoas ainda são ligadas à cultura da cana-de-açúcar, configura-se assim a meus olhos, pouco a pouco, como um fenômeno heteróclito que percorre diferentes lugares, que gera regras aparentemente contraditórias, ao mesmo tempo em que articula diversas crenças. Ele se revela simultaneamente uma brincadeira muito resistente, criativa e dinâmica para os que a vivem e um museu a céu aberto no qual não haveria visitantes.

⁸⁰ Centro de formação, pesquisa e memória sobre cultura popular, coordenado pela prefeitura do Recife.

⁸¹ Entrevista com Mário Ribeiro no Recife, em fevereiro de 2013.

⁸² O modelo de classificação é semelhante ao do carnaval do Rio de Janeiro.

⁸³ A Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco (AMBS) informa a existência de 102 grupos associados à entidade, na atualidade. No carnaval 2018, o Encontro Estadual dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco contou com a participação de 99 maracatus dos 102 associados. (SOUZA, 2018)

O carnaval da cultura popular: um museu a céu aberto?

Roberto da Matta interpreta o carnaval do Brasil como “zonas de encontro e de mediação”; “zona onde o tempo fica em suspenso e uma nova rotina deve ser repetida e inovada”. Ele fala ainda de “um mundo de cabeça para baixo” (DA MATTA, 1997, p. 18). Numa abordagem sincrônica, ele faz do carnaval um rito de suspensão do tempo, tendo a dramatização como traço distintivo.

O maracatu de baque solto como rito do carnaval comporta a dimensão da dramatização, como uma maneira de atribuir sentido à existência de um grupo. Para Chaves (2008), “o carnaval em terras de caboclo parece ser uma espécie de prova de resistência. Mesmo sendo uma grande diversão, tem um sabor de sacrifício”. Ela completa: “Neste plano, é que parece acontecer a simbólica de uma guerra, tendo os caboclos de lança nas trincheiras, como também uma batalha com o próprio corpo, em que o Maracatuzeiro luta com sua resistência física, com a exaustão mental, indo até os últimos limites do corpo e da saúde, pelo carnaval.” (CHAVES, 2008, p. 94). Nesse sentido, o palco e a circulação podem de fato ser vistos como lugares de uma inversão, a prática estando diante do palco e circulando para além de sua região. A batalha como prova de resistência torna-se uma batalha pela beleza, como defendeu mestre Barachinha.

A ideia, evocada por Da Matta, de um desfile polissêmico pode aplicar-se muito bem à prática carnavalesca que observamos. Entretanto, a rigidez dos papéis no maracatu de baque solto embaralha a distinção que o antropólogo faz entre carnavais e desfiles militares. Da Matta diz que os disfarces “distinguem e revelam”, pois cada um é livre para escolher o disfarce que quiser. Ora, esse não é o caso num grupo de maracatu. Segundo a comparação que ele faz entre costumes e disfarces, a organização dos disfarces no maracatu entra muito mais na lógica de um agrupamento militar. Nesse sentido, a definição frequentemente evocada do maracatu como um agrupamento militar em movimento parece um tanto mais justificada. Seria uma organização de tipo militar travestida de carnaval? Trata-se aqui de celebrar a liberdade e a inversão do real, ou então de reificar as lógicas de poder e de fazer a exaltação do Estado? Se as categorias definem os papéis *a priori*, a ideia segundo a qual “o carnaval não tem lei” ou a que defende que “o carnaval pertence ao povo” não se aplicam verdadeiramente aqui. O que se passa, ao contrário, não seria um mundo em que as lógicas de poder se reproduzem em outros termos e em outros espaços?

Chaves (2008) interpreta esse paradoxo a partir da visão do mundo dos maracatuzeiros. Ela justifica o profissionalismo do carnaval: “O carnaval como é feito e narrado pelos Maracatuzeiros, desde guerra até o espetáculo, é pensado como uma atividade séria que exige respeito, que vai bem com a ideia de profissionalismo”. No ciclo que ela descreve, “A Páscoa é o momento em que o caboclo pode fazer carnaval, brincar livremente, descontraído, sem obrigação, não se preocupando com desmantelo” (CHAVES, 2008, p. 98), isto é, sem se preocupar em manter a coesão dos grupos.⁸⁴

⁸⁴ Carnaval de Páscoa – para os maracatuzeiros, o carnaval de fevereiro-março é uma atividade profissional. Em compensação, o carnaval de Páscoa é o momento de liberdade, de brincar livremente,

Da Matta define as festas, entre as quais o carnaval, como rituais informais. Contudo, a abordagem da arqueologia da festa demonstra justamente o contrário em Pernambuco. O carnaval da cultura popular é estritamente formal, no sentido em que ele obedece a uma forma preestabelecida. Isso não impede que ele seja intensamente vivido como uma brincadeira pelos participantes, daí o paradoxo. Apesar da beleza extraordinária da manifestação, parece-me que se pode ver aí uma reificação problemática das representações. Para Maria Laura Cavalcanti, as noções de folclore e de cultura popular “embasam o sistema de classificação cultural de nossa sociedade e trazem consigo, implicitamente, uma forte carga valorativa” (CAVALCANTI, 2001, p. 1). A categoria “cultura popular” subentende uma relação fundamental com a categorização do “povo” no Brasil. Eu poderia então descrever as representações dos museus folclóricos de Pernambuco, mas, a meu ver, o lugar emblemático de representação do outro no Brasil não é o museu, mas a música. Nesse país tropical, o museu está na rua, ou então no palco.

Analisando um *corpus* de canções populares brasileiras no qual o ideal da mestiçagem aparece como lócus da autenticidade nacional, a antropóloga Lilia Schwarcz (2012) fala de uma “proeza musical” que seria “capaz de organizar o passado nacional, fazer inteligível o presente e de explicar diante das outras nações o que nos tornaria diferentes” (SCHWARCZ, 2012, p. 68). Como nos lembra “era a cultura mestiça que, nos anos 1930, despontava como representação oficial da nação”. Ela explica “o próprio discurso da identidade” como fruto de uma “ambiguidade que envolve concepções privadas e cenas públicas, na qual noções como povo e passado constituem elementos essenciais para a elaboração de uma nacionalidade imaginada” (SCHWARCZ, 2012, p. 47).

Não por acaso, a Federação Carnavalesca de Pernambuco data dos anos 1930, tendo sido diretamente influenciada pelas teorias de Gilberto Freyre, ele mesmo pernambucano. Schwarcz (2012) mostra como, nesse período de formação identitária do país, vários intelectuais ligados de uma maneira ou outra ao poder público pensam políticas culturais visando à representação de uma “identidade brasileira autêntica”. Segundo a autora, é com esse objetivo que “são criadas ou reformadas diversas instituições culturais que visavam ‘resgatar’ (o que muitas vezes significou ‘inventar’, ou melhor ‘selecionar e recriar’) costumes e festas, assim como certo tipo de história” (SCHWARCZ, 2012, p. 48). Nesse contexto de “conformação de ícones da identidade” situa-se a obra de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala*, cuja primeira edição data de 1933 e a partir da qual a ideia de uma democracia racial no Brasil foi engendrada como “um verdadeiro mito de Estado” (SCHWARCZ, 2012, p. 28).

Como lembra Burke, “Freyre foi um dos primeiros acadêmicos a dedicar atenção à hibridação cultural, como fez em 1933 em seu estudo sobre os senhores e escravos das plantações de cana-de-açúcar do nordeste do Brasil, *Casa grande e senzala*” (BURKE,

de maneira descontraída, sem a obrigação do espetáculo para o público (CHAVES, 2008, p. 98). Desmantelo: categoria utilizada na região da Mata Norte para nomear a perda de controle, o erro, o acaso, a desagregação do grupo, os efeitos nocivos da inveja entre os grupos (CHAVES, 2008).

2009, p. 8). E o que se constata hoje é que a obra de Gilberto Freyre ainda inspira as políticas públicas em Pernambuco, as quais evocam os três grupos do mito fundador da identidade do país: os negros, os brancos e os povos autóctones ameríndios. Se lembrarmos que o concurso de carnaval foi criado precisamente na mesma época que a invenção da narrativa da mestiçagem e que as práticas foram codificadas desde esse gesto fundador, esta observação torna-se ainda mais pertinente. Num carnaval até bem recentemente chamado de “multicultural”, o que representa a gigantesca circulação de grupos da cultura popular? O carnaval “multicultural” do Recife, com suas representações exuberantes dos maracatus, dos caboclinhos e do frevo, seria a materialização reificada do mito da mestiçagem? Algumas das diferentes brincadeiras representam grupos étnicos, explicitamente ou não. É o caso do maracatu de baque virado, conhecido por representar o movimento negro do Recife. É o caso também dos caboclinhos, que representam os ameríndios. Os brancos não são representados como um grupo étnico, eles são os que nomeiam o mito e que não têm necessidade de serem explicitamente representados.

Entre as representações carnavalescas, o maracatu de baque solto, manifestação que reúne os antigos trabalhadores da cana-de-açúcar, no interior do estado, configura-se como uma forma espetacular que não entra na narrativa canônica das três raças. Ele aparece, antes, à sombra de outro maracatu, como um representante misterioso vindo do interior, com o matiz de cultura ameríndia, simbolizado pela figura também misteriosa do caboclo de lança. Ele se desenha como uma prática heteróclita cuja história paradoxal de legitimação pelo poder público começa com o gesto de invenção dessa manifestação, tal como se apresenta no carnaval, para se prolongar até sua legitimação última, com o caboclo de lança como representante do Estado, passando por histórias de perseguições, de imposições, de adaptações. Nos estudos de Guerra-Peixe (1980 [1955]) e de Real (1967), o maracatu de baque solto aparece como uma manifestação mais recente, cujas estruturas ainda estão indefinidas. Real cita o fato de ele não estar entre os outros grupos ditos “tradicionais” do carnaval no Recife. A antropóloga Laure Garrabé (2010) critica a historiografia do maracatu de baque solto e certo afrocentrismo na literatura, comparando a história de dois maracatus. Neles, ela identifica duas grandes confusões: o fato de que o maracatu de baque solto só se tornou maracatu depois de sua integração ao carnaval e o fato de que essa prática foi apreendida em relação ao maracatu nação ou de baque virado, com base no Recife. Entretanto, e paradoxalmente, no alvorecer do século XXI, quando se fala de espetacularização e de globalização do carnaval de Pernambuco em geral, a figura que desponta é o personagem-chave do maracatu de baque solto, o caboclo de lança, que há anos aparece na maioria das campanhas publicitárias para a difusão do turismo em Pernambuco.

Se o carnaval do maracatu de baque solto situa-se mais do lado da exaltação, o maracatu não se resume ao desfile. Os momentos de preparação, os ensaios, as sambadas e a mobilização dos grupos em torno da preparação da festa têm um sentido de resistência comunitária muito forte em face da exploração do trabalho na cana-de-açúcar e também em face das exigências do mundo do espetáculo. O desfile aparece

como a parte visível e midiaticizada de uma prática, enraizada num território que mobiliza gostos ligados ao brincar, habilidades específicas, desejos de profissionalização, cosmologias e crenças religiosas. Como observou Michel Agier em sua antropologia do carnaval da Bahia, “estudar o carnaval não é passar ao largo dos verdadeiros problemas sociais, é, ao contrário, tomar uma instituição-chave para falar da sociedade como um todo” (AGIER, 2000, p. 7). Ele afirma: “O que se passa na cena do carnaval se prepara, depois se prolonga, na cidade habitual” (AGIER, 2000, p. 29).

Quais espaços públicos para a brincadeira entre a rua e o palco?

Seguindo uma antropologia do espaço público (QUÉRÉ, 1992) sensível à visibilidade e à espetacularização da vida social, a circulação do maracatu de baque solto leva-nos não somente a colocar em destaque o espaço do palco em Pernambuco, mas também a nos interrogar sobre o público mobilizado pela brincadeira e, assim, sobre a articulação entre espaços públicos distintos. Quéré cita Vollrath (1977) para explicar o modelo estético do espaço público de Hannah Arendt:

Os fenômenos incluem aqueles a quem eles aparecem, da mesma forma que o espaço no qual eles acontecem, que determina a relação existente entre os fenômenos e aqueles que os percebem (...), o espaço no qual ocorrem os fenômenos políticos é criado pelos próprios fenômenos. (VOLLRATH, 1977, p.163-164, citado por QUÉRÉ, 1992, p. 82)

O gosto da brincadeira do maracatu de baque solto em Pernambuco é mobilizado num conjunto de práticas: a confecção de indumentárias e adereços brilhantes e coloridos, os gestos e movimentos corporais característicos e, tal como o motor da manifestação, a alternância entre a poesia cantada dos mestres e a rítmica festiva das percussões e dos metais. A organização dos ensaios e das sambadas utiliza alguns dispositivos: o carro de som, os microfones. Nesse quadro, o maracatu catalisa diferentes cosmologias que, contudo, não são separadas da vida pública e dos dispositivos da cena musical. Enquanto a costura dos adereços carnavalescos, o estudo dos temas de improvisação pelos mestres poetas e as preparações espirituais são de ordem privada, os ensaios e as sambadas se desenrolam no espaço público.

Se na Mata Norte a situação dos dispositivos da cena para os ensaios e as sambadas é bastante precária, podemos comprovar a capacidade de invenção dos maracatuzeiros que, afinal, não têm necessidade de muitos recursos materiais para realizar sua brincadeira. Eles se apropriam perfeitamente dos dispositivos aos quais têm acesso. Com apenas um microfone e um carro de som, a brincadeira acontece. Poderíamos dizer que a brincadeira cria um contexto “público”, amplificado pelos dispositivos da cena, que então se tornam instrumentos de poder na medida em que delimitam o espaço sonoro da brincadeira.

Mas os ensaios e as sambadas, como lugares sagrados da brincadeira, se recompõem hoje em “momentos de preparação”, ou seja, em rituais de passagem para o périplo do carnaval, acentuando sua destinação pública e a dimensão espetacular que o acompanha. Mas o que poderíamos nos perguntar é se a brincadeira torna-se espetacular e globalizada quando se torna pública. Uma coisa é certa: no espetáculo do carnaval em Pernambuco, os dispositivos da cena musical têm um lugar de destaque, pois ocupar o espaço público é também ocupar o espaço sonoro.

Portanto, temos ao menos quatro “espaços públicos” ocupados pelos grupos de maracatu. O primeiro consiste nos “pés de parede” da Mata Norte, quando acontecem as sambadas e ensaios organizados pelos grupos, como lugares de atuação, de encontro, de saudação, onde se estabelecem e se consolidam os laços, mas também lugares de confronto, de disputas e de arrebatamento. O segundo “espaço público” é o desenhado pelos périplos dos grupos nas longas filas de espera antes de se apresentar nos palcos da região, como o de Nazaré da Mata. O terceiro se cria no momento das apresentações propriamente ditas, quando o conjunto faz sua evolução na praça principal da cidade. O grupo se divide: enquanto os caboclos e outros personagens fazem a manobra diante do palco, o mestre e o contramestre, acompanhados pelo terno e pelos musicueiros, sobem ao palco. O poeta toma a palavra e sua voz ressoa no espaço público durante uns quinze minutos. O mestre encarna então o grupo em seus versos; ele assume a posição de porta-voz e uma assinatura. O grupo ocupa a praça pública e é remunerado por essa demonstração amplamente divulgada pelas mídias.

O quarto e último “espaço público” ocupado por um grupo de maracatu no seu périplo de carnaval é a avenida no Recife. O grupo evolui sobre a passarela oficial, como proclamam os apresentadores a plenos pulmões. Mas o público dessa demonstração é formado quase exclusivamente pelo júri. O espetáculo do carnaval é feito para cumprir a formalidade de um concurso? A legitimação do carnaval no Recife seria o ritual último no qual a brincadeira é reconhecida como “cultura popular”?

O maracatu de baque solto se configura como uma instituição comunitária que se articula em diferentes níveis “públicos”, segundo um ciclo anual de apresentações. Esse ciclo varia de acordo com os grupos. Ele dura em geral de agosto a fevereiro. No que se refere à dimensão pública e, portanto, à constituição de um público, poderíamos resumi-lo em duas fases principais de circulação. Primeiro, a fase dos ensaios e das sambadas, que poderíamos chamar de “comunitária”, quando cada maracatu se organiza e os mestres entretêm suas redes entre os grupos da Mata Norte, com raros visitantes externos. Em seguida, a circulação do carnaval, que poderíamos chamar de a fase da “exposição”, compreendendo dois níveis: um nível local, quando os grupos percorrem as filas de espera e os palcos da Mata Norte, e um nível regional, quando os grupos se apresentam na capital, Recife. As diferentes fases de circulação dos maracatus delimitam suas redes de ação.

É forçoso constatar que a fase de exposição do carnaval marca de maneira duradoura as brincadeiras, adaptadas ao olhar “outro” do júri, aos discursos políticos e ao espetáculo das mídias. A habilidade da brincadeira é então instrumentalizada

de várias formas, seja pelos poderes públicos durante o carnaval, seja pelas mídias e pelos mundos da arte, seja pelas três esferas, que às vezes se confundem. Nesse contexto, os dispositivos e o espaço da “cena” em Pernambuco aparecem como lugares de exposição, mas também de reconhecimento. Uma prática cultural ocupa provisoriamente a frente do palco, é reconhecida e aclamada como emblema regional durante os três dias de carnaval. Entretanto, a grande maioria de seus praticantes permanece anônima em face do poder público como representantes de uma prática, sem assinatura ou vozes individuais.

A circulação do maracatu de baque solto em Pernambuco nos convida a refletir sobre as representações aí mobilizadas, a partir das sonoridades da cultura popular encenadas. Se o palco continua sendo o lugar de exposição, de reconhecimento e de poder em Pernambuco, a potência sonora é o motor dessa gigantesca mobilização social. A cena da cultura popular em Pernambuco seria esse lugar paradoxal, no qual o maracatu e seus praticantes tornam-se emblemas antes de ter a possibilidade de se tornarem artistas?

Uma instituição poética e política

Em seu estudo sobre a instituição dos reis negros no Brasil da escravatura, Mello e Souza (2006) apoia-se no estudo de Jan Vansina (1990) sobre as tradições políticas da África Equatorial para explicar que “uma das contribuições mais originais da tradição banto ocidental para a história institucional de todo o mundo teria sido a capacidade de recusar a centralização e ao mesmo tempo manter a coesão necessária em meio a uma multitude de unidades autônomas” (MELLO E SOUZA, 2006, p. 134). Segundo essa autora, o processo teria feito “proliferar soberanos cujo poder era apenas simbólico, adequado à situação na qual unidades autônomas se mantinham coesas”. É nesse contexto, no século XVIII, que os reis representavam “simples emblemas”, mas esses “emblemas permitiam que grupos independentes continuassem a se sentir como partes de um mesmo todo” (MELLO E SOUZA, 2006, p. 134-135).

A observação de Mello e Souza nos convida a pensar a originalidade de uma organização institucional que articula a multiplicidade de unidades autônomas, ao mesmo tempo em que mantém sua coesão. Reside aí talvez uma chave interessante para compreender o paradoxo na relação da instituição maracatu de baque solto com o poder público e com as representações da cultura popular em Pernambuco, nas quais a música exerce um papel predominante. A circulação do maracatu de baque solto durante o carnaval nos informa sobre as diferentes concepções do espaço público entre as cidades do interior e a capital, entre a prática comunitária e a cena, e sobre diferentes concepções de “público”. É assim que esse tipo particular de maracatu, também chamado rural, circula em torno da região da Mata Norte, de maneira a celebrar as redes da cultura popular e a exaltar a bandeira multicultural do estado de Pernambuco. O principal público do carnaval é formado pelos próprios participantes dos conjuntos de maracatu. A passagem ao palco torna-se antes de

tudo um ritual de legitimação, de pertencimento e de fortalecimento das alianças políticas entre as comunidades.

Implicado naquilo que ele chama “as burocracias do maracatu”, e doravante diretor cultural da cidade de Nazaré da Mata, Barachinha⁸⁵ denuncia as disputas nas relações entre o maracatu de baque solto e a “política”; ele critica os mestres que “fazem palanque” para um ou outro prefeito, isto é, que citam os prefeitos em seus versos, para apoiá-los nas campanhas eleitorais. Ele conta uma situação-limite que ele viveu num carnaval em Lagoa de Itaenga, um povoado da Mata Norte, quando, segundo ele, “todos os mestres cantavam olhando para o prefeito, de costas para o público!”. Barachinha afirma o contrário: “Deve-se cantar para vocês que vêm ver o maracatu, não para o prefeito!” Barachinha cita muitas vezes a “burocracia” para explicar a complexidade das intrigas que cercam as relações humanas no maracatu. Mas, para ele, as novas gerações, os “mestres modernos”, trazem transformações à prática: “Temos a oportunidade de contar com os cabras novos que vêm pela beleza do maracatu, com eles fica mais fácil manobrar”. O mestre utiliza a imagem da manobra, o movimento típico de um grupo de maracatu, como metáfora para falar da gestão das relações humanas no conjunto. O maracatu aparece para ele como uma instituição em movimento, em que a violência cede lugar à beleza, que ocupa então um lugar de destaque.

Mestre Barachinha explicita sua concepção moderna, como um mestre que canta para um outro público, que tem na cabeça um público mais amplo, mesmo quando canta nos palcos da cultura popular, mesmo quando canta nas sambadas e nos ensaios. Mestres como Barachinha procuram assumir um lugar de porta-voz, apropriar-se dos lugares e dos dispositivos do espetáculo da melhor maneira possível. Eles valorizam a beleza do maracatu como espetáculo e procuram um público sempre mais amplo. A questão que se coloca então é a de saber qual “nós” Barachinha estaria assumindo. Estaria ele representando a cidade da qual se tornou o porta-voz ou, mais amplamente, o estado de Pernambuco? Visando ampliar a dimensão da instituição maracatu, certos mestres ocupam mais do que outros o espaço do palco da cultura popular como artistas. Eles apresentam sua arte poética e seu “pensamento de brincar”, como bem definiu Barachinha, da melhor maneira que conhecem, no espaço que lhes é atribuído.

O maracatu de baque solto assemelha-se a uma instituição em movimento, surgida entre as lacunas do poder público em Pernambuco e que continua a preencher essas lacunas de várias maneiras, em permanente tensão com o Estado. A profissionalização crescente da prática abre novos espaços de ação para o maracatu, sugerindo um “deslocamento do político” concomitante, para retomar aqui a expressão instigante de Marc Abélès (2012). A questão que se coloca então é como se opera a transformação dessa prática segundo as expectativas dos mundos da arte.

Ausente da maioria dos discursos de folcloristas e marginalizado nos concursos de carnaval, o maracatu de baque solto torna-se indicador de uma identidade pernambucana desde os anos 1990. Mais recentemente, a criação poética

⁸⁵ Segundo conversa com mestre Barachinha, no Parque dos Lanceiros, em Nazaré da Mata, em janeiro de 2009.

é priorizada, a partir do trabalho dos poetas alfabetizados e à medida que se tornam mais profissionalizados. O palco aparece então ao mesmo tempo como um espaço de circulação, como um espaço de poder e também como aquilo que Marc Augé (1992) chama de um “não-lugar”. Ele cita como exemplos os aeroportos e os grandes supermercados, entre outros lugares que caracterizam a “supermodernidade”, onde cada pessoa pode encontrar suas referências no mundo globalizado. .

Mas, se a cena amplificada do carnaval cria um quadro de enunciação para a poesia do maracatu que não pode ser negligenciado, é na sambada que a poesia tem seu lugar preponderante. Além de seu discurso sempre entusiasta da cultura popular, mestre Barachinha diz preferir a sambada, o “pega parede”, quando ele improvisa com outro mestre. Para Barachinha, é a sambada que amedronta os mestres: “Durante o carnaval, eu não canto no palco nem a metade do que cantei ali”. A sambada “é outra coisa”, “tem peso”. Nas sambadas, é o confronto dos grupos que anima a brincadeira. Nesse caso, a brincadeira torna-se um jogo de adultos muito sério, em que as relações de força masculinas podem tomar contornos bastante agressivos. Como explica Barachinha, a função do caboclo de lança enquanto homem armado do maracatu torna-se aí indispensável: “Precisa ter um mestre caboclo, um caboclo de frente para separar os brigões, pois se um começa um tumulto, então todos vão brigar... Tem que ter um mestre caboclo”. Para Barachinha, na sambada, “o maracatu só tem de brincadeira o nome”.

Em face do conflito de representações criado pela coexistência de tantas funções heterogêneas, notemos que a resistência do maracatu enquanto uma prática lúdica e dinâmica, diante dos lugares e dos ritos do espetáculo globalizado, vem da permanência daquilo que poderíamos descrever como a espinha dorsal do maracatu: os discursos e as arquiteturas poéticas, muitas vezes desprezados em relação à exuberância plástica da manifestação. Mais que a formalidade do carnaval, os ensaios e sambadas aparecem como o território fundamental do maracatu de baque solto, onde o exercício poético é praticado, as vozes escutadas e os imaginários são nutridos, onde o maracatu se desenha não como brincadeira, mas como uma instituição poética e política.

Referências

ABÉLÈS, Marc. **Anthropologie de la globalisation**. Paris: Payot&Rivages, 2012.

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia!** Corpo, dança e brincadeira no cavalo marinho de Pernambuco. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

AGIER, Michel. **Anthropologie du carnaval**: la ville, la fête et l’Afrique à Bahia. Marseille e Paris: Ed. Parenthèses, IRD, 2000.

AUGÉ, Marc. **Non-lieux**. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Seuil, 1992.

BURKE, Peter. **Cultural hybridity**. Cambridge: Polity Press, 2009.

CAMPOS, Lúcia. **Les modes d'écoute d'une poésie chantée: le maracatu de baque solto de la cultura popular à la scène musicale globalisée**. Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales (Tese de Doutorado), 2016.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro. Out-Dez, 2001, n. 147. p. 69-78.

CHAVES, Suiá Omim Arruda de Castro. **Carnaval em Terras de Caboclo: uma etnografia sobre maracatus de baque solto**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (Dissertação de Mestrado), 2008.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEPAULE, J.C.; CASTEX, J., COHEN, J. L. **Histoire urbaine, anthropologie de l'espace**. Paris: CNRS-Editions, 1995.

ESTRADA, Christopher. **Caboclos of Nazareth: improvisation and renovation in Maracatu de Baque Solto of Pernambuco**. Michigan: University of Michigan (Tese de Doutorado), 2015.

GARRABÉ, Laure. **Les rythmes d'une culture populaire: les politiques du sensible dans le Maracatu-de-Baque-Solto, Pernambuco, Brésil**. Paris: Université Paris VIII (Tese de Doutorado), 2010.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Irmãos Vitale; Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1980 [1955].

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MEDEIROS, Roseana Borges. **Maracatu rural: luta de classes ou espetáculo?** Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife. 2005.

MELLO E SOUZA, Marina de. **Reis negros no Brasil escravista**. História da festa de coroação de rei congo. Belo Horizonte: UFMG. 2006.

QUÉRÉ, Louis. L'espace public: de la théorie politique à la métathéorie sociologique. *Quaderni*, n.18. Automne 1992, p. 75-92.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

VANSINA, Jan. **Paths in the rainforests: toward a history of political tradition in Equatorial Africa**. Londres: J. Currey, 1990.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu rural: o espetáculo com espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia**. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.

VIEIRA, Sévia Sumaia. **Dos canaviais à capital: cabocaria de flecha, maracatus de orquestra, baque solto, rural...** Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Antropologia (Tese de Doutorado), 2003.

CAPÍTULO 5

O maracatu de baque virado em Paris como prática musical local⁸⁶

Emília Chamone

Introdução

O termo maracatu,⁸⁷ atualmente, designa uma pluralidade de práticas musicais, grupos e repertórios espalhados pelo mundo inteiro. Na região metropolitana de Recife, cerca de trinta maracatus-nação⁸⁸ e dezenas de grupos de percussão os mais diversos desfilam durante o carnaval, disputando o espaço físico, sonoro e simbólico da festa. Dezesesseis grupos de maracatu foram criados na França, dos quais cinco estão instalados na região parisiense.⁸⁹ A recente intensificação das trocas entre grupos europeus e brasileiros, como as turnês internacionais de célebres mestres de maracatu, testemunha de um interesse crescente por esta prática musical, assim como o estabelecimento de redes internacionais de cooperação. Os encontros europeus de maracatu representam um exemplo importante desta circulação, reunindo um grande número de músicos

⁸⁶ Este artigo foi elaborado a partir de uma tese de doutorado em ciências sociais concluída na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) em 2018, orientada pelo antropólogo Denis Laborde. O trabalho contou com o financiamento de uma bolsa de estudos da agência Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

⁸⁷ O termo maracatu denomina atualmente duas manifestações culturais brasileiras distintas: o maracatu-nação (também chamado de maracatu de baque virado) e o maracatu rural (ou maracatu de baque solto). O maracatu-nação e o maracatu rural possuem características musicais, coreográficas, simbólicas e identitárias bem diferentes. Neste texto, o termo maracatu fará sempre referência ao maracatu de baque virado.

⁸⁸ Compostos principalmente por uma população negra, os maracatus-nação estão instalados em comunidades localizadas na região metropolitana do Recife. O maracatu-nação carrega uma forte identidade negra e uma dimensão religiosa, criando laços com religiões afro-brasileiras como o candomblé, xangô, jurema e umbanda. Esta religiosidade é expressa de forma diferente de acordo com as particularidades de cada grupo, mas, atualmente, o vínculo religioso é um dos principais aspectos que definem o maracatu-nação, bem como a atribuição de sua tradicionalidade. Essa expressão é utilizada para designar os grupos considerados como tradicionais. Usa-se também, com o mesmo sentido, apenas a palavra “nação”.

⁸⁹ Casa Amarela (Villeurbanne), Maracatu Malicioso (Saint-Macaire), Tambours du Maracatu (Ille-et-Vilaine), Toca Brasa et Association Batucando (Orléans), Onda Maracatu (Montpellier), Macaíba (Nantes), Brésil Volcanique (Clermont-Ferrand), Maracatu Toda Nação e Maracatu Zuou (Bordeaux), Maracatu Tout Couleurs (Rennes), Pernambucongo (Gennevilliers), Ens’Maracatu (Pantin), Tambores Nagô, Oju Obá e Tamaracá (Paris). Esta lista foi organizada em 2017.

européus, maracatuzeiros e mestres pernambucanos em torno de ateliês, concertos e cortejos públicos.⁹⁰ Este alargamento de atores, territórios, significados e modalidades de apropriação é considerado aqui como uma das dimensões mais importantes e inovadoras do maracatu contemporâneo.

Este artigo tem como objeto a difusão do maracatu de baque virado, assim como a circulação de músicos e conhecimentos entre o Brasil e a França. Num primeiro momento, apresentarei brevemente a difusão do maracatu na França, para em seguida refletir sobre as abordagens teóricas utilizadas no estudo deste processo de circulação cultural. As principais características dos maracatus parisienses compõem a terceira parte do texto, seguida de uma apresentação das trajetórias de três grupos: Oju Obá, Pernambucongo e Tamaracá. A partir destes estudos de caso focalizarei as trajetórias dos líderes e fundadores dos grupos, tendo como finalidade compreender seus contextos de formação assim como suas principais influências, particularidades e maneiras de construir o mundo do maracatu em Paris. Concluo o texto apontando a inscrição local dos maracatus parisienses assim como a criação de novos usos e significados desta prática na França.

A pesquisa foi realizada a partir de uma perspectiva etnográfica multissituada, muitas vezes diretamente implicada na ação musical como musicista ou produtora cultural. Assim, etnografia se funda na “experiência incarnada do pesquisador” (CEFAÏ, 2010, p. 7) e focaliza sua atenção numa “ação situada”⁹¹ em tempo e espaço preciso. Seguir a circulação de músicos em torno do maracatu de baque virado me levou a percorrer uma diversidade de locais geográficos e de situações de observação. Assim, minha pesquisa de campo foi marcada por uma série de discontinuidades temporais, bem como por diferentes territórios e “espessuras” de observação. (MARCUS, 2010, p. 376) A pesquisa de campo foi realizada entre os anos de 2010 e 2018, nos quais pude fazer um grande número de entrevistas e assistir várias aulas de maracatu, ensaios e apresentações. Para a escrita deste artigo realizei ainda uma série de entrevistas em julho de 2020 com os líderes dos maracatus parisienses, com o objetivo de levar em conta as transformações recentes vividas pelos grupos.

Minha descrição dos grupos parisienses se estrutura a partir do conceito de “mundo da arte” (BECKER, 1988), que designa um conjunto de atores sociais que contribuem para a elaboração de uma obra ou prática artística. Concebida como uma prática social coletiva, a arte engaja não somente a participação de artistas, mas também de pessoas de diferentes domínios como produtores, pesquisadores,

⁹⁰ Os encontros europeus de maracatu em 2010 (Paris) e em 2012 (Colônia) reuniram cerca de quatrocentos participantes. Vários dos grupos citados neste trabalho participam da organização e do financiamento de encontros, ateliês e concertos na Europa, nos quais mestres e maracatuzeiros são convidados e recebem pequenas remunerações.

⁹¹ O conceito de “ação situada” foi utilizado nos anos 1980 por Lucy Suchman para descrever a maneira pela qual os indivíduos elaboram e reelaboram suas ações, sempre em relação com os contextos sociais e condições materiais circundantes. A ação é considerada como um processo, “algo que procede gradualmente para uma finalização através de um trabalho interno de organização, e se desenvolve no tempo” (QUÉRÉ, OGIEN 2005, p. 9, tradução minha).

jornalistas, construtores de instrumentos etc. Este conceito se articula com a noção de “convenção”, que descreve as regras partilhadas na ação coletiva. Estas convenções não constituem um conjunto normativo e fixo, mas são objeto de negociações constantes, sempre estruturadas em torno de ações concretas.

Os casos estudados na minha pesquisa mostram que a prática do maracatu de baque virado em Paris se desdobra em uma série de mediações culturais que não traçam uma linha reta entre os grupos tradicionais pernambucanos, chamados “maracatus-nação” e a capital francesa. Neste percurso de difusão, vários pontos de inflexões se estabelecem, passando pelos ditos “grupos percussivos”⁹² de Recife, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. O grupo Nação Pernambuco⁹³ se estabelece como a principal referência pedagógica e estética na criação dos grupos parisienses. Progressivamente, a circulação de músicos e maracatuzeiros brasileiros na Europa tornará predominante a linguagem musical inspirada em diferentes grupos de maracatu.

Outra conclusão importante da pesquisa sugere que a rápida implantação do maracatu na França não é principalmente ligada ao processo migratório, como é o caso da capoeira e das religiões afro-brasileiras.⁹⁴ Ela se inscreve no interior das batucadas, movimento de apropriação de práticas musicais brasileiras percussivas que começa nos anos 1970. Suficientemente flexível e sempre em busca de novas estéticas musicais, o mundo das batucadas oferece as condições materiais necessárias para o surgimento dos maracatus parisienses: espaços de ensaio, instrumentos, público de participantes, mercado de apresentações e oficinas, músicos amadores e profissionais, além de uma crescente demanda por práticas musicais coletivas e festivas.

Enfim, uma das principais características da prática maracatu na França é a participação de um público predominantemente local, no qual os brasileiros permanecem minoritários. O maracatu contribui na formação de uma rede de “sociabilidade, lazer e cultura” (MAGNANI, 1992) em Paris, na qual os participantes buscam principalmente uma atividade musical coletiva em que a dimensão corporal, espontânea e festiva esteja em primeiro plano.

⁹² “Grupo percussivo” é uma expressão utilizada em Pernambuco para designar conjuntos musicais que praticam a música e a dança do maracatu, estabelecendo uma separação entre eles e os maracatus-nação tradicionais. Formados por jovens e estudantes de classe média, estes grupos se interessam principalmente pela dimensão artística do maracatu, sem desenvolver vínculos religiosos. Os grupos percussivos são dirigidos por um líder musical, que seleciona os ritmos e cantos que são transmitidos e recebe uma remuneração pelo trabalho.

⁹³ O grupo Nação Pernambuco realizou, pela primeira vez, a “transposição” do maracatu-nação para o palco. Fundado em 1989 por Bernardino José e Amélia Veloso, antigos membros do Balé Popular de Recife, este grupo desenvolve uma sistematização da música e dança do maracatu tendo com o objetivo realizar concertos e espetáculos cênico-musicais. Apesar do uso do título “Nação”, denominação que atribui uma dimensão tradicional e religiosa aos maracatus, o grupo não reivindica esta tradicionalidade, mas se define como um conjunto artístico inspirado nas práticas tradicionais do estado de Pernambuco.

⁹⁴ Estudos recentes sobre a difusão da capoeira e das religiões afro-brasileiras na Europa mostram que, apesar da importância dos movimentos migratórios no início do processo de implantação, essas práticas se configuram localmente, mobilizando principalmente atores sociais locais (GRANADA, 2017; GUILLOT, 2010).

A difusão do maracatu de baque virado na França

A manifestação cultural do maracatu-nação atravessou uma série de importantes transformações desde o seu surgimento no século XIX até a atualidade, quando adquire grande visibilidade e difusão mundial. Sua história é marcada por grandes descontinuidades e tensões, particularmente durante seu período de declínio, entre 1950 e 1970, no qual poucos grupos continuaram suas atividades. Desprezado, perseguido e pejorativamente descrito como “coisa de negros” no início do século XX, o maracatu-nação tornou-se um dos principais símbolos da cultura tradicional pernambucana contemporânea (LIMA, 2014). Além desta consagração atual, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) atribuiu ao maracatu-nação o título de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro em dezembro de 2014.

Desde os anos 1990, a expansão da prática para além das suas fronteiras comunitárias, étnicas e religiosas trouxe importantes impactos ao mundo do maracatu em Pernambuco. Vários fenômenos ligados à globalização cultural levaram à desterritorialização do maracatu (antes muito ligado ao seu território de origem), à apropriação desta prática por um público mais amplo (particularmente classe média e branco) e à sua integração na indústria cultural e turística, causando uma dissociação entre as dimensões expressiva e religiosa. Neste contexto, muitas pessoas se interessam pela dimensão “artística” do maracatu, expressa na riqueza dos seus trajes e no som potente dos seus tambores. Este processo de apropriação da música e dança do maracatu levou à formação de um grande número de conjuntos compostos, na sua maioria, por jovens brancos de classe média. Em contraste com os maracatus-nação tradicionais, estes novos conjuntos foram chamados de “grupos percussivos”. Na mesma perspectiva, proponho uma distinção entre os termos “maracatu de baque virado” e “maracatu-nação”, que no uso comum são sinônimos. A primeira refere-se, no meu trabalho, a todos os elementos expressivos (dança, música, teatro, costumes etc.) que compõem a manifestação cultural mais ampla, a do “maracatu-nação”.

Esse movimento de difusão começou inicialmente na cidade de Recife, espalhou-se para as capitais do Sudeste brasileiro, para a Europa e os Estados Unidos. Os grupos de maracatu ocupam agora o panorama musical das grandes cidades da mesma forma que as escolas de samba, os blocos de samba-reggae, fanfarras, os corais, ou outras formas coletivas e festivas do fazer musical.

Seguindo o movimento de difusão nas grandes metrópoles brasileiras, a música do maracatu de baque virado chega à França no final dos anos 1990, para se estabelecer mais firmemente durante os anos 2000. A rápida implantação do maracatu na França não está exclusivamente ligada à imigração de músicos brasileiros, mas também à existência de um meio profissional e amador solidamente estruturado em torno da prática da percussão brasileira e suficientemente aberto para acolher novas estéticas musicais. Este fenômeno de apropriação da música percussiva brasileira, geralmente conhecida como “batucada” no contexto francês, desenvolveu-se a partir dos anos 1970, gerando um número crescente de grupos e participantes.

Palavra que abrange uma vasta gama de práticas e músicas, a batucada pode ser definida inicialmente como um grupo de percussão de “inspiração brasileira”. Esta definição, bastante ampla e operacional, tem a vantagem de agrupar em uma única categoria todos os grupos que realizam um repertório considerado brasileiro ou que utilizam instrumentos de percussão da mesma origem. Na minha perspectiva de análise, a batucada é entendida como uma prática cultural francesa, ou mesmo globalizada, inspirada no instrumental e nas estruturas sonoras brasileiras, especialmente aquelas associadas à festa carnavalesca. Abordo este fenômeno identificando três períodos principais de difusão, correspondentes à implantação de diferentes práticas musicais brasileiras na França: o samba-enredo (final dos anos 1970), o samba-reggae (anos 80) e o maracatu de baque virado (desde 2000).

A heterogeneidade das sonoridades agrupadas sob o nome batucada oferece uma “plataforma criativa” favorável à circulação de novos estilos musicais e músicos brasileiros. O mundo da batucada na França é composto por um público de participantes, uma rede de músicos amadores e profissionais, um calendário de eventos brasileiros, estúdios de ensaio adaptados a grandes conjuntos de percussão, um circuito de apresentações musicais, um mercado de oficinas e de formação profissional. Em outras palavras, as condições e estruturas necessárias para permitir o desenvolvimento de novas práticas musicais brasileiras, como o maracatu de baque virado.

A integração do maracatu na categoria mais geral de batucada não é um assunto sobre o qual os líderes parisienses estejam de acordo. Alguns rejeitam categoricamente esta associação direta entre maracatu e batucada, como os grupos Oju Obá e Tamaracá. Nesses dois grupos, a distinção se explica pelo vínculo do maracatu à ideia de tradição, seja ela religiosa ou estética. Outros grupos parisienses, tais como Tambores Nagô, Pernambuco e Ens’Maracatu, assumem plenamente a proximidade entre o maracatu e a batucada. Se o termo batucada tem sido frequentemente ligado ao imaginário do samba e do carnaval carioca, o grupo de maracatu Tambores Nagô oferecerá um novo imaginário: o da música nordestina, também carnavalesca e festiva. Tambores Nagô se apresenta como uma “batucada nordestina”, oferecendo “uma formação única, ao mesmo tempo grupo musical, baile e batucada que mergulha o público em sua alegria miscigenada (*alégrése métissée*)”.⁹⁵ Batuk Nagô, um projeto formado pelos alunos de Wendell Bara (diretor do Tambores Nagô), reivindica alto e forte o encontro entre maracatu e o universo das batucadas. A expressão “batucada nordestina” também é utilizada por Pernambuco, em particular para distinguir os diferentes projetos artísticos profissionais dirigidos pelo líder do grupo, Ludovic Wagner: de um lado, apresentações com o baque de maracatu, formado por músicos amadores, e, de outro lado, projetos compostos por músicos profissionais (batucada nordestina, batucada afro-brasileira, maracatu em pernas de pau etc.). De acordo com Ludovic Wagner, esta expressão é uma “etiqueta comercial” que responde à demanda por eventos artísticos, pois “a maioria das pessoas não conhece o maracatu. Mas a palavra ‘batucada’ significa, para o público francês em geral, algo de brasileiro e de festivo, sem fazer a diferença

⁹⁵ Disponível em: www.studioolinda.com. Acesso em: 24 jul. 2017.

entre maracatu, samba ou samba-reggae” (Ludovic Wagner, entrevista de 27 de junho de 2020, Gennevilliers).

Apesar da ambiguidade dos jogos de identificação, o maracatu parisiense se inscreve no interior do mundo das batucadas. Há várias razões para isso: a importante circulação de músicos entre grupos de maracatu, de samba-reggae e escolas de samba; a participação de grupos de maracatu no calendário comum de eventos e festas brasileiras em Paris; o compartilhamento de espaços de ensaio e apresentação; a constituição de um mercado para apresentações musicais e oficinas de percussão brasileiras; as colaborações organizadas entre grupos em torno de projetos pontuais como carnavais e shows; o estabelecimento de uma rede de produção e criação musical brasileira, diretamente associada aos conjuntos de percussão. Ainda que a batucada enquanto categoria musical se revele ampla e diversificada em termos sonoros, sua observação e análise nos permite uma “ascensão em generalidade” (*montée em généralité*) (PASSERON; REVEL, 2005): além da ativação de imaginários brasileiros e do uso de estruturas sonoras consideradas como brasileiras, todos os grupos concordam em uma forma de produção musical oral, coletiva e festiva, dando grande importância às redes de convivência e sociabilidade entre seus membros.

A difusão do maracatu no prisma das ciências sociais

Apesar da ampla difusão mundial do maracatu, um número relativamente pequeno de estudos descreve este fenômeno nas principais metrópoles brasileiras e europeias. Os grupos percussivos já foram abordados em pesquisas sobre batucadas parisienses conduzidas por etnomusicólogos como Anaïs Vaillant (2013), Emília Chamone (2011, 2018), Gérald Guillot (2011) e Ana Paula Fernandes (2017). Na América do Norte, a socióloga Danielle Cruz (2012) estudou os novos significados do maracatu dentro do grupo Maracatu New York, e a criação musical de artistas brasileiros no Canadá é o tema da pesquisa de Catherine Mercier (2010). Outros estudos abordam a difusão mundial do baque virado maracatu como consequência do movimento artístico pernambucano mangue beat (GALINSKY, 2002)

Numerosos estudos descrevem o movimento de músicos de diferentes origens em direção a Pernambuco num movimento de “retorno à tradição” do maracatu (ESTEVEZ, 2008; GONÇALVES, 2014; MIRA, 2009, 2014). São músicos que geralmente pertencem a um grupo musical amador em sua cidade de residência e desejam aprofundar seus conhecimentos através do contato direto com os mestres, os maracatuzeiros e suas comunidades. Hoje, é possível observar a intensificação do movimento na direção oposta: desde o final dos anos 2000, vários mestres de maracatu e maracatuzeiros vieram à Europa, convidados para grandes eventos culturais ou por meio de uma rede de associações culturais, sem o apoio de uma estrutura institucional ou financiamento significativo. Entretanto, muito poucos estudos analisam a relação entre os maracatus-nação e os grupos percussivos formados em Recife, fora do estado de Pernambuco, em outros lugares do Brasil ou na Europa, onde pessoas se reúnem

para tocar ritmos de maracatu, sem por isso serem identificados como verdadeiros maracatus-nação. A falta de estudos sobre esta circulação cultural, que atualmente se intensifica, mostra a dificuldade e a peculiaridade dos novos objetos de pesquisa que surgem no cruzamento das noções de tradição e de apropriação cultural, revelando uma multiplicidade de conflitos identitários, sociais e econômicos.

A difusão brasileira e mundial do maracatu é frequentemente analisada através do prisma de uma espetacularização e padronização sofrida pelos grupos tradicionais. Esta perspectiva coloca em evidência os efeitos perversos decorrentes da apropriação do maracatu, que se transformaria em produto de consumo, seguindo um “movimento de banalização que transformou os maracatus em ‘moda’ e homogeneizou os diversos sentidos de seu fazer”, pois “uma nação tem fortes vínculos com uma comunidade de afro-descendentes, relações identitárias com suas religiões e vincula-se fortemente a um sentido de tradição” (GUILLEN; LIMA, 2006, p. 183). Algumas pesquisas recentes sobre a expansão do maracatu fora de suas fronteiras originais mencionam os “grupos percussivos” de maneira acessória, sem oferecer uma análise ou descrição aprofundada dessas práticas. No caso dos importantes trabalhos do historiador Ivaldo Lima (2010) sobre o chamado “boom do maracatu”, seu foco continua sendo o maracatu-nação, levando em conta outros elementos de análise como a institucionalização da competição carnavalesca, disputas de espaço entre os eventos culturais negros e a indústria turística.

Por sua vez, Julia Tsezanas (2010) dirige sua análise para os rituais de coroação de novas rainhas negras, graças a sua rica experiência como musicista e percussionista em um grupo de percussão em São Paulo. Leonardo Esteves (2008) dedica seu estudo precisamente à participação de pessoas de classe média em grupos de percussão e maracatus-nação em Recife. Seu objetivo é compreender as tensões que surgem desta interação e as motivações que levam um público crescente a praticar esta música. Apesar da riqueza de seu material etnográfico, sua análise permanece fortemente dependente de uma visão baseada na polarização das classes sociais e no conceito de “distinção social”. Assim, os intercâmbios entre membros de classes sociais distintas são analisados principalmente sob o prisma do capital simbólico e econômico. Embora a compreensão de Esteves sobre o fenômeno das lutas de apropriação seja de certa forma engessada por sua estrutura teórica, sua abordagem tem o mérito de confrontar diretamente questões identitárias e econômicas problemáticas, nomeando assim as tensões latentes vividas pelos diversos atores sociais envolvidos na difusão do maracatu.

Novos caminhos de pesquisa se tornam necessários para entender o maracatu contemporâneo. Os grupos de percussão seriam uma consequência “indesejada” do processo de legitimação cultural do maracatu ou constituem uma importante força motriz de sua visibilidade em nível global? Poderíamos considerar os participantes dos grupos percussivos nas suas diferentes formas de apropriação do maracatu, construindo uma perspectiva analítica que leva a sério esses atores sociais? Em outras palavras, é necessário analisar os maracatus-nação e os grupos percussivos em campo

discursivo e pragmático comum, observando, concretamente, como são estabelecidas as relações entre esses dois universos.

O antropólogo Ernesto de Carvalho questiona as condições “internas” e “externas” dos maracatus-nação que tornaram possível o surgimento de um “maracatu abstrato”. Em outras palavras, o autor deseja entender a mudança de “uma prática local, situada, revestida de sentido para o palco internacional da cultura espetacularizada e sintetizada” (CARVALHO, 2007, p. 59). Enquanto o autor faz uma análise detalhada das transformações musicais produzidas desde os anos 1990, utilizando as ferramentas fornecidas pela linguística e pela musicologia, sua visão da apropriação desta prática condena fortemente a transformação do maracatu em uma música comercializada e, portanto, irremediavelmente distante de seus atores locais e de seus significados originais.

De uma música “dialógica” e negra, rica em códigos e sutilezas, o tecido sonoro se padronizaria gradualmente e se transformaria em “monólogos” entre os tambores. Desta forma, o autor critica essa nova estética do maracatu que apagaria a dimensão dialógica entre os tambores, presente nas antigas formas de tocar, ainda representadas pelo Mestre Toinho.⁹⁶ Este diálogo perdido não seria apenas musical, mas também corporal, expresso nas trocas entre os músicos. No mesmo sentido, o autor analisa a produção musical atual sob o signo de uma sistematização e uma padronização progressiva dos ritmos. Este processo seria a consequência musical da sistematização pedagógica dos baques, inicialmente realizada dentro das nações e depois voltada para oficinas para pessoas de fora da comunidade, majoritariamente jovens brancos de classe média.

A análise de Ernesto de Carvalho se baseia em uma concepção fixa da musicalidade do maracatu, segundo a qual um único modelo constituiria sua expressão original, mais antiga e mais tradicional e, portanto, mais legítima. Desta forma, todas as transformações e inovações musicais constituiriam um perigo, uma “descaracterização”⁹⁷ ou “perda” da estética antiga. O autor colocará a questão da criação de novos grupos de maracatu nos seguintes termos: “como surge a noção atual de que é possível ‘fundar um maracatu’ ‘do nada’?” (CARVALHO, 2007, p. 59). Na minha perspectiva, a abordagem analítica proposta por Ernesto de Carvalho exprime fortes implicações políticas e decorre da falta de informações etnográficas aprofundadas sobre os grupos percussivos. Minhas primeiras perguntas de pesquisa emergem exatamente deste “nada” de que fala o autor, ou mais precisamente da necessidade de lançar um novo olhar aos grupos percussivos, que considero como verdadeiros temas de pesquisa.

Ao longo de minha pesquisa de campo, observei que os líderes e membros de grupos percussivos não são apenas receptores que transmitem a música do maracatu

⁹⁶ Personagem importante no mundo do maracatu, Mestre Toinho é um dos últimos portadores de uma antiga estética do maracatu.

⁹⁷ Este termo é frequentemente utilizado no contexto de manifestações tradicionais para se referir ao processo de perda ou transformação de características consideradas essenciais para a identidade de uma prática cultural.

em novos contextos. Pelo contrário, eles são importantes mediadores culturais que transformam e reconfiguram a prática do maracatu de acordo com suas trajetórias profissionais e afinidades pessoais. Assim, para compreender a difusão contemporânea do maracatu, é necessário propor outra abordagem sobre estes atores sociais. Quem são esses mediadores que levam o conhecimento do maracatu para além das fronteiras de Pernambuco e do Brasil? Quais são seus vínculos, seus percursos profissionais, suas motivações? Como esses músicos constroem o mundo do maracatu de baque virado na França? Quais são suas relações com os mestres e grupos tradicionais?

O antropólogo José Jorge de Carvalho é uma referência importante na discussão sobre a apropriação das culturas populares no Brasil. Sua perspectiva crítica denuncia a “mascarada” da apropriação das práticas afro-brasileiras pela indústria cultural de massa, na qual as classes médias (especialmente pesquisadores e acadêmicos) desempenham um papel crucial. Apesar da radicalidade de sua perspectiva, J.J. de Carvalho (2004, 2012) tem o mérito de sintetizar tanto o mal-estar da classe média branca que se apropria das culturas negras quanto a violência simbólica e econômica vivida por uma população negra e economicamente desfavorecida. Sua perspectiva, que teve uma repercussão muito forte no campo da etnomusicologia e da antropologia brasileiras, tem uma dimensão claramente política e engajada.

Esta abordagem, enraizada na ideia de espetacularização das culturas tradicionais, influenciará profundamente uma importante renovação nos estudos sobre o maracatu de baque virado, que acontece no início dos anos 2000, impulsionada pelo trabalho dos historiadores Isabel Guillen e Ivaldo Lima. Gostaria de levantar aqui duas críticas à retórica da espetacularização. Primeiramente, esta abordagem se revela excessivamente generalista, e não leva em conta a diversidade das relações estabelecidas entre pessoas de diferentes classes econômicas. Esta é uma perspectiva *top-down*, que considera desde o início qualquer relação entre maracatuzeiro e pessoas fora da comunidade como assimétrica e baseada em uma – mais ou menos consciente – intenção de canibalização econômica ou cultural. Questionar esta estrutura analítica não implica colocar as questões econômicas ou de dominação em segundo plano, mas considerar sua complexidade, concentrando a observação em estudos de casos concretos e específicos: Como este processo de apropriação se dá na prática? Por que algumas nações aceitam a participação de pessoas de fora na comunidade e por que outras a recusam?

Como aponta Marc Abélès na introdução do livro *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*⁹⁸ de Arjun Appadurai (2005, p. 8), a globalização desencadeou em alguns intelectuais uma postura protetora e ideológica diante do “insuportável ataque à soberania dos Estados e à integridade das culturas tradicionais”. Desta postura emerge uma visão determinista segundo a qual o poder econômico imporá incessantemente seus valores e condições às comunidades e povos que são mais frágeis em termos políticos e econômicos. Uma das consequências intelectuais deste paradigma é o desenvolvimento de discursos normativos, que nos

⁹⁸ O título original do livro é *Modernity at large. Cultural dimensions of globalisation*.

impedem de ver claramente a especificidade histórica de nosso tempo e de observar concretamente “com qual mundo ‘globalizado’ estamos realmente lidando”.

Nas pesquisas sobre o maracatu, estes discursos normativos têm uma forte dimensão política, ligada ao envolvimento direto do pesquisador com seu tema. Este universo discursivo se desdobra de forma frequentemente polarizada, focalizando nos critérios de tradicionalidade e tornando invisíveis as relações estabelecidas entre grupos percussivos e maracatus-nação, bem como a complexidade das relações de poder entre estas duas práticas. Estudar o maracatu implica um posicionamento num universo marcado por uma relação íntima entre pesquisa científica e envolvimento musical, no qual a neutralidade axiológica é quase impossível.

Naturalmente, a neutralidade absoluta nunca é possível se levarmos em conta o fato de que cada descrição ou análise é projetada do ponto de vista do pesquisador e da estrutura teórica escolhida por ele (LENCLUD, 1995). Muito frequentemente, no universo de maracatu, é possível observar o entrelaçamento de discursos nativos e científicos: as questões de pesquisa começam a partir da observação da tradicionalidade dos grupos, fornecendo, posteriormente, a base teórica para a afirmação dessa mesma tradição. O engajamento político não é, porém, exclusivo do mundo acadêmico e se desenvolve em conjunto com o dos maracatuzeiros. Assim, em inúmeras ocasiões durante minha pesquisa, os mestres de maracatu, os batuqueiros brasileiros e os líderes franceses de maracatus me pediram para tomar uma posição dicotômica, criticando ou apoiando os processos em curso em torno do maracatu.

Atualmente, é possível observar um declínio no espaço dedicado à retórica de espetacularização e padronização nos estudos sobre o maracatu. Novas pesquisas estão indo além da dicotomia conceitual que engessa as relações estabelecidas entre os grupos percussivos e maracatus-nação. Esta abertura de perspectiva é acompanhada por outros temas de pesquisa como a corporalidade na construção de noções de legitimidade e autenticidade (GARCEZ, 2013), as metodologias de aprendizagem e transmissão musical (MARCELINO; BEINEKE, 2014), as questões de gênero e participação feminina no batuque (OLIVEIRA, 2011), a transmissão da dança em grupos percussivos no Rio de Janeiro (ALBUQUERQUE, 2005), o diálogo entre os movimentos sociais negros e a prática do maracatu (LIMA, 2010) e o processo de patrimonialização do maracatu-nação (ALENCAR, 2015).

Maracatus parisienses e suas principais características

A grande maioria dos maracatus franceses se organiza administrativamente e economicamente a partir de uma associação cultural do tipo “lei 1901”. Esta forma jurídica francesa permite estabelecer um contrato entre duas ou mais pessoas em torno de uma atividade ou interesse comum. A ausência de fins lucrativos é uma condição central para a criação de uma associação, que possui grande flexibilidade no estabelecimento dos seus objetivos, espaços, modalidades de ação e tipos de

participação associativa. Na França, cerca de 40% da população adulta participa ou já participou do setor associativo, que reúne atividades culturais de todos os horizontes, desde um circuito profissional altamente especializado à prática amadora. A simplicidade das formalidades de constituição de uma associação permite que os membros de um grupo artístico tenham rapidamente uma existência legal, tornando possível de obter recursos, realizar serviços, oferecer workshops a comunidade, comprar instrumentos, candidatar-se a financiamentos públicos etc. Assim, o estatuto jurídico da associação cultural proporciona as condições necessárias para a implantação e desenvolvimento de um grande número de maracatus em Paris e em outros lugares da França.

A estrutura organizacional de um maracatu baseia-se assim no trabalho associativo, dividido entre as diferentes equipes responsáveis pela coordenação das principais ações propostas pelo grupo: administração, performances musicais e ateliês. Dirigidos a um vasto público de amadores, iniciantes, músicos experientes, percussionistas e bateristas profissionais, os ateliês de percussão são oferecidos pelas associações durante todo o ano. Dirigidos por um líder ou diretor musical, formam a espinha dorsal da prática do maracatu. Desta forma, é por meio da constante renovação dos seus membros que os grupos conseguem difundir a sua música e formar uma comunidade de pessoas envolvidas nas suas atividades.

Os participantes aderem a uma associação, pagando cotizações anuais ou mensais para assistir cursos de percussão e realizar apresentações associativas amadoras⁹⁹ (*prestations associatives amateurs*). A maioria dos participantes não é remunerada e os cachês recebidos pelos grupos são pequenos. De maneira geral, os líderes dos grupos são remunerados pelos concertos e aulas. Entretanto, a maior parte deles desenvolve outros projetos artísticos profissionais ou atua em outras áreas para garantir uma renda mensal satisfatória. Se os grupos de maracatu são formas associativas por excelência, as associações propõem igualmente apresentações musicais profissionais (grupos de coco, batucada nordestina, maracatu em perna de pau, bloco de frevo, espetáculos cênicos-musicais etc.), dirigidas a públicos e espaços variados, que incluem também oficinas para empresas (*team building*).

Focada na prática instrumental, a pedagogia dos maracatus enfatiza o caráter espontâneo e convivial desta música. Ela se distingue não pelo esforço de teorização, mas pela vontade de integrar todos os seus membros na criação de um coletivo musicalmente eficiente. Assim, as oficinas são orientadas para a interpretação de um repertório de ritmos, frases rítmicas ou peças compostas anteriormente. É possível observar que este resultado imediato gera um sentimento de satisfação entre os participantes, pois eles podem fazer música desde a primeira aula, sem ter qualquer prática musical prévia. Embora a técnica instrumental e os conhecimentos musicais

⁹⁹ Fernando del Papa, músico e importante articulador do mundo do samba e das batucadas na França utiliza o termo “músico associativo” para descrever os participantes de uma associação musical que realiza apresentações públicas, mas se situa entre uma prática amadora e profissional, tocando gratuitamente, recebendo pequenos cachês ou cotizando para realizar viagens no Brasil (ou intercâmbios musicais).

necessários para participar de um grupo de maracatu sejam mínimos para o iniciante, estes aspectos se tornam mais complexos com o avanço do processo de aprendizagem e incorporação dos ritmos. A facilidade de acesso a esta prática é uma de suas características mais importantes, mas ela não dispensa uma forma de engajamento corporal intenso e o desenvolvimento progressivo de novas habilidades técnicas e musicais dos participantes.

O maracatu em Paris pode ser considerado como uma “música participativa”¹⁰⁰ (*participatory music*), segundo o conceito desenvolvido por Thomas Turino (2008). A música participativa é caracterizada pela ausência de uma distinção clara entre artista e público, assim como pela valorização da participação do máximo de pessoas, de acordo com diferentes funções e habilidades pessoais. Seu principal objetivo é fortalecer os laços sociais e o sentimento de pertencimento a uma comunidade. A ideia de participação, central no trabalho de Turino, é entendida como uma forma de interação direta na ação musical, através da prática instrumental, do canto, da percussão corporal ou da dança. O conceito de música participativa é construído em oposição à “música apresentacional” (*presentational music*), que, por sua vez se caracteriza pela clara separação entre um público de espectadores e um grupo de artistas. Estes são dois modelos de ação artística opostos, mas permeáveis, pois não existe música puramente participativa ou puramente apresentacional.

Em suas criações musicais, os maracatus parisienses são inspirados por uma formação instrumental, estruturas sonoras, gestos e imaginários ligados ao maracatu, mas também às músicas nordestinas tradicionais em geral. Estes elementos são escolhidos e articulados de acordo com as particularidades de cada grupo e de seus líderes, importantes mediadores culturais que transformam e reconfiguram a prática do maracatu de acordo com suas trajetórias profissionais e afinidades pessoais. Caracterizados pela capacidade de construir pontes ou novas sínteses entre formas culturais distintas, estes atores se envolvem em um complexo processo de negociação que transforma tanto os mediadores quanto as formas transmitidas (MIRA, 2014).

Neste processo de transmissão e apropriação, as práticas musicais inspiradoras passam por importantes transformações. No meu trabalho de campo pude observar que certos aspectos fundamentais e constitutivos do maracatu-nação no Brasil ganham menos importância na França, onde outras características são promovidas a “marcadores de identidade”. Desta forma, o mundo do maracatu na França possui certa flexibilidade, deixando um campo aberto para a criação artística que reflete as configurações locais de cada conjunto. Enquanto no Brasil o maracatu está intimamente

¹⁰⁰ Em seu livro, Turino (2008) propõe uma base conceitual para abordar, de forma abrangente, a complexidade das práticas musicais contemporâneas. O autor não considera a música como uma forma artística única ou universal, mas como “tipos distintos de atividades que atendem a diferentes necessidades e formas de ser humano” (p. 1). O autor faz distinção entre quatro campos ou formas de prática musical: “música participativa”, “música apresentacional”, “alta-fidelidade” e “arte de estúdio”.

associado a uma localidade específica (Pernambuco) e aos três “pilares da tradição”¹⁰¹ (ancestralidade africana, antiguidade e o vínculo religioso), na França ele é apresentado como uma prática musical ligada a uma identidade brasileira mais ampla e difusa, mesmo que seja considerada mais “tradicional” ou “nordestina”.

Muitos pesquisadores explicam a difusão mundial do maracatu como o resultado do sucesso internacional do movimento artístico pernambucano mangue beat.¹⁰² Durante meu trabalho de campo, descobri que os líderes parisienses de maracatu fazem poucas referências ao mangue beat. Muitos deles conheceram o maracatu a partir do contato com grupos de batucada. Na busca por novas estéticas musicais para alimentar seus ateliês e repertórios, os membros das batucadas começam a se interessar pelas práticas pernambucanas carnavalescas. Esse processo é reforçado pela difusão intensificada deste universo musical através de grandes eventos culturais, como as celebrações dos “500 anos do Brasil”, e da realização do “Ano do Brasil” na França em 2005. Intitulada *Brésil, Brésils*, a temporada cultural ocorreu em todo o país, visando redescobrir o Brasil a partir de uma nova perspectiva para desafiar os estereótipos e clichês comumente propagados na mídia.¹⁰³

Neste contexto, o grupo brasileiro Nação Pernambuco desempenhou um papel central no estabelecimento de vínculos entre as redes de músicos brasileiros e europeus. Nação Pernambuco viveu uma ampla difusão nacional e internacional na década de 1990, resultando em dez turnês internacionais (Europa, China e Estados Unidos) e na gravação de quatro álbuns. O grupo fez quatro viagens à França (1996, 1997, 1998 e 2000) e se apresentou durante três meses (34 apresentações no total) no *Le Divan du Monde*, uma sala de espetáculos localizada no bairro de Pigalle, em Paris.

Nação Pernambuco foi o primeiro e principal mediador entre os músicos franceses e o universo sonoro e coreográfico do maracatu na França. Sua proposta estética “estilizada” inspira, de maneira mais ou menos explícita, a maior parte dos maracatus parisienses. Com exceção do Tamaracá, todos os líderes de grupos parisienses

¹⁰¹ É importante ressaltar que as noções de ancestralidade africana, de antiguidade e o vínculo com a religiosidade afro-brasileira, assim como a dimensão territorial, são “pilares” em torno dos quais a tradição do maracatu-nação está atualmente estruturada (CHAMONE, 2018). Entretanto, embora os maracatuzeiros concordem quanto à importância da tradição, suas modalidades, características e condições de acesso permanecem muito diversas e controversas. Estes pilares são reelaborados num processo de constante negociação entre os grupos e se transformam em função dos contextos sociais e históricos. Assim, o mundo do maracatu-nação inclui uma multiplicidade de pontos de vista sobre a tradição (POUILLON, 1975). Estas perspectivas giram em torno de questões mais ou menos consensuais, estabelecendo “acordos provisórios” e “disputas perenes” (SANDRONI, 2013) entre grupos.

¹⁰² No Brasil, este movimento foi fundamental para preparar os ouvidos de um público jovem e urbano a uma mistura de ritmos de maracatu com os sons da música eletrônica. Os artistas do mangue beat, principalmente Chico Science e o grupo Nação Zumbi, chamam a atenção do público brasileiro para a existência de um universo musical ainda pouco conhecido, especialmente as práticas musicais tradicionais pernambucanas.

¹⁰³ Essa abertura aos ritmos nordestinos se consolida igualmente na ação de produtores musicais como Marc Régnier, que organizou turnês e lançou discos de artistas como Coco Raízes de Arcoverde, Seu Luiz Paixão, Silvério Pessoa, Renata Rosa, Cordel do Fogo Encantado, Nação Zumbi e Mestre Ambrósio, todos pernambucanos (ou, no caso de Renata, residente por longo tempo no estado).

já participaram, em algum momento de suas vidas, do Nação Pernambuco, dois dos quais interpretam seu repertório e colocam em prática sua metodologia pedagógica. Atualmente, a influência do Nação Pernambuco diminuiu significativamente. Como pude observar nos últimos cinco anos de pesquisa, os grupos parisienses estão mais interessados nos sotaques dos maracatus-nação tradicionais, incluindo Estrela Brilhante de Recife, Porto Rico, Leão Coroado e Estrela Brilhante de Igarassu. Em outros termos, uma abordagem “multinações”,¹⁰⁴ na qual o repertório do Estrela Brilhante de Recife constitui a linguagem mais conhecida e compartilhada, tornando possível que diferentes grupos toquem juntos.

Finalmente, uma característica central do maracatu em Paris é a presença majoritária de participantes e líderes locais. A rápida implantação do maracatu na França não está exclusivamente ligada à imigração brasileira. Desta forma, uma perspectiva de análise centrada nos fenômenos migratórios não se mostra suficiente para explicar a produção musical dos maracatus parisienses. Atualmente, a imigração e as teorias da diáspora ocupam um lugar importante na análise das práticas musicais brasileiras no exterior (GUERREIRO, 2012; HOSKIN, 2018). Contudo, novos estudos focam a apropriação da música brasileira pelas populações locais (CHAMONE, 2018; FERNANDES, 2017; GUILLOT, 2011; NAYRAC; VAILLANT, 2010; ROUX, 2006; VAILLANT, 2013). Este fenômeno de apropriação cultural e implantação territorial na França não é exclusivo do mundo do maracatu. A maioria dos participantes de outras práticas culturais brasileiras como choro, forró ou capoeira são locais. O registro local das práticas brasileiras também é visível em outros países europeus e nos Estados Unidos, tanto no âmbito das batucadas quanto no da capoeira.

Pernambuco: da matriz estética “Nação Pernambuco” a uma abordagem “multinações”

Com sede na cidade de Gennevilliers, Pernambuco foi criado em 2006 pelo músico Ludovic Wagner. Baterista profissional, Ludovic Wagner realizou uma viagem ao Brasil em 1994, logo após seu serviço militar. Seguindo o conselho de um guia turístico, ele chegou na cidade de Olinda e ali se estabeleceu por seis meses. Os ritmos do Nordeste brasileiro ainda não faziam parte de sua prática instrumental: “Conheci o Brasil através do samba, da bossa, com uma vaga ideia, pensando que em todo lugar era um pouco o mesmo... E descobri várias coisas diferentes, como o maracatu” (Wagner, entrevista de 12 de maio de 2012, Gennevilliers).

Como nos anos 1990, os turistas estrangeiros se faziam menos numerosos em Pernambuco, Ludovic ouviu falar de um músico francês tocando em um grupo de maracatu. Ele então conheceu Nicolas Malhome, que o apresentou a Bernardino José, diretor do maracatu Nação Pernambuco.

¹⁰⁴ A abordagem “multinações” se inspira na musicalidade de diversos maracatus-nação. As singularidades de cada nação (seus sotaques) são sistematizadas pelos percussionistas mediadores, propondo uma visão global do maracatu a partir de suas múltiplas linguagens sonoras e variado repertório.

Bernardino me convidou para vir aos ensaios. Como estive lá por seis meses e fui a todos os ensaios, nós nos demos bem. Todo domingo, no palco do mercado Eufrásio Barbosa [em Olinda], havia um concerto [do grupo Nação Pernambuco]. Depois do espetáculo no palco, eles iam até a plateia e eu participava com meu instrumento de percussão. Eu tocava os últimos 15 minutos (Wagner, entrevista de 12 de maio de 2012).

Voltando a Paris, depois de passar pela cidade de Salvador para estudar a linguagem musical do samba-reggae, Ludovic Wagner começou a transmitir os ritmos brasileiros em suas aulas de bateria. Seus novos conhecimentos despertaram interesse em seu entorno e ele formou uma batucada com uma dúzia de amigos músicos. Se, no início, o samba-reggae era o repertório principal do grupo, depois de alguns anos ele se dedicou exclusivamente à transmissão do maracatu. Ludovic fala sobre o repertório de seu grupo de percussão, Samba do Brasil, e suas oficinas de batucada antes da formação do grupo Pernambucongo:

Ele era um pouco misturado (*bâtard*). Com a mesma orquestração, tocávamos peças de samba-reggae, samba e maracatu. Foi interessante, mas nunca souu completamente samba-reggae ou maracatu. Ao mesmo tempo, começamos as oficinas de samba-reggae em Gennevilliers. Mas, em 2005, mudamos para 100% maracatu (Wagner, entrevista de 12 de maio de 2012).

Durante várias viagens ao Brasil, Ludovic Wagner gradualmente aprofunda seus conhecimentos e desenvolve uma amizade com Bernardino José. Em setembro de 2006, fundou o grupo Pernambucongo, inspirado no método de ensino e repertório do grupo Nação Pernambuco.¹⁰⁵ Ele menciona várias razões para a transição para a prática do maracatu:

Porque [o maracatu] é o que eu conheço melhor. Essa é a principal razão. E havia muito samba e samba-reggae em Paris e quase nenhum maracatu... É melhor não competir com as bandas existentes, mas criar seu próprio projeto. Depois, há o fato de ter passado vários meses em Olinda, foi um pequeno ponto de virada em minha vida. É também para continuar vivendo esta fase, este momento (Wagner, entrevista de 12 de maio de 2012).

Segundo o site do grupo, Pernambucongo tem como objetivo o “aprendizado e a prática das danças e ritmos do maracatu, uma das manifestações mais originais e autênticas da cultura brasileira”. Enquanto o grupo frequentemente usa os termos “tradição” e “autenticidade” para descrever o maracatu, sua abordagem artística não é inspirada por nenhum maracatu-nação em particular, mas por um grupo “estilizado”. O nome Pernambucongo foi inspirado pela escola de percussão ligada ao grupo Nação Pernambuco.

¹⁰⁵ Este projeto foi inicialmente financiado por um fundo social europeu e pela Câmara Municipal da cidade. Destinava-se a adolescentes e adultos em dificuldades sociais e econômicas.

Pernambucongo reúne cerca de trinta participantes entre 40 e 45 anos, sendo a maioria mulheres que trabalham no campo da educação. Um número importante de músicos integra o grupo há cerca de dez anos, tecendo uma rede de amizade e de convívio. Em termos musicais, o repertório do grupo evolui progressivamente, integrando novos ritmos e novos sotaques musicais como Estrela Brilhante de Recife, Porto Rico e Leão Coroado.¹⁰⁶ De um lado, essa mudança está relacionada às demandas dos participantes, que se interessam por uma diversidade de ritmos e de arranjos. Sobre esta abertura, Ludovic afirma: “Não é a mesma coisa. No Brasil, as pessoas podem tocar um ritmo durante muitos anos, elas não se cansam. Aqui, é difícil não cansar as pessoas mantendo um mesmo repertório. Então, eu proponho novos ritmos e peças com frequência” (Wagner, entrevista de 27 de junho de 2020). De outro lado, integrar novas estéticas musicais permite ao grupo uma maior interação com outros maracatus franceses que não interpretam a linguagem estilizada do Nação Pernambuco. Durante os Encontros Europeus de maracatu, por exemplo, o repertório do maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife se impõe como uma linguagem comum entre os grupos. Assim, é preciso aprender as particularidades deste sotaque, suas convenções, ritmos e loas mais conhecidas:

Quando vamos tocar em Paris com outros grupos, a norma é o ritmo de marcação e as convenções de Estrela Brilhante [de Recife]. O Nação Pernambuco é uma prática mais adaptada ao ensino, porém, mais monótona. Mesmo que eles tenham feito várias turnês na França, eles são menos conhecidos por aqui. A referência de escuta atual dos percussionistas parisienses é o Estrela Brilhante. Então gente se adapta à maioria para todos tocarem juntos (Wagner, entrevista de 27 de junho de 2020).

Para Pernambucongo, o maracatu se apresenta essencialmente como uma prática musical coletiva, que atrai a atenção de um público interessado pelos instrumentos de percussão, pela transmissão oral e pela construção de uma rede de sociabilidade. O objetivo não é tocar um repertório em particular, acumular conhecimentos ou desenvolver uma visão global do maracatu, mas, sobretudo, vivenciar uma atividade musical coletiva. As questões identitárias, ligadas à ancestralidade negra e à religiosidade, são raramente evocadas, seguindo as perspectivas de seu líder, que não considera o maracatu como uma prática africana ou religiosa. O maracatu é compreendido como uma música brasileira por excelência, que possui múltiplas influências, inclusive europeias, e não seria especialmente vinculada a uma dimensão religiosa. Desta maneira, Pernambucongo constrói a prática do maracatu em um recorte unicamente artístico (musical e coreográfico), apresentando uma forte inscrição territorial, propondo um trabalho de inclusão social e criando de redes de sociabilidade lazer e cultura na cidade de Gennevilliers.

¹⁰⁶ A intensificação da circulação de maracatuzeiros, mestres e músicos especializados na transmissão do maracatu na Europa que acontece a partir de 2010 é outro importante motor de estabelecimento da abordagem “multinações”.

Oju Obá: um maracatu-nação europeu?

Fundado em 2000 pelo percussionista brasileiro Letho do Nascimento, o grupo parisiense Oju Obá reivindica atualmente o status de maracatu-nação. A passagem de “grupo percussivo” a “maracatu nação” ocorreu em 2010, durante o 4º Encontro Europeu de Maracatus, na região parisiense. Nesta mesma ocasião, Letho fez sua entronização ritual como mestre de maracatu. A abordagem de Oju Obá, mesmo que apoiada por alguns mestres, é polêmica entre os maracatuzeiros brasileiros e alguns participantes de grupos franceses, que não reconhecem a existência de um maracatu-nação fora das fronteiras de Pernambuco. Esta legitimidade do grupo foi contestada por vários mestres conservadores que questionam as condições de implantação e a validade de tal abordagem para além das fronteiras pernambucanas.

Nos discursos de seus participantes, o reconhecimento como nação se fundamenta em dois elementos principais: a iniciação espiritual ao culto xangô vivido por Letho; e a presença de calungas, bonecas sagradas preparadas durante cerimônias em uma casa de candomblé no Recife, que recebem obrigações religiosas e são a “alma do maracatu”. Entretanto, o grupo parisiense realiza um processo de autopromoção sem passar por um processo de negociação coletiva e de validação dos grupos pernambucanos.

Nascido em Olinda, Letho do Nascimento é percussionista e integrou o grupo Nação Pernambuco durante anos, realizando várias viagens à Europa e aos Estados Unidos. Instalado em Paris desde 1999, ele começa a ministrar oficinas de ritmos diversos (samba, samba-reggae etc.) tendo como objetivo criar um grupo de maracatu. Alguns anos após a criação de Oju Obá, Letho deixa de conceber o maracatu apenas como uma expressão artística para considerá-lo como uma manifestação de profunda base religiosa. Entre 2000 e 2006, ele segue uma iniciação religiosa no culto do Xangô em Pernambuco. Xangô, orixá pessoal (dono da cabeça)¹⁰⁷ de Letho, é também a entidade espiritual protetora do grupo (GUILLOT, 2007, p. 14).

Composto por cerca de sessenta músicos (percussionistas, cantores e instrumentistas de sopros) e dançarinos, o grupo é estruturado em torno de três projetos: um desfile (Maracatu Oju Obá); um espetáculo musical de formato curto para salas pequenas (*Aladê*); e um espetáculo cênico longo, para apresentação em grandes teatros, contando com a participação de 22 músicos, além de uma equipe técnica de luz e som (*Raízes*).

Fortemente influenciado pela estética do Nação Pernambucano, Oju Obá interpreta uma grande variedade de ritmos e peças musicais. O repertório consiste em uma diversidade de ritmos articulados de acordo com os conceitos de “sagrado” e “profano”. O repertório sagrado é baseado em cantos religiosos afro-brasileiros e toadas que se referem aos orixás. Quanto à prática profana ou popular, ela contém não

¹⁰⁷ Nos cultos do Candomblé e do Xangô, cada adepto tem um orixá que o protege individualmente e lhe dá características especiais. A principal entidade espiritual que o governa é chamada de “dono da cabeça”.

apenas toadas de maracatu, mas também vários outros ritmos como funk, coco, ijexá, samba de roda etc.

O espetáculo *Raízes*, por exemplo, oferece uma visão da cultura popular brasileira baseada na oposição entre o profano e o sagrado. Desconectado de sua dimensão religiosa, o maracatu de baque virado se torna uma prática musical, uma “dança” ou “ritmo” brasileiro. Em um movimento contrário, o líder de Oju Obá procura ligar universos por ele mesmo separados. Em outras palavras: reincorporar a sacralidade em uma prática antes considerada, por ele mesmo, como “artística”. No Brasil, embora a dicotomia sagrado/profano seja a base do trabalho de vários artistas e folcloristas, ela não é frequentemente utilizada pelos maracatuzeiros. Estes últimos concebem a dimensão expressiva e religiosa do maracatu como duas faces da mesma moeda. Em vez de mobilizar esta oposição, os maracatuzeiros se baseiam no conceito de tradição, utilizando uma distinção entre grupos tradicionais (os maracatus-nação) e não tradicionais (grupos percussivos). Vários mestres de maracatu descrevem uma ligação inseparável entre a música maracatu e a religiosidade afro-brasileira.

Separar o sagrado do profano permite que o religioso surja de uma forma ainda mais ostensiva e inequívoca dentro da prática artística. Nas performances de Oju Obá, esta reconexão se expressa por meio de uma naturalização da relação entre o maracatu e o candomblé. Os sinais religiosos são ostensivamente destacados e apresentados como “fiadores” da tradicionalidade do grupo. É importante observar que a abordagem de Oju Obá faz parte de um movimento de “reafricanização” e “sacralização” do maracatu que começou no Brasil nos anos 2000, do qual o maracatu-nação Porto Rico é um dos pilares (KOSLINSKI, 2011).

Como explica a antropóloga Maïa Guillot, Letho do Nascimento deseja estabelecer uma clara separação entre os repertórios sagrados e profanos, que têm funções diferentes dentro do grupo: o culto dos orixás para o primeiro e a livre expressão da criatividade de seus músicos para o segundo. Mas estas fronteiras são constantemente renegociadas no interior do grupo e não seguem uma divisão que existia anteriormente no Brasil, refletindo, sobretudo, a perspectiva pessoal do líder da banda:

O caráter religioso do grupo surge subitamente da oposição entre estes dois repertórios, uma oposição que na verdade é o resultado de uma negociação, uma vez que não corresponde aos modelos de tradição musical das nações no Brasil (GUILLOT, 2007, p. 14, tradução minha).

Como Letho não pode frequentar regularmente sua casa de culto brasileira, o repertório sagrado do grupo carregaria uma forma de eficácia ritual a fim de homenagear os orixás. Maïa Guillot analisa este processo como um “deslizamento” (*glissement*) da prática artística para a prática religiosa: as apresentações artísticas ganhariam então significado religioso para os diretores de Oju Obá. Entretanto, esta configuração é peculiar ao grupo parisiense, pois em Pernambuco a dimensão religiosa do maracatu vem da sua aproximação com as casas de culto, não sendo intrínseca à atividade expressiva.

Na Europa, Letho de Nascimento desenvolve sua própria visão da tradição, que está longe de ser um consenso no Brasil. Ele constrói sua legitimidade sobre seu percurso individual a partir da ideia de vínculo religioso, atualmente considerada como um dos pilares da atribuição da tradicionalidade no Brasil. Entretanto essa construção não leva em conta questões estéticas, territoriais, étnicas e sociais que atravessam essa prática em Pernambuco e não busca um reconhecimento mais amplo no Brasil.

Esta observação me levou à seguinte conclusão: o surgimento de uma nova nação na França não é essencialmente direcionado para o mundo do maracatu no Brasil, mas para o contexto europeu. A escolha do momento do ritual de passagem para se tornar uma nação é emblemática: a tradicionalidade de Oju Obá foi proclamada por ocasião do maior encontro de batuqueiros da Europa. Assim, Oju Obá mobiliza os conceitos de autenticidade e tradição a fim de buscar uma diferenciação dos outros grupos maracatus em Paris. Como único maracatu-nação europeu, o grupo deseja ganhar maior legitimidade no mercado cultural e se posicionar como a principal referência para a prática do maracatu além das fronteiras brasileiras. Além disso, a estética proposta pelo grupo tornaria muito difícil seu reconhecimento em Pernambuco e no Brasil como uma “nação” de maracatu. As nações interpretam baques de maracatu executados por um conjunto de percussão composto de cinco a oito instrumentos. Apenas muito raramente, em ocasiões específicas, alguns grupos tocam ritmos de universos culturais próximos, como o ijexá ou ritmos inspirados no candomblé.

Tamaracá: fiéis transformadores da tradição

Cantora e percussionista amadora, a advogada Ana Maria Constantinescu é apaixonada pela música brasileira. Na época de seus estudos universitários, ela participou de grupos brasileiros de percussão em Paris, incluindo o maracatu Tambores Nagô, dirigido por Wendell Bara. Após seus primeiros contatos com esta prática musical, Ana Maria viajou ao Brasil em 2008 para entender melhor a linguagem do maracatu de baque virado.

De volta à França, ela desejava continuar a prática do maracatu, mas os grupos parisienses eram construídos sobre a referência estética e pedagógica do grupo Nação Pernambuco, e isso não correspondia mais ao tipo de experiência musical e estética que Ana Maria procurava. Seu objetivo era reencontrar na França o prazer e a energia vividos no Brasil, durante sua experiência com o maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife e alguns grupos do Sudeste, como o Bloco de Pedra e Trovão das Minas. Esta observação a inspirou a planejar um novo conjunto em Paris, com o objetivo de “tocar como os grupos brasileiros” (Ana Maria, entrevista de 25 de junho de 2010, Paris). Este projeto tomou forma durante um fim de semana de férias em Barcelona, durante o qual Ana Maria conheceu o grupo Mandacaru, liderado pela percussionista brasileira Aloíse “Jabu” Morales:

Eu sentia falta do maracatu como tinha conhecido em Recife, São Paulo ou Minas Gerais. E eu imaginei que poderia fazer algo semelhante aqui [em Paris]. No início parecia impossível, [eu tinha a impressão] que essa energia era apenas brasileira e impossível de criar em Paris. Até descobrir o grupo da Jabu em Barcelona [Mandacaru]! São pessoas muito apaixonadas, muito autênticas, que fazem pesquisas, vão ao Recife para conhecer o Mestre Walter¹⁰⁸ e tocam [alfaia de] macaíba (Ana Maria, entrevista de 25 de junho de 2010).

O grupo Tamaracá foi formado em 2010 por Ana Maria e Celso Soares, percussionista brasileiro especializado no maracatu de baque virado. Tamaracá se apresenta como um conjunto “especializado no tradicional maracatu de baque virado”, que deseja “se aproximar o mais possível da sonoridade do Maracatu Nação de Recife, realizando também seu próprio trabalho de pesquisa e experimentação musical”. O seu objetivo é “transmitir ao público a força e o entusiasmo deste ritmo ancestral, em toda a sua autenticidade”. A sonoridade e repertório do Tamaracá são baseados principalmente no maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife, que é o grupo de predileção dos fundadores do grupo parisiense.¹⁰⁹

A trajetória musical de Celso Soares começa dentro de sua família e continua com bandas de rock e hardcore punk. Foi em 1998, durante as oficinas dirigidas por Lênis Rino na Spasso Escola de Circo em Belo Horizonte, que ele teve seu primeiro contato com a percussão brasileira. A partir daí, Celso participa ativamente do movimento maracatu em Belo Horizonte e integra o grupo Trovão das Minas. Participa de várias oficinas de percussão e viaja para Recife em 2001 para aprender mais sobre grupos tradicionais. Seguindo as afinidades musicais e pessoais de seu professor Lênis Rino (que, por sua vez, aprendeu maracatu com Eder ‘O’ Rocha), Celso se dirige ao maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife. Ele estabelece uma amizade com os diretores do grupo, incluindo Jonathan, filho de Dona Marivalda¹¹⁰ e príncipe da nação. Gradualmente, Celso se dedica principalmente à prática musical e inicia uma carreira profissional como percussionista, professor de maracatu e produtor musical.

Como mediador cultural que circula entre os maracatus-nação do Recife e entre grupos percussivos do Sudeste e da Europa, Celso tece relações entre espaços aparentemente separados, mais que estão em constante comunicação. Sua ligação próxima a um maracatu-nação em particular (maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife) e seu projeto de reproduzir o mais fielmente possível a música deste grupo, permite

¹⁰⁸ Antigo membro do maracatu Leão Coroado e do grupo Gigantes do Samba, Walter de França dirigiu a maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife durante muitos anos, desde sua refundação em 1993. Músico talentoso e de grande criatividade, ele tem um vasto conhecimento sobre várias manifestações culturais nordestinas e colabora regularmente com grupos profissionais e músicos no Brasil e no exterior. Ele dirige atualmente o maracatu-nação Raízes da África.

¹⁰⁹ Atualmente, Mestre Walter dirige o maracatu-nação Raízes da África e, por essa razão, Ana Maria frequenta esse grupo, mantendo ao mesmo tempo uma relação de admiração e de estudo do maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife.

¹¹⁰ Nascida em 1953 em Recife, Marivalda Maria dos Santos (mais conhecida como “Dona Marivalda”), é, desde os anos 1990, a rainha e presidente da maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife.

a ele circular nos vários mundos do maracatu (dentro das nações pernambucanas, dos grupos do Sudeste brasileiro, mas também de vários grupos europeus) mantendo uma lógica que estrutura suas ações e seu discurso de legitimação. Este projeto de fidelidade à tradição garante tanto a transmissão de conteúdos “culturalmente pertinentes” como as transformações necessárias para transmitir a “mensagem cultural” do maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife, apesar das adaptações inerentes ao processo de tradução cultural.¹¹¹

Nesta perspectiva, Celso Soares pode ser plenamente considerado como um “ator nodal”, conceito desenvolvido em estudos sobre a transnacionalização religiosa. Para a antropóloga Kalis Argyriadis, o ator nodal é definido como:

um personagem cuja função, competência e objetivo é criar conexões originais, cuja combinação lhe permite apoiar seu próprio projeto religioso, identitário e/ou cultural, aproveitando uma situação única de interseção da qual ele é a força motriz incontornável (ARGYRIADIS, 2012, p. 58).

Celso tece laços entre grupos brasileiros e franceses, mas também entre grupos europeus que reivindicam uma estética mais tradicional ou estão interessados na linguagem musical do Estrela Brilhante de Recife. O projeto Tamaracá foi assim desenvolvido como uma prática ancorada em Paris, mas também como uma plataforma para encontros e intercâmbios de músicos brasileiros e europeus que buscam uma abordagem musical ligada às nações tradicionais.

Em 2013, Celso Soares deixa a direção artística e não participa mais da associação que organiza as atividades da Tamaracá. Entre 2013 e 2018, o grupo é liderado por Ana Maria e Antoine Albrecht. Durante este período, os participantes seguem oficinas com Chicote¹¹² e outros músicos brasileiros de passagem pela França. O ano de 2018 marca uma importante virada para o grupo: novas pessoas entram para o conjunto; a direção musical é partilhada entre três membros do grupo (Ana Maria, Ulysses Souza e Romane Déconfin); o trabalho pedagógico se centra nas bases e fundamentos musicais do maracatu para reconstruir a musicalidade do grupo com seus novos participantes.

Tamaracá expressa sua afinidade com a tradição maracatu por uma busca de autenticidade e fidelidade na música. O maracatu de baque virado não é considerado

¹¹¹ Como Gérald Lenclud (1987) demonstra, a ideia de uma “mensagem culturalmente relevante” é um dos aspectos constitutivos da noção de tradição, tal como a utilizamos na antropologia. Assim, a noção de tradição está associada a três ideias subjacentes: uma forma de preservação do passado no presente; uma seleção de conteúdos culturalmente pertinentes, que precisam ser salvaguardados; e um modo de transmissão predominantemente oral.

¹¹² Francisco de Luna, mais conhecido como Chicote, é atualmente o professor de maracatu mais popular da Europa. Chicote, de origem pernambucana, foi um dos fundadores de um grupo percussivo pioneiro na difusão do maracatu no Rio de Janeiro, o grupo Rio Maracatu. Ele organiza cerca de duas turnês europeias por ano, negociando diretamente com os líderes dos grupos. Além do seu carisma e profundo conhecimento musical, Chicote tem uma abordagem “multinações” particularmente interessante para o público europeu. Ele também criou o projeto Maracatu Europa, composto pelos diretores musicais de vários conjuntos europeus.

uma música universal brasileira ou nordestina, mas uma prática musical tradicional e local, animada por vários grupos e comunidades pernambucanas singulares. Da mesma forma, o grupo abandona uma concepção generalista do maracatu como repertório padronizado para se especializar no idioma de uma única nação, o maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife. O projeto de reconstruir a sonoridade do maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife se elabora num processo de seleção dos conteúdos (sonoros, históricos, identitários ou religiosos) considerados “pertinentes” no novo contexto: não só “recorte” dos chamados conteúdos musicais considerados como fundamentais, mas também uma ordenação e sistematização pedagógica das formas de transmissão. Desta maneira é possível concluir que o processo de reconstrução de uma sonoridade não é simplesmente uma reprodução idêntica de uma estética musical. É um novo agenciamento que não é arbitrário, que tem uma lógica interna e que implica escolhas políticas e estéticas.

Esta postura de seleção e agenciamento de aspectos “pertinentes” se fundamenta na dinâmica própria das culturas tradicionais. Os saberes, os gestos e as palavras transmitidas oralmente são preservados apenas de forma relativa. A ideia de reprodução fiel não é relevante na oralidade, porque cada nova enunciação envolve transformações, deslocamentos e arranjos inesperados: são novas respostas às questões colocadas pelas situações concretas da enunciação. Além disso, a conservação implica uma seleção de conteúdos culturalmente pertinentes, seguindo o desejo de preservar apenas determinados objetos em detrimento de outros. Assim, a conservação cultural em práticas tradicionais orais é relativa, parcial e seletiva. Desta maneira, o conceito de “pertinência” não é absoluto porque está inseparavelmente ligado ao contexto em que é realizado. É sempre dirigido a alguém, a algo ou a determinado contexto específico (BOYER, 1988).

É a partir desta constante negociação entre as referências brasileiras e o contexto francês que Tamaracá se elabora como um “fiel transformador” (LATOUR, 1990) da musicalidade de Estrela Brilhante de Recife. Esta musicalidade é entendida pelo grupo não só como um repertório de ritmos e canções, mas também como uma energia partilhada coletivamente por uma comunidade de emoções (ROSENWEIN, 2006) composta por membros do maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife espalhados pelo mundo.

Desta maneira, Tamaracá se inscreve numa dinâmica de apropriação mais próxima dos grupos percussivos brasileiros, sobretudo aqueles que estabelecem uma relação de “filiação” com as nações pernambucanas (CHAMONE, 2018). A filiação implica a proclamação de vínculo a uma nação em particular, a seus líderes, personagens, hierarquias internas e comunidade. Em termos musicais, ela se expressa na adoção do instrumental e das estruturas sonoras da nação inspiradora, mas isso não impede que se empreenda uma criação artística própria. Entretanto, os grupos afiliados não emergem na continuidade histórica, social ou territorial das “nações-mãe”, que, por sua vez, não os reconhecem oficialmente como “filiais”. No caso do maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife, seus grupos afiliados, como Trovão das

Minas ou Tamaracá, não são reconhecidos como verdadeiros representantes, mesmo que proclamem seu vínculo. Assim, os grupos afiliados estabelecem com as nações uma relação de “filiação invertida”, na qual são os filhos que geram os pais, e estabelecem um processo de “reconhecimento da paternidade” (LENCLUD, 1987, p. 9).

Atualmente, o grupo é liderado exclusivamente por Ana Maria, que também dirige as oficinas de maracatu que acontecem nas noites de terça-feira no Studio Bleu (10^o arrondissement de Paris). Tamaracá reúne cerca de trinta participantes de diversas origens (francesa, brasileira, italiana, alemã etc.), com idades compreendidas entre 25 e 35 anos. Em termos musicais, Tamaracá interpreta principalmente o repertório de Estrela Brilhante de Recife, bem como o do maracatu-nação Raízes da África, atualmente dirigido por Mestre Walter, além de outros ritmos do universo afro-brasileiro (ijexá, barravento, ciranda etc.).

Uma prática musical local

O maracatu de baque virado, como é praticado atualmente em Paris, é o resultado da ação de vários mediadores culturais que levam esta prática musical de Recife para as grandes metrópoles brasileiras como São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, para em seguida ganhar uma ampla difusão dentro do país e no exterior. Para compreender as influências estéticas e as redes de cooperação que animam os conjuntos parisienses, foi necessário olhar para as sucessivas mediações culturais que permitiram a grande visibilidade e a difusão atual do maracatu contemporâneo. Este processo é marcado por um trabalho de transmissão e reconstrução musical em que surgem novos significados e reinterpretações do maracatu. Assim, a implantação do maracatu na França se inscreve em um duplo movimento histórico: por um lado, o maracatu francês é entendido como um desdobramento da difusão do maracatu nas grandes metrópoles brasileiras; e, por outro lado, é parte de um movimento mais amplo de apropriação das práticas percussivas coletivas brasileiras na França, as batucadas.

A distância geográfica, as diferenças culturais e a ação dos líderes dos grupos produzem um apagamento progressivo dos “pilares” da tradicionalidade. Se em território brasileiro o maracatu está fortemente associado à cultura e à religiosidade negras, estes aspectos são menos destacados na França. As questões identitárias ligadas à ancestralidade africana e à dimensão religiosa, muito presentes no Brasil, ocupam um lugar secundário na prática do maracatu na Europa.

É sobretudo a dimensão musical, convivial e coletiva do maracatu que vai atrair a atenção dos batuqueiros europeus. Na França, o maracatu é praticado principalmente por um público local, na sua maioria, francês. Esta prática está essencialmente orientada para as demandas e características de um público em busca de práticas musicais coletivas, festivas e de fácil abordagem. Mesmo que alguns maracatus franceses, como Tamaracá e Oju Obá demonstrem uma ligação direta com as nações brasileiras, seus problemas, disputas e tensões estão profundamente ligados ao seu território e ao seu

ambiente próximo. As formas de apropriação do maracatu estão ganhando contornos locais e revelam questões que atravessam o mundo das batucadas como um todo. Assim, a principal especificidade da prática do maracatu na França é a sua inscrição no mundo das batucadas. Os maracatus parisienses estão mais próximos do movimento de apropriação da música percussiva brasileira – as batucadas – do que do mundo do maracatu do baque virado brasileiro.

A apropriação direta da música brasileira por um público francês, especialmente de amadores, é central para a compreensão do maracatu parisiense e das tensões levantadas em torno de sua legitimidade e qualidade musical. Em um movimento constante, os atores do mundo do maracatu não param de transformar e negociar os “parâmetros” e os “perímetros” de sua brasilidade de acordo com as necessidades do momento e dos contextos locais. A prática do maracatu não diz respeito apenas a um público adulto de músicos profissionais e amadores, participantes de um circuito de lazer, convívio e cultura em Paris. Ela também desperta o interesse de professores de música que se inspiram em seus ritmos e instrumentos para compor suas atividades pedagógicas em conservatórios e em escolas primárias e secundárias. A inserção do maracatu, mas sobretudo das percussões brasileiras (na forma de batucada), no sistema educacional francês indica um lento processo de institucionalização e um aprofundamento do movimento de apropriação destas práticas.

Três pontos levantados por Anaïs Fléchet (2013) sobre as relações musicais franco-brasileiras são particularmente importantes para o estudo do maracatu. Em primeiro lugar, a relação musical franco-brasileira tem uma longa e complexa história, atravessada por vários imaginários diferentes, nos quais os ritmos brasileiros são os protagonistas. Em segundo lugar, muitos músicos franceses e outros mediadores culturais têm estado diretamente envolvidos num processo de apropriação da música brasileira, na produção musical, bem como na publicação de partituras e métodos, e no desenvolvimento de ateliês e da formação profissional. Finalmente, embora a música brasileira *made in France* mobilize o imaginário e os gêneros musicais brasileiros, algumas de suas produções são bastante diferentes do que são considerados modelos canônicos desses mesmos gêneros no Brasil. Em outras palavras, a música brasileira engendra uma produção artística francesa que ganha contornos próprios e mantém uma grande autonomia e liberdade diante dos gêneros musicais brasileiros que a inspiraram inicialmente.

Referências

ALBUQUERQUE, Aline Valentim. **As nações de maracatu de Recife e o maracatu do Rio. Algumas reflexões sobre tradição, resignificação e mediação cultural.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira. “**É de nação nagô!**”: o maracatu como **patrimônio imaterial nacional**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

APPADURAI, Arjun. **Après le colonialisme: Les conséquences culturelles de la globalisation**. Paris: Bibliothèque Payot, 2005.

ARGYRIADIS, Kali. Formes d’organisations des acteurs et modes de circulation des pratiques et des biens symboliques. *In*: ARGYRIADIS, K.; CAPONE, S.; DE LA TORRE, R; MARY, A. **Religions transnationales des Suds: Afrique, Europe, Amériques**. Paris: L’Harmattan, 2012, p.47-61.

BECKER, Howard. **Les mondes de l’art**. Paris: Flammarion, 1988.

BOYER, Pascal. **Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l’analyse des épopées Fang**. Nanterre: Société d’Ethnologie, 1988.

CARVALHO, Ernesto Ignácio de. **Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras de patrimônio cultural à indústria de entretenimento. *In*: **Celebrações e saberes da cultura popular**. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan, 2004.

CARVALHO, José Jorge de. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares da América Latina. **Anthropológicas**, v. 21, n. 14, p. 3676, 2015.

CEFAÏ, Daniel (Org.). **L’Engagement ethnographique**. Paris: Editions EHESS, 2010.

CHAMONE, Emília. La tradition conjugée au présent. Une ethnographie du spectacle AfroBrasil. **Vibrant**, v. 8, n. 1, p. 146-196, 2011.

CHAMONE, Emília. **Tradition, pratique et diffusion du maracatu de baque virado (Brésil-France)**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – École des Hautes Études em Sciences Sociales, Paris, 2018.

CRUZ, Danielle Maia. Maracatu New York: transregional flows between Pernambuco, New York, and New Orleans. **Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies**, v. 37, n. 74, p. 81-108, 2012.

ESTEVEES, Leonardo Leal. **“Viradas” e “marcações”: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque virado em Recife-PE**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

FERNANDES, Ana Paula Alves. Cosmopolitisme musical: Dynamiques plurielles dans les groupes de batucada en France. **Cahiers d’ethnomusicologie**, v. 30, p. 155-174, 2017.

FLÉCHET, Anaïs. **“Si tu vas à Rio...”: La Musique populaire brésilienne en France au XXe siècle**. Paris: Armand Colin, 2013.

GALINSKY, Philip. **Maracatu atômico : tradition, modernity, and postmodernity in the mangue movement of Recife, Brazil**. New York : Routledge, 2002.

GARCEZ, Laís Salgueiro. **Os movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: Os “trabalhos” de uma “nação diferente”**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

GONÇALVES, Daniela. **Batuqueiro segura esse baque na batida do coração: Ressignificação do maracatu de baque virado – 10 anos do grupo Quiloa**. Monografia (Pós-graduação em Gestão Cultural) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GRANADA, Daniel. A capoeira e os novos usos e significados da prática “afro-brasileira” no Reino Unido. **Teoria & Sociedade**, v. 25, p. 49-60, 2017.

GUERREIRO, Amanda Fernandes. **Músicos brasileiros em Lisboa : Mobilidade, bens culturais e subjetividade**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-1990). **Saeculum**, n. 14, p. 183-198, 2006.

GUILLOT, Maïa. **Performance artistique et identité religieuse dans les maracatus-nação**. Projeto de pesquisa (Mestrado em Antropologia) – Universidade Paris X, Nanterre, 2007.

GUILLOT, Maïa. “Axé Ilê Portugal”: parcours migratoires et religions afro-brésiliennes au Portugal. **Autrepart**, n. 4, p. 57-74, 2010.

GUILLOT, Gérald. **Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène: transposition didactique interne du suingue brasileiro en France**. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade Paris Sorbonne, Paris, 2011.

HOSKIN, Gabriel. Mapping cultural diversity among Brazilian Musicians in Madrid. **The Routledge Companion to the Study of Local Musicking**, p. 349-359, 2018.

KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine. Maracatus-nação pernambucanos: entre festa e religiosidade. **Anais do XI Congresso Luso-Brasileiro de Ciências Sociais**, Salvador, 2011.

LATOURE, Bruno. Quand les anges deviennent de bien mauvais messagers. **Terrain**, n. 14, p. 76-91, 1990.

LENCLUD, Gérard. La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie. **Terrain**, n. 9, p. 110-123, 1987.

LENCLUD, Gérard. Le factuel et le normatif en ethnographie: les différences culturelles relèvent-elles d'une description? In: GONSETH, M.; HAINARD, J.; KAEHR, R. **La Différence**. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, p. 13-52, 1995.

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

LIMA, Ivaldo Marciano França. Maracatu nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e histórias. **História: Questões & Debates**, v. 61, n. 2, p. 303-328, 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Da periferia ao centro: pedaços & trajetos. **Revista de Antropologia**, v. 35, p. 191-203, 1992.

MARCELINO, André ; BEINEKE, Viviane. Aprendizagens musicais informais em uma comunidade de prática : um estudo no grupo de maracatu Arrasta Ilha. **Música em perspectiva**, vol. 7, nº 1, p. 729, 2014.

MERCIER, Catherine Gauthier. La création musicale : scène d'un dialogue interculturel à la croisée des imaginaires. **Interfaces Brasil/Canada**, vol. 11, p. 157-179, 2010.

MIRA, Maria Celeste. Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo. **Sociedade e Estado**, v. 24, n. 2, p. 563-597, 2009.

MIRA, Maria Celeste. MetrÓpole, tradição e mediação cultural: reflexões a partir da experiência dos grupos recriadores de maracatu na cidade de São Paulo. **Mediações**, v. 19, n. 2, p. 185-204, 2014.

NAYRAC, Magali; VAILLANT, Anas. De la circulation des musiques brésiliennes en France: un dialogue franco-brésilien entre exotisme et essentialisme? **Studi Emigrazione**, n. 177, p. 15-38, 2010.

OLIVEIRA, Jailma Maria. **Rainhas, mestres e tambores: Gênero, corpo e artefatos no maracatu-nação pernambucano**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

PASSERON, Jean-Claude; REVEL, Jacques. **Penser par cas**. Paris: ditions de EHESS, 2005.

POUILLON, Jean. **Ftiches sans fétichisme**. Paris: Maspero, 1975.

QUÉRÉ, Louis ; OGIEN, Albert. **Le Vocabulaire de la sociologie de l’action**. Paris : Ellipses, 2005.

ROSENWEIN, Barbara H. **Emotional communities in the early Middle Ages**. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2006.

ROUX, Hlose. **Rappropriation d’une pratique culturelle allogne : Le cas du samba-batucada en Ile-de-France**. Dissertação (Mestrado em Projetos Sociais) - Universidade Aix-Marseille 1, Aix en Provence, 2006.

SANDRONI, Carlos. Tradição e suas controvérsias no maracatu de baque virado. *In*: GUILLEN, I. (Ed.). **Inventário dos maracatus-nação de Recife**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013, p. 27-48.

TSEZANAS, Julia Pittier. **O Maracatu de baque virado: história e dinâmica cultural**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TURINO, Thomas. **Music as social life. The politics of participation**. Chicago: The Universtity of Chicago Press, 2008.

VAILLANT, Anas. **“La Batucada des gringos”: Appropriations européennes de pratiques musicales brésiliennes**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Aix-Marseille, Aix-en-Provence, 2013.



PARTE II

**Estúdios, Instrumentos e
Criação Musical**

CAPÍTULO 6

“Tamo aí mandando brasa”: a banda Nação Zumbi e as reconfigurações da indústria da música

Bruno Brito de Azevedo

Luciana Ferreira Moura Mendonça

“Todos os dias nascem deuses, alguns maiores e outros menores do que você”. A frase que inicia a letra da canção “Olimpo”, de autoria da banda Nação Zumbi, não poderia resumir melhor o que ocorreu nas últimas três décadas (1990, 2000 e 2010) no mercado fonográfico mundial e brasileiro. Em função da popularização do computador pessoal, da tecnologia de forma geral e da internet, houve uma profunda reconfiguração dos processos de produção, distribuição e consumo musical. Essa reconfiguração trouxe novos cenários para todos os agentes do campo musical. Recentemente, houve ainda a intensificação do uso das plataformas de *streaming* como ferramenta de consumo de música em *smartphones* e computadores pessoais. Por ter surgido no início na década de 1990 como um dos agentes centrais do movimento *manguebeat*¹¹³, no Recife (PE), a Nação Zumbi foi atravessada por essas transformações. Sua trajetória cruza-se, inicialmente, com o processo de racionalização das gravadoras multinacionais, as *majors*, em relação à lista de artistas contratados e também em relação ao repertório, priorizando os artistas solo e bandas que vendiam mais mídia física. Essa racionalização aconteceu simultaneamente à proliferação de gravadoras menores, também chamadas de selos.

Num outro plano, a Nação Zumbi também testemunhou as sucessivas mudanças de práticas de escuta, como a prevalência do CD como mídia física mais consumida no Brasil ao longo dos anos 1990, em detrimento de outros meios, como o vinil e a fita cassete. Na década de 2000, houve a migração para o formato digital MP3, por meio de programas de compartilhamento P2P na internet, e, por fim, o uso de plataformas de *streaming*, onde hoje estão disponíveis todos os discos da banda. Diante de todas essas mudanças, podemos afirmar que o grupo pernambucano esteve em todos os momentos

¹¹³ Nos primórdios da cena, muitas vezes por iniciativa de Chico Science, o *Jornal do Commercio* divulgou festas e shows, assim como o *press release* escrito por Fred O4, que depois veio a ser conhecido como “Manifesto Caranguejos com Cérebro”. Na concepção original de Fred Zero Quatro, a “cooperativa cultural” havia sido denominada *manguebit*, mas a imprensa encarou a ação como “movimento” e batizou-o de *manguebeat* (TELES, 2000; MENDONÇA, 2004; VARGAS, 2007; CALÁBRIA, 2019).

procurando a “melhor hora do sol”, mantendo relacionamento com diferentes agentes desse mercado. Neste artigo, vamos analisar a relação desenvolvida pela Nação Zumbi com os agentes da indústria fonográfica com os quais se coligou no início da carreira e, depois, para mantê-la em meio a diferentes cenários, passando pelos selos Chaos/Sony e YB Music, pelas gravadoras Trama, DeckDisc e o selo Slap/Som Livre.

Nesta análise, a teoria dos campos de Pierre Bourdieu (2007, p. 105) nos ajuda a refletir sobre a carreira da Nação Zumbi em sua trajetória dentro da indústria fonográfica. O campo de produção simbólica específico em que se insere – o da música popular de circulação restrita, legitimada muito mais pelo reconhecimento por detentores de um capital cultural específico, com destaque para os críticos musicais – diferencia a banda de outros produtores de bens simbólicos veiculados pela indústria cultural, que extraem o seu reconhecimento do sucesso no mercado, auferido pela vendagem. A hipótese aqui é a de que, em alguns subcampos da produção musical popular brasileira, as instâncias de legitimação e consagração aproximam-se daquelas que, de acordo com Bourdieu, seriam próprias do campo da produção erudita, por dependerem mais do juízo de intermediários culturais qualificados e de um público com alto capital cultural.

Pode parecer paradoxal a nossa hipótese tendo em vista a penetração da Nação Zumbi nas classes populares do Recife, que mantêm forte presença nas apresentações ao vivo da banda, o que já foi assinalado por nós em outros momentos e por outros autores (TELES, 2000; NETO, 2000; MENDONÇA, 2004; VARGAS, 2007; MARKMAN, 2007, AZEVEDO, 2019). Inclusive, ressalta-se frequentemente o papel da banda e, sobretudo, de Chico Science, ao refletir em suas canções a realidade e o vocabulário de uma juventude periférica, gerando uma forte identificação. Entretanto, em termos de mercado brasileiro e mesmo internacional, tanto as opções de produção musical como a vendagem de fonogramas expressam um posicionamento no mercado de bens simbólicos de circulação restrita, como esperamos deixar claro. Outro aspecto que pode parecer paradoxal é a forma de apropriação da teoria de Bourdieu, mas, como já alertava Featherstone (1995) há várias décadas, é preciso analisar a estrutura da distribuição de poder dentro dos e entre os campos em cada realidade específica. Portanto, trata-se antes de pensar conjuntamente a teoria e a empiria, indo ao encontro da proposta bourdieusiana de construção de uma teoria da prática (BOURDIEU, 1983), e não de uma aplicação mecânica de conceitos.

Em relação a esta localização da Nação Zumbi em um subcampo específico da música popular brasileira, é importante considerar o peso dos capitais simbólico e social da banda, que não deixam de ter influência sobre o seu posicionamento no campo fonográfico. Bourdieu (2007, p. 67) entende que o capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis. Por razões de espaço, não poderemos

trabalhar de forma mais alongada com este tema, mas reconhecemos que o circuito de amizades, a “brodagem”, em que se insere a Nação Zumbi, bem como a participação de alguns agentes do movimento mangue nas instituições governamentais de apoio à cultura, contribuíram para o desenvolvimento e consolidação da carreira da banda, na medida em que garantiram a sua participação regular em apresentações ao vivo, e também para o seu reconhecimento do ponto de vista simbólico, sobretudo em âmbito local, mas não exclusivamente (TELES, 2000; MENDONÇA, 2004; AZEVEDO, 2019).

Como bem aponta Bourdieu (2007, p. 165), artistas não podem ignorar o valor propriamente cultural que lhes é atribuído (ao menos na medida em que tal valor comanda a qualidade e a própria existência da recepção de sua obra), ou seja, não podem ignorar a posição que ocupam na hierarquia da legitimidade cultural cuja lembrança neles se faz presente por meio de signos de reconhecimento ou de exclusão conforme se defrontam nas relações com os pares ou com as instâncias de consagração. Nesta linha de reflexão, não podemos ignorar que o reconhecimento do valor simbólico da Nação Zumbi por parte de um público detentor de alto capital cultural e da crítica especializada constituiu-se num dos pilares que permitiu à banda a escolha de seguir sua carreira fonográfica de maneira “independente”. Dentro do que postula Bourdieu (1996, p. 183), o capital simbólico da Nação Zumbi, como dos artistas “puros”, se apoia na percepção e avaliação das regras vigentes do campo cultural. E, neste campo, há também um mundo econômico às avessas, em que atitudes aparentemente antieconômicas são, de certo modo, “racionais”, já que o desinteresse é aí reconhecido e recompensado.

Para maior clareza da exposição, seguiremos a linha cronológica dos contratos e associações realizados pela Nação Zumbi com os agentes da indústria fonográfica, observando os equilíbrios estabelecidos entre as possibilidades de sobrevivência econômica dentro de uma carreira profissional e os limites e aberturas para a construção e alargamento da autonomia estética da banda.

O início: o contrato com a Sony Music

Após uma série de shows em que chamou a atenção dos VJs da MTV e de produtores musicais (TELES, 2000; VARGAS, 2007, CALÁBRIA, 2019), a banda assinou contrato com o selo *Chaos*, criado pela gravadora multinacional Sony em 1993. Sua associação com um grande agente do mercado musical *mainstream* (comprometido com o consumo de massa) teve um impacto enorme em termos de projeção. Era uma realidade bem diferente no começo da década de 1990, quando os músicos dependiam exclusivamente do sistema de comunicação tradicional (jornais, revistas, emissoras de rádio e de TV) ou do sistema de marketing das gravadoras para chegar aos ouvidos do público. A dependência dos músicos em relação às gravadoras ainda era evidente, especialmente quanto ao acesso a estúdios e à divulgação em todo o território nacional.

Aliás, ao longo deste artigo, será inevitável abordar dois conceitos que estão presentes na crítica cultural e artística nas décadas de 1990 e 2000: *mainstream* e *underground*. Segundo Jorge Cardoso Filho e Jeder Janotti Junior (2006, p. 18), as duas palavras, de origem inglesa, implicam modos diferenciados de conferir valor à música. O *mainstream* abriga a confecção de produtos reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Também implica uma circulação associada a outros meios de comunicação de massa, como a TV, o cinema, o rádio e a internet. Consequentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira mais ampla aos ouvintes. A produção da canção apresenta uma variedade definida e limitada, em boa medida, pela indústria de entretenimento e desse repertório. As condições de produção e reconhecimento desses produtos são bem diferenciadas, fator que explica o processo de circulação em dimensão ampla e não segmentada. O *underground*, por outro lado, segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um circuito mais delimitado de consumo. Os produtos ligados ao *underground* possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do *mainstream*. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, longe do “esquemão”, produto não comercial. Sua circulação está associada a fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes e ao consumo segmentado. Para os autores, esses dois sistemas de produção tornam a música popular de massa um espaço de constante tensão e um lugar mítico na trajetória de expressões musicais como o rock e a música popular brasileira (MPB).

Contudo, reconhecemos que, atualmente, as fronteiras entre o *mainstream* e o *underground* estão em constante processo de desconstrução devido ao potencial de distribuição e divulgação da internet e também em função da própria reconfiguração da indústria do entretenimento e do mercado musical. Mas, ao analisar as décadas de 1990 e 2000, não há como não abordar esses conceitos, mesmo que em segundo plano, porque eram ideias em voga na época para avaliar produções culturais.

Como se pode ver, na história da Nação Zumbi, a assinatura do contrato com a gravadora multinacional Sony foi um divisor de águas. “Era inédito não só para a cidade, era inédito para a gente. A gente veio do nada. Famílias de classe média baixa, da periferia, com condições como qualquer outro dessa camada, no Brasil”, comentou o guitarrista Lúcio Maia em entrevista concedida ao site Carta Maior (SZYNKIER, 2003). Certamente, a *cena mangue*, em que Nação Zumbi ocupava um lugar central, foi uma das últimas inovações estéticas e culturais abraçadas pelas multinacionais do disco no Brasil. “Depois do manguebit, as inovações estéticas na música nacional partiriam das gravadoras independentes – desvinculadas, portanto, das quatro multinacionais do setor, Universal, Sony, EMI e Warner” (KISCHINEVSKY, 2006, p. 2).

Após a cobertura de diversos meios de comunicação locais e nacionais sobre as primeiras iniciativas do *manguebeat* no Recife em 1992 e a apresentação de algumas bandas no primeiro Abril pro Rock em 1993, as duas principais bandas da nova cena pernambucana, Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, decidiram fazer

uma viagem a São Paulo para ter mais visibilidade e tocar para representantes das gravadoras multinacionais na casa de shows Aeroanta, com espaço para 700 pessoas, entre elas, diretores de gravadoras. O resultado dos shows realizados em São Paulo foi a contratação da Nação Zumbi pelo selo Chaos/Sony e, depois, do Mundo Livre S/A pela Warner (MENDONÇA, 2004, p. 24).

Impressionados com um show apresentado por Chico Science, os representantes da Sony ofereceram um contrato para gravação de três álbuns inicialmente, com pagamento de R\$ 40 mil já pelo primeiro disco (SOUZA, 2014). O que pouca gente sabe é que a primeira proposta de contrato para a Nação Zumbi veio de uma gravadora nacional independente, a Tinitus, do produtor e engenheiro de som Pena Schmidt (MATIAS, 2008). Como as gravadoras multinacionais tinham um peso muito maior, a Nação recusou a proposta do selo menor e foi para o selo da Sony.

A contratação pelo selo Chaos seria um teste para contratação futura pela multinacional. Mas por que uma multinacional precisaria fazer esse teste? Segundo Marchi (2016), a partir de 1990, as grandes gravadoras passaram a apostar em parcerias no setor de A&R (Artistas e Repertório), flexibilizando os vínculos empregatícios de executivos e técnicos, consequência decorrente do processo de terceirização para otimizar custos e aumentar os lucros. Em seguida, essas empresas passaram a racionalizar a gestão da criatividade artística, contratando um número menor de novos artistas locais e demitindo artistas consagrados, mas de baixo desempenho comercial. Muitos novos lançamentos passaram a ser recrutados a partir de pequenos selos, que assumem o risco de produzir e lançar as novidades. Por isso, Chico Science & Nação Zumbi foram contratados pelo Chaos/Sony, e a banda Mundo Livre S/A foi contratada pelo selo Banguela Records, da Warner.

A contratação da banda foi intermediada pelo primeiro empresário da Nação, Fernando Jujuba. Ele seria substituído por Paulo André meses depois por conflitos diretos com Science. Nesta mesma época, o Chaos havia contratado Skank, Planet Hemp e Gabriel o Pensador, que levavam sobre os *mangueboys* uma vantagem geográfica, pois não era barato deslocar uma banda de oito integrantes pelo país (TELES, 2000, p. 295). Nos Estados Unidos, o selo Chaos foi responsável por contratar as bandas americanas Alice in Chains e Pearl Jam (CAMPOS, 1993). Por outro lado, a Warner lançou o selo Banguela Records, que contratou as iniciantes Raimundos, Maskavos Roots e os pernambucanos da banda Mundo Livre S/A.

Em reportagens jornalísticas, livros, documentários e trabalhos acadêmicos, houve também ênfase no fato de que a Sony Music estava convencida de ter contratado uma banda que se equipararia às bandas baianas da *axé music*, gênero cujos sucessos eram extensamente tocados nas emissoras de rádio e de TV brasileiras. Na cabeça dos executivos da gravadora, o *manguebeat* seria uma nova onda musical equivalente à música baiana de carnaval, que fazia sucesso popular na época com grupos como Asa de Águia, Chiclete com Banana e Banda Eva (ALEXANDRE, 2013, p. 70). A sugestão da gravadora para a capa do primeiro disco foi adotar como referência visual a capa do álbum da banda baiana Asa de Águia, como já contaram Hilton Lacerda e DJ Dolores,

designers criadores da capa do disco *Da lama ao caos*, lançado em 1994 (CANAL BRASIL, 2017). Em abril de 1994, chegava às lojas brasileiras o disco produzido pelo baixista e produtor musical Liminha no estúdio Nas Nuvens, no Rio de Janeiro, de propriedade do próprio produtor em sociedade com Gilberto Gil.

O álbum conquista a crítica e o público com músicas como “*A prairie*” (incluída na trilha da novela *Tropicaliente*, da TV Globo, 1994), “*A cidade*” (na trilha da novela *Irmãos Coragem*, da TV Globo, 1995), e a homônima “*Da lama ao caos*”. *No exterior, o álbum foi lançado em quase todas as filiais da Sony, principalmente nos Estados Unidos, no Japão e em países da Europa, sagrando-se o lançamento da Sony Brasil (BEZERRA; REGINATO, 2017, p. 97). As letras presentes no disco continham forte crítica social ao cenário político e econômico do Brasil.*

Inicialmente, a banda não gostou do primeiro disco gravado, porque não foi possível levar ao disco a mesma experiência que entregavam no palco. Até a imprensa percebeu o descontentamento dos músicos. “Entrevistei Liminha, alguns anos depois, e vi que ele se orgulhava do som do álbum em igual medida com que a banda havia ficado insatisfeita” (ALEXANDRE, 2013, p. 70). Em depoimento concedido a um documentário em 2016, a Nação reviu esse posicionamento, reconhecendo que o produtor foi um dos responsáveis pela sonoridade no álbum, que se tornou um clássico da música brasileira reconhecido por diversas publicações especializadas (CHICO SCIENCE: CARANGUEJO ELÉTRICO – DOCUMENTÁRIO, 2016).

No mesmo documentário, o guitarrista Lúcio Maia revelou que o baixo número de cópias feito pelo selo prejudicou as vendas do disco, porque as pessoas procuravam a mídia nas lojas e não a encontravam. Embora não tenha obtido sucesso de vendas, com 30 mil cópias comercializadas (TELES, 2000, p. 295), *Da lama ao caos* (1994) foi o passaporte para o reconhecimento da banda, o que significou participar como atração nos principais programas televisivos com transmissão nacional da TV aberta e realizar uma média de 14 shows por mês. Houve apoio da mídia especializada (MTV, *Revista ShowBizz* e os cadernos de cultura dos jornais impressos), que cobriu algumas dessas apresentações, como no Abril Pro Rock de 1995.

A pressão por alcançar um bom índice de vendas no início da década de 1990 ainda era algo que assombrava qualquer banda iniciante. Muitas vezes, a própria crítica musical brasileira incorporava essa cobrança. “Essa cena toda de bandas brasileiras não vai para a frente enquanto não tiver gente vendendo disco para caramba”, afirmou o jornalista André Forastieri (1994), conhecido crítico musical do período em texto na *Folha de S. Paulo*, referindo-se às bandas novas, incluindo Chico Science & Nação Zumbi. Outros contratados do Chaos obtiveram resultados melhores (TELES, 2000, p. 295). A banda mineira Skank conseguiu comercializar 100 mil cópias do seu primeiro disco e Gabriel o Pensador alcançou sucesso nacional com seu primeiro disco, que vendeu 350 mil cópias em 1995. Vale lembrar que o biênio 1995-1996, em especial, foi marcado por músicas como “Pimplho”, do Art Popular, “Florentina”, de Tiririca, “Na boquinha da garrafa”, da Companhia do Pagode, “Xó Satanás”, do Asa de Águia, “Dança da cordinha”, do É o Tchan (ALEXANDRE, 2013, p. 89-92). E ainda teve o estrondoso

sucesso da banda Mamonas Assassinas, com venda de um milhão e duzentas mil cópias do primeiro e único disco. O grupo morreu em um acidente de avião em março de 1996 (ALEXANDRE, 2013, p. 92-96).

Mesmo não obtendo sucesso de vendas com o primeiro disco, é curioso descobrir que, de olho nas potencialidades do *manguebeat*, a ideia da Sony era usar a Nação Zumbi como principal marca de produtos a serem lançados pela multinacional em diversos segmentos. A maior prova disso são os registros realizados pela gravadora no Instituto Nacional da Propriedade Industrial (Inpi). A Sony Music Entertainment Brasil Ind. e Comercio LTDA. registrou a marca “Nação Zumbi”, entre 1993 e 1995, para seis diferentes usos comerciais no Inpi, abrangendo itens como “discos e fitas em geral”, “roupas e acessórios do vestuário de uso comum”, “serviços de composição gráfica e de encadernação”, “livros, álbuns, moldes de papel e impressos em geral”, “artigos para escritório, material didático e de desenho”, “jornais, revistas e publicações periódicas em geral” e, por fim, “jogos, brinquedos, passatempos e artigos para ginástica e esporte em geral”¹¹⁴ (AZEVEDO, 2019, p. 37).

Após o lançamento do disco no Brasil, a banda começou a se projetar no exterior graças a uma estratégia individual do segundo empresário contratado pela Nação, o produtor cultural e idealizador do Festival Abril Pro Rock, Paulo André Pires. Ele enviou discos e uma compilação de matérias da imprensa local para produtores culturais americanos e europeus. O resultado da estratégia foi o posicionamento das canções de *Da lama ao caos* na lista das mais ouvidas na categoria *world music* da Europa (TELES, 2000, p. 295). Esse trabalho pioneiro fez a Chico Science & Nação Zumbi iniciar a primeira turnê internacional “From mud to chaos” com quatro shows nos Estados Unidos e mais dez apresentações pela Bélgica, Alemanha, Suíça e Holanda em dois meses de viagem. “O esquema foi o mais tosco possível: o grupo se hospedava em albergues e vendia chapéus de palha para compensar as despesas” (MARTINS, 1997, p. 42). Essa turnê foi em parte financiada pelo Governo do Estado de Pernambuco, que pagou as passagens da banda. Ao ler as matérias sobre essa primeira turnê internacional, um leitor mais atento vai se perguntar por que a Nação Zumbi precisou de apoio do governo de Pernambuco para viajar, se a banda era contratada de uma gravadora multinacional com representação nos Estados Unidos e na Europa. A questão é que a gravadora queria primeiro conquistar o mercado interno, que, até o momento não estava tão empolgado com o primeiro disco do grupo. “A Sony não gostou nada da ideia de uma turnê para fora do Brasil, porque o disco não estava vendendo e a gravadora queria a banda aqui para tentar reverter a situação” (BEZERRA; REGINATO, 2017, p.108).

Um dos pontos altos da primeira turnê do grupo foi dividir palco com o consagrado cantor e compositor baiano Gilberto Gil no Festival Summerstage, no Central Park, em Nova York. Houve repercussão do show nos jornais *New York Times* (STRAUSS,

¹¹⁴ Apenas o registro ligado à música, “discos e fitas em geral”, foi efetivamente usado. Após a morte de Chico, todos os registros foram cancelados no Inpi. Desde 2018, a marca “Nação Zumbi” está registrada no Inpi em nome da atual empresária da banda (AZEVEDO, 2019, p. 29).

1995) e *Folha de S. Paulo* (ROCHA, 1995). Além do jornal norte-americano, o disco despertou interesse no exterior, ganhando reportagens nas revistas americanas *Rolling Stone* e *Request*. A música “Antene-se” ficou em primeiro lugar na parada europeia de *world music* (MARTINS, 1997, p. 42). “O governo pernambucano nunca fez um investimento turístico de retorno mais rápido do que quando financiou parte da turnê dos mangueboys” (TELES, 2000, p. 296).

Fora do país, a proposta do grupo era aceita e reverenciada. No Brasil, as emissoras de rádios do eixo Rio-São Paulo criaram confusão. As estações dedicadas ao rock, como a 97 FM, 89 FM e Brasil 2000, recusaram-se a tocar Chico Science & Nação Zumbi, porque consideravam o som do grupo como “música regional”. Já as rádios populares regionais, como a Atual FM, não tocavam a música do grupo porque consideravam aquele som como rock (BEZERRA; REGINATO, 2017, p.108). No Recife, as duas principais emissoras FM da cidade dedicadas ao rock e à música pop renderam-se ao talento da Nação Zumbi: a Transamérica e a Rádio Cidade. Contudo, a rádio popular AM de maior prestígio no estado, a Rádio Jornal, não tocava músicas da Nação nem de nenhum artista ligado ao *manguebeat*, porque não tocava nada relacionado ao gênero do rock. Dedicava-se a tocar gêneros como o forró e o brega.

Após os dois meses de turnê internacional, Chico Science & Nação Zumbi voltaram para o Brasil para gravar o segundo disco da banda: *Afrociberdelia* (1996). Dessa vez, o grupo queria coproduzir o álbum. Chico convidou o guitarrista Eduardo Bidlovski, que tinha uma discoteca em casa e sempre permitia que Science tivesse acesso a ela quando estava em São Paulo. Bidlovski e Chico se comprometeram a aprender na prática, juntos, o processo de produção de álbum (BEZERRA; REGINATO, 2017, p. 113). A mixagem ficou sob a responsabilidade do engenheiro norte-americano G-Spot, único na equipe com experiência. Antes da gravação, porém, a Nação substituiu Canhoto pelo baterista Pupilo.

A Sony exigiu uma demo gravada pela Nação com a produção de Eduardo Bid, para entender o que eles queriam fazer. O grupo aceitou a condição e fez a fita de demonstração. Com o aval da gravadora, foram para o estúdio Nas Nuvens para registrar o segundo álbum. O diretor artístico da Sony, Jorge Davidson, também sugeriu que a banda gravasse a música “Maracatu atômico”, composta por Jorge Mautner e Nelson Jacobina e já gravada por Gilberto Gil em 1974. Apesar de contrariada, a banda conseguiu criar uma versão muito peculiar, que ganhou videoclipe e se tornou um dos hits da Nação.

A propósito, é necessário enfatizar que o canal MTV Brasil, com sinal aberto para o país a partir do dia 20 de outubro de 1990, foi fundamental para divulgar o trabalho de toda a geração dos anos 1990, incluindo as bandas ligadas ao *manguebeat*. Mesmo antes de veicular os clipes da Nação Zumbi, já contratada pelo selo Chaos/Sony, a MTV contribuiu para que a cena eclodisse ao fazer a cobertura do primeiro Abril Pro Rock em 1993 e fazer matérias sobre o movimento *manguebeat* no Recife. Em seguida, a MTV Brasil foi cobrindo os primeiros passos da Nação no eixo Rio-São Paulo. Do primeiro disco, *Da lama ao caos* (1994), a emissora

veiculou o clipe da música “A cidade”. Já no segundo disco, *Afrociberdelia* (1996), os clipes das músicas “Maracatu atômico” e “Manguetown” foram veiculados nos principais programas do canal.

A relação da Nação com a Sony, contudo, ficou completamente abalada porque os custos de produção de *Afrociberdelia* (1996) chegaram a R\$ 120 mil, quando inicialmente estavam previstos R\$ 80 mil. “Acabou pesando no bolso dos próprios músicos, que tiveram que pagar a diferença – esse foi o preço cobrado pela Sony por eles terem apostado em uma equipe bem cool, mas não tão experiente” (BEZERRA; REGINATO, 2017, p. 122). Além de pagar R\$ 40 mil, a banda ainda teve que engolir três versões eletrônicas não autorizadas por eles de “Maracatu atômico”, a música que nem queriam gravar.

Com o segundo disco lançado, os *mangueboys* partiam mais uma vez para a luta no competitivo mercado cultural. *Afrociberdelia* também foi bem recebido pela crítica e entre os músicos, mas o som do grupo continuou sendo ignorado pela maioria das rádios brasileiras. Para a crítica, o segundo disco foi considerado melhor do que o primeiro e provou não só o talento de Chico Science & Nação Zumbi, mas de todo o movimento *manguebeat*. O *mangue* teria vindo “saciar a fome de renovação” (ALEXANDRE, 2013, p. 71).

Em Pernambuco, a Nação Zumbi lançou o *Afrociberdelia* na terceira edição do Abril Pro Rock, em 1996. No meio do ano, uma nova turnê pelo exterior: foram 13 shows na Europa, seis deles ao lado da banda Paralamas do Sucesso, uma das mais prestigiadas do rock dos anos 1980. Dessa vez, a gravadora lançou o disco em países da Europa, como Suíça, França e Bélgica, o que facilitou a realização da segunda turnê do grupo. (CHICO SCIENCE: CARANGUEJO ELÉTRICO – DOCUMENTÁRIO, 2016).

Na volta da segunda turnê, a sensação da banda era de que não estava sendo compreendida e reconhecida em casa. Essa visão era compartilhada entre eles e também com críticos musicais da época, que testemunhavam o fato de a banda ser mais reconhecida no exterior, dividindo palco com artistas também reconhecidos, como Beck, Nick Cave e Ministry, e ter a posição de banda média no Brasil, precisando fazer micagens na Jovem Pan a troco de míseras execuções de um “Maracatu atômico”, que eles nem queriam gravar (ALEXANDRE, 2013, p. 72).

Os dois primeiros discos da Nação Zumbi, *Dalama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996) foram lançados nos formatos LP e CD. A versão em CD de *Afrociberdelia* tem mais músicas do que as lançadas em LP. “Antes você concentrava tudo em 40 minutos no LP. Mas já gravamos pensando no CD, em que podia caber mais um monte de coisas”, lembrou Jorge Du Peixe (MENEZES, 2016). O selo Chaos/Sony também usou os mesmos formatos para os álbuns de outros artistas contratados, como o Skank. Os três primeiros álbuns do grupo mineiro – *Skank* (1992/1993), *Calango* (1994) e *O samba poconé* (1996) – foram lançados em LP e CD. O lançamento dos álbuns em dois suportes tem relação com as desigualdades tecnológicas das diferentes regiões do Brasil. Os tocadores de CD ainda não eram popularizados de maneira universal no país. Nos anos seguintes, o vinil virou item de colecionador.

O contrato com a Sony exigia da Nação Zumbi a gravação de três discos. O terceiro e último álbum lançado pela gravadora foi feito em homenagem a Chico Science, morto em um acidente automobilístico em fevereiro de 1997. A morte de Chico foi sentida por toda a geração dos anos 1990 e deixou a Nação Zumbi decapitada. Reportagens e especiais foram publicados mostrando a carreira meteórica dele à frente da Nação. O terceiro álbum, *CSNZ* (1998), ainda vinculado ao nome do ex-vocalista, era um álbum duplo e foi feito em meio ao luto. Incluía músicas gravadas em shows ao vivo da banda com Chico nos vocais e também músicas novas feitas em homenagem a ele, como a faixa “Malungo”, com participação de Jorge Benjor e clipe veiculado na MTV. Muitos amigos da banda participaram dessa tarefa de gravar o disco, como Marcelo D2, do Planet Hemp; Falcão, do Rappa; e Fred 04, do Mundo Livre.

A morte de Chico também alterou a forma como a Nação Zumbi trabalhava, porque tudo estava centralizado na figura do vocalista. Os depoimentos sobre o processo de reorganização da banda são muito raros. O guitarrista Lúcio Maia falou sobre esse processo em 2003, seis anos depois do acidente.

A gente teve de reiniciar tudo. Foi como se a gente tivesse voltado a 1993. Chico era quem geralmente chegava com a ideia da letra e isso já era um avanço para a música. A coisa estava muito presa a ele e, de repente, a gente não tinha mais aquela maneira para compor. A gente teve de criar uma nova maneira de compor, fazendo os *grooves*, e com Jorge (Du Peixe, vocalista e letrista atual), depois, chegando com as letras. Jorge também teve de assumir esse lado. Todo mundo nessa época estava muito inseguro com aquilo que estava fazendo. Entre altos e baixos a gente conseguiu sair vivo (SZYNKIER, 2003).

Novos rumos

No ano de 1999, a Nação Zumbi reuniu-se diariamente no Recife para elaborar o seu quarto disco de carreira, o primeiro sem Chico Science, em casarão na beira do rio Capibaribe, usado como estúdio improvisado (ZUMBIS ATIVOS, 1999, p. 13). No ano seguinte, 2000, o álbum *Rádio S.Amb.A – Serviço Ambulante da Afrociberdelia* foi lançado de forma completamente independente pelo selo paulista Y Brazil e com produção exclusiva da própria banda, que recusou uma proposta da Warner Music. “A Warner dava um orçamento que era igual ao da Y Brazil, e o contrato era para três discos. Por nossa experiência anterior, preferimos um contrato de um só disco”, justificou o guitarrista Lúcio Maia (SANCHES, 2000a).

O quarto álbum marcou a estreia da banda como única responsável pela sua produção artística, que teve o mérito de conseguir gravar o som da alfaia como não havia sido antes, como revelou Jorge Du Peixe em entrevista concedida na época. A maioria dos produtores trabalha com bateria e apenas direciona os microfones para esse instrumento no estúdio. Com as alfaias, apenas isso não é suficiente. Em *Rádio S.A.m.b.A*, os tambores foram gravados com ambientação e microfones alemães do

tipo Neumann. “Com isso, conseguimos um retorno legal do som do tambor, com um grave que não havíamos alcançado nos discos anteriores” (MANGUENIUS, 2000).

Nesse novo álbum, a Nação Zumbi manteve “o padrão de misturas rítmicas e de sonoridades que foi a marca do grupo em trabalhos anteriores: os tambores e percussões, a guitarra distorcida e o baixo em registros graves de timbre” (VARGAS, 2007, p. 173-174). A crítica social também está presente nas letras e no conceito do álbum como um todo, como nas canções “Quando a maré encher”, cuja letra é de autoria do cantor e compositor Fábio Trummer (líder da banda Eddie), e “Jornal da morte”, de autoria de Miguel Gustavo e já gravada pelo príncipe do samba, o tradicional sambista Roberto Silva (1920-2012). O texto “Fome e tecnologia” de Hermano Viana, no encarte do CD, denunciava, na época, que só uma minoria de brasileiros tinha acesso à internet.

Dar os primeiros passos na produção musical independente foi uma escolha da banda. Havia alternativas para continuar no *mainstream*, pois, com o fim do contrato com a Sony, a Nação Zumbi recebeu proposta de contrato da Warner e também do selo DeckDisc, ligado à multinacional Universal na época (MATIAS, 2008). Pelas experiências que tiveram na Sony, optaram por fazer tudo por conta própria.

A experiência da banda faz parte de um movimento maior no país rumo à descentralização da produção, que avançaria ainda mais nos anos seguintes. O período entre 1999 e 2009 compreende um momento de descentralização radical da produção fonográfica. Surgiu uma nova geração de gravadoras independentes locais, como também um crescente número de músicos que passaram a lançar seus discos sem a mediação de qualquer tipo de gravadora (MARCHI, 2016, p. 17-18). Esse fenômeno de flexibilização na produção artística foi decisivo para que surgisse uma leva de novos selos brasileiros independentes. A crescente racionalização das grandes gravadoras criou uma rede de serviços terceirizados e um exército de reserva de artistas e administradores que possibilitou a emergência de novas gravadoras independentes de caráter inédito na história do setor no país (MARCHI, 2016, p. 150-151).

A nova fase independente da Nação Zumbi lançando um disco de forma autônoma também marcou o rompimento de contrato com o empresário Paulo André. Ao justificar a medida à *Folha de S. Paulo*, a Nação Zumbi alegou motivos financeiros. “Se ganha um pouquinho, divide o pouquinho entre todos”, afirmou Pupillo. Mas se empresariar não rouba tempo artístico? “Tem de acordar às oito da manhã. Mas a banda é grande, é tudo bem dividido”, diz Lúcio (SANCHES, 2000a). O rompimento não impediu parcerias em anos posteriores. Como idealizador e organizador do festival Abril Pro Rock, Paulo André continuou convidando a Nação Zumbi para apresentações no palco principal do evento ao longo da década de 2000.

A experiência comercial com o YB não foi bem sucedida, pois o selo não tinha capacidade de distribuição ampla, segundo o guitarrista Lúcio Maia (SZYNKIER, 2003). Simbolicamente, o disco teve o êxito de carimbar a permanência da Nação no mercado musical, porque fez a banda conquistar novas parcerias, ampliando sua rede de relações.

Ao ouvir o disco *Rádio S.Amb.A*, a cantora Cássia Eller ficou encantada com a faixa “Quando a maré encher” e resolveu convidar a Nação para se apresentar com ela no festival Rock in Rio no dia 13 de janeiro de 2001. A parceria seria repetida no álbum *Acústico MTV* gravado pela cantora também em 2001, nas faixas “Quando a maré encher” e “De esquina”. O álbum conquistou o Grammy Latino na categoria Melhor Álbum de Rock Brasileiro e foi um dos recordes de venda da série criada pela MTV com um milhão de cópias comercializadas (GOES, 2014, p. 46). A participação no disco de Cássia Eller, que veio a falecer em dezembro de 2001, teve um peso enorme para a carreira da banda. Começava ali uma nova fase marcada por convites para juntar seu som ao de outros artistas. Por coincidência, suas participações nas edições seguintes do Rock in Rio foram marcadas por outros shows no palco Sunset com Tulipa Ruiz, em 2011; Lenine, em 2016; e Ney Matogrosso, em 2017.

O álbum *Rádio S.Amb.A* (2000) também marca uma clara divisão entre os fãs, críticos, pesquisadores e músicos, no sentido de aprovar ou reprovar a continuidade da Nação Zumbi e também do *manguebeat*. Há o grupo que acredita que a Nação continua e continuará sendo um representante do movimento, talvez o mais importante, e que sua qualidade como banda ainda é inquestionável, apesar de ter alterado a forma como toca as músicas antigas para se adaptar a Jorge Du Peixe nos vocais (NETO, 2000; TELES, 2000; MENDONÇA, 2004; VARGAS, 2007). Há quem defenda que o *manguebeat* morreu com Chico Science e que não faz sentido a Nação Zumbi continuar sem o vocalista (MOREIRA, 2012; CAMPÊLO, 2016).

O músico, cantor e compositor Lenine argumenta que a Nação Zumbi é prejudicada pela mitificação de Chico Science. Para ele, o ex-vocalista da Nação assumiu um lugar em Pernambuco equiparado ao que o rei do reggae, Bob Marley, tem na Jamaica. “A ‘bobmarleyzação’ dele impede, por exemplo, que se dê o devido valor ao trabalho atual da Nação Zumbi; que continua sendo das mais importantes no país” (NETO, 2000, p. 111).

Antes de avançarmos na trajetória do grupo pernambucano, precisamos aqui fazer a ressalva de que condição de artista independente não se relaciona apenas com o aspecto mais estrito de operação e viabilização dos trabalhos musicais por meio de um modo de produção, técnica e economicamente autônomo em relação às *majors* (sendo, neste caso, apenas a forma mais prática de concretizar estas produções em determinada conjuntura). A condição de ser independente também está associada a características e consequências estéticas e políticas. Dessa forma, em um contexto marcado pelas novas possibilidades tecnológicas e pelo enxuto elenco de gravadoras multinacionais, restrito a artistas com sucesso popular, ser independente não se restringe apenas gravar em selos ou gravadoras nacionais de pequeno porte, mas também pode significar pertencer a segmentos artísticos mais despreocupados com o sucesso comercial abrangente imediato e mais interessados em inovações estéticas e experimentações de linguagem (GALLETA, 2016, p. 29). Por selos e gravadoras independentes, vamos chamar as empresas que não estão ligadas aos principais conglomerados de entretenimento e comunicação.

Dois anos depois do lançamento do quarto álbum, a Nação Zumbi é sondada pela gravadora brasileira Trama. A empresa surgiu em novembro de 1998. Ela e a Abril Music foram as últimas duas gravadoras brasileiras que tiveram peso no mercado musical e foram consideradas, na época, representantes do segmento independente no país. A Abril Music foi criada em julho de 1998 e era ligada ao grupo Abril, que também era proprietário da licença da MTV no Brasil. Por consequência, o braço musical da empresa dedicou-se ao projeto Acústicos MTV, de bandas dos anos 1980 (Ira! e Capital Inicial), e até chegou a contratar a banda pernambucana Mundo Livre S/A, após o fim do contrato do grupo com a Warner. Também foi a Abril Music que lançou, em 1999, o primeiro disco da banda Los Hermanos, com o *hit* “Anna Julia”. É um tanto controverso considerar a Abril Music uma gravadora independente, já que está diretamente ligada ao conglomerado do grupo Abril, proprietário de diversas publicações, como as revistas *Veja* e *Bizz* e o canal MTV Brasil.

Já a Trama era um pouco diferente, pois nasceu “fruto de uma paixão romântica, quase ingênua, pelo que seria música de qualidade” e tinha a intenção de ser a “Motown brasileira” (ALEXANDRE, 2013, p. 141). Era dirigida por três amigos de infância, João Marcelo Bôscoli, filho de Elis Regina e Ronaldo Bôscoli, e os irmãos André e Claudio Szajman, herdeiros do antigo grupo Vale Refeição. O produtor musical da Trama era Carlos Eduardo Miranda (1962-2018), que incentivou pessoalmente, em 1993, os selos Chaos/Sony e Banguela Records/Warner a contratar, respectivamente, Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A.

Na Trama, a ideia era dar a chave da direção artística ao próprio músico (ALEXANDRE, 2013, p. 141-142). A Nação aceitou o convite que deu origem a dois discos autorais *Nação Zumbi* (2002) e *Futura* (2005) e um DVD *Propagando ao vivo* (2006). A gravadora também se comprometeu a distribuir o disco anterior ao contrato, *Rádio S.Amb.A* (2000). A ida da Nação Zumbi para a Trama foi divulgada na imprensa em 2001 como uma vitória do setor independente sobre as gravadoras multinacionais, pois a Universal Music havia oferecido uma proposta de contrato. Nos planos da *major*, a banda gravaria um MTV ao vivo, revisitando as músicas gravadas nos primeiros discos. À época, Pupillo, baterista da Nação, justificou assim a opção pelo “mais fraco”:

Artisticamente, a proposta era melhor. Com a Trama, a parte artística toda fica por conta da gente, não do planejamento de marketing. A Universal queria fazer um “MTV ao Vivo”, mas não temos material para fazer um disco ao vivo. Tocar o que já tocamos desde o primeiro disco não rola. Hoje todo mundo está fazendo ao vivo, queremos mostrar que temos mais ideias (SANCHES, 2001a).

A Universal não fez a proposta de um disco ao vivo à toa para a Nação Zumbi. A gravadora era a empresa responsável pela cantora Cássia Eller há dez anos. O desempenho do Acústico MTV, com mais de um milhão de cópias vendidas, motivou a empresa a pensar nos pernambucanos. O ano de 2001 também marcou o esgotamento

em termos de vendas do gênero *axé music*, uma das apostas da empresa. Por isso, a gravadora número 1 na época passou a investir em projetos de discos ao vivo, reeditando parte de seu acervo. Naquele ano, o presidente da Universal, Marcelo Castello Branco, concedeu entrevista para a *Folha de S. Paulo* sobre a crise que o mercado fonográfico estava vivendo em função da pirataria. O executivo alegou que havia falta de novidades musicais e que ter o maior acervo musical no país não iria ser tão importante, porque o público jovem quer novidade, relevando que há sempre um interesse em descobrir “novas galinhas de ouro”, ponderando, no entanto, que a gravadora também se contentaria em atuar em nichos de mercado (SANCHES, 2001b).

As gravadoras independentes também perceberam que havia pequenas galinhas de ouro neste mercado e que ele oferecia as condições para manutenção de carreiras como a da Nação Zumbi. Em entrevistas concedidas na época, o próprio guitarrista da banda, Lúcio Maia, comentou que a Trama havia contratado “um comportamento, uma atitude e não uma banda que vendia discos” (SZYNKIER, 2003). A declaração do músico vai ao encontro do conceito de artista puro definido por Bourdieu (1996, p. 180), segundo o qual, no campo cultural, trata-se de um artista definido por uma orientação, que não tem outro objetivo senão a arte, que é indiferente aos valores de mercado.

O quinto disco de carreira e primeiro pela Trama, *Nação Zumbi*, foi lançado em outubro de 2002, com músicas que retomam as fusões rítmicas presentes na banda desde o início (SANCHES, 2002). Nesse álbum, a Nação realizou o desejo de coproduzir um disco com o guitarrista Arto Lindsay. A mixagem do disco ficou sob a responsabilidade de Scott Hard, que tem participação forte no *hip hop underground* dos EUA e já produziu artistas como Björk, Wu-Tang Clan e Morcheeba.

Segundo Vargas (2007, p. 177), a sonoridade do álbum aproximou o som da Nação mais do rock do que do maracatu, embora a relação de complementaridade entre o rock e o maracatu seja indicada nas letras e no aspecto sonoro das canções. A propósito, a faixa “Meu maracatu pesa uma tonelada”, presente no disco, é uma das canções de execução praticamente obrigatória nos shows da banda. O processo de gravação também mostrou a evolução do grupo no estúdio, pois o álbum ficou pronto com três meses de trabalho. Em entrevista concedida, o guitarrista Lúcio Maia afirmou que o disco foi feito para ser ouvido rapidamente pelo público, com canções de curta duração, para que permitisse ao ouvinte escutar de forma repetida todo o álbum, para absorvê-lo melhor (SZYNKIER, 2003). Na formação da banda, a partir do álbum homônimo de 2002, temos a primeira alteração desde que Chico morreu. O percussionista Gira sai da banda após ter depressão. A formação passou a ser a seguinte: Jorge Du Peixe (vocais e letras), Lúcio Maia (guitarra), Alexandre Dengue (baixo), Toca Ogam (percussão), Gilmar Bolla 8 (percussão) e Pupillo (bateria). Foram incorporados como músicos contratados os percussionistas Gustavo da Lua e Marcos Matias. Nas fotos oficiais da banda, esses novos integrantes não são incluídos.

O Canal MTV Brasil ainda era relevante como plataforma de lançamento de bandas e de videoclipes. A Trama resolveu apostar também na divulgação do álbum

com a produção de um clipe da música “Blunt of Judah”, cuja estreia na grade da emissora foi anunciada na imprensa. No ano seguinte, o videoclipe concorreu ao VMB (Video Music Brasil) na categoria videoclipe de rock, que foi vencida pela banda Charlie Brown Jr. pelo clipe da música “Só por uma noite”.

A Nação Zumbi trabalhou o disco homônimo por dois anos, 2003 e 2004, participando de festivais pelo país. Em entrevista, o guitarrista Lúcio Maia expôs problemas com a distribuição do disco que impediram um melhor trabalho de divulgação. Do mês de lançamento, outubro de 2002, até abril de 2003, faltou discos nas lojas, prejudicando a estratégia de divulgação. “Quase cinco meses, com tempo perdido, pois faltou o disco estar nas lojas. Faltou isso, a gente não pôde fazer os lançamentos direito” (SZYNKIER, 2003).

Antes de gravar um DVD ao vivo, o grupo ainda investiria em um segundo álbum de autorais. Assim surgiu *Futura* (2005), o sexto álbum lançado, repetindo a parceria da banda com o canadense Scott Hard, que dessa vez assinou a coprodução com o grupo. Segundo trabalho lançado pela Trama, o álbum explora os timbres mais graves das alfaías (VARGAS, 2007, p. 178). Nesse disco, a bateria e as alfaías incorporam batidas funk e, a cada faixa, há variedade de instrumentos usados na percussão, como triângulo, ganzã, pandeiro, gonguê e berimbau. As letras de Jorge Du Peixe continuam fazendo referência à cultura nordestina, como na faixa “Memorando” (Zumbi era Lampião e Lampião era Zumbi), e mantêm a crítica social, como nas canções “Na hora de ir”, que narra um furto, e “Respirando”, que acusa a sociedade contemporânea de ter se vendido. Desde *Rádio S.Amb.A* (2000), é Jorge Du Peixe quem desenha as capas dos discos. Foi assim com o disco de 2002 e também com *Futura* (2005), cuja arte foi feita em preto e branco (NEY, 2005).

Com o sexto álbum lançado, a Nação também chegou a sua quinta turnê pelo exterior. O dia a dia da viagem à Europa foi documentado no primeiro DVD da carreira do grupo, *Propagando ao vivo* (2006), último produto a ser lançado em parceria com a Trama. Além do minidocumentário, o DVD registrou o show gravado no Directv Music Hall em São Paulo, que reuniu músicas dos discos com Chico Science, de *Rádio S.Amb.A*, e do *Nação Zumbi*. Interessante comparar as propostas e estratégias de gravadoras de pequeno porte e multinacionais. A Trama teve paciência em esperar a produção de dois discos de inéditas para gravar o primeiro show ao vivo da banda em um DVD, quando esta seria a primeira opção da multinacional Universal Music.

A parceria com a Trama acabaria em 2007 de forma muito franca e pragmática. A empresa passava por reformulações estruturais que inviabilizariam um novo disco para a banda. No mês de maio de 2007, a Nação assinou contrato com a gravadora Deckdisc para gravação do sétimo álbum, *Fome de tudo* (2007). Na época, DeckDisc era a gravadora de Cachorro Grande, Pitty, Matanza, Marcelinho da Lua, entre outros. A escolha de Mário Caldato para ser o produtor do disco foi determinante para que a banda assinasse o contrato. Em função da proposta da DeckDisc, a Nação desconsiderou a proposta da multinacional EMI (MATIAS, 2008). “Chegava a ser indecorosa a proposta da Deck. Eles toparam fazer um disco com o Mário, gravado no Rio e em São

Paulo. O João Marcelo Bôscoli [presidente da Trama] disse que não poderia cobrir essa proposta”, confidenciou o guitarrista Lúcio Maia à *Folha de S. Paulo* (SILVA, 2007b).

Mário Caldato era um produtor com quem o grupo queria trabalhar há tempos, e a gravadora tinha interesse em contratá-lo para ter o passe da Nação (MATIAS, 2008). Conhecido por ter produzido álbuns do grupo Beastie Boys, Caldato já havia remixado a faixa “Maracatu atômico” (*Afrociberdelia*, de 1996) e “Amor de muito” (do duplo *CSNZ*, de 1998). No mesmo ano de 1998, Caldato gravou a participação da Nação no primeiro disco da banda Soulfly, de Max Cavalera. O produtor também conhecia bem outros artistas da geração dos anos 1990, pois havia produzido dois discos do Planet Hemp.

Nas entrevistas concedidas na época, os integrantes da Nação Zumbi explicaram que o disco foi praticamente produzido por Mário Caldato, porque, desta vez, deixaram toda a parte técnica do estúdio com o produtor contratado, com quem tinham afinidade. “Nesse disco, a gente pôde deixar um pouco de lado a parte técnica. A gente deixou isso na mão de Mário. Sempre com uma boa conversa antes”, afirmou o baterista Pupillo em entrevista (SHOWLIVE, 2007).

Contudo, antes de entrar no estúdio, o grupo já tinha feito uma espécie de pré-produção de 11 músicas graças à troca de arquivos digitalizados por e-mail via internet. Se, em *Afrociberdelia* (1996), tiveram que ir ao estúdio para fazer uma demo, em *Fome de tudo* (2007), até o processo de composição foi virtual, com a banda criando algumas bases sem precisar se reunir no mesmo lugar. Na época, quase todos os integrantes contavam com computadores equipados com o software ProTools, o que facilitou a gravação caseira e a superposição de instrumentos pré-gravados na hora de criar uma faixa nova. “A gente troca os tracks online pra ver como as coisas vão indo, mostrando o que fez na música do outro. A gente grava em MP3, manda tudo por e-mail e usa o ProTools mesmo”, explica Jorge (MATIAS, 2008). Em vez de marcar um horário e local para se reunirem e terem ideias em conjunto, levaram o trabalho para casa e trabalharam nele quando se sentiram inspirados. Antes, o método de composição do grupo era sempre em improvisos durante os ensaios. Essa nova forma de trabalhar já havia sido usada por alguns integrantes no processo de composição de trilha sonora para cinema, quando foram convidados pelo diretor mexicano Aaron Fernandez para compor músicas para o filme *Partes usadas* (2007). Passaram, então, a utilizá-la no processo de criação da Nação Zumbi. As duas músicas compostas para o filme – “Toda surdez será castigada” e “Onde tenho que ir” – seriam reaproveitadas no álbum.

O sétimo disco do grupo e o quarto sem Chico Science provou para os fãs e a crítica que sempre será possível trazer novas canções experimentais e inclassificáveis a partir da mistura de rock, psicodelia, metal e dos gêneros musicais pernambucanos como maracatu, coco, ciranda e frevo. O nome do álbum e da música homônima é uma homenagem a Josué de Castro, autor dos livros *Homens e caraquejos* e *Geografia da fome*, que influenciaram as letras dos dois primeiros discos da Nação. As críticas foram elogiosas, dividindo-se em reafirmar o compromisso do grupo com o *manguebeat*

ou defender que o álbum apontava para novos caminhos, distanciando o grupo do movimento e da sonoridade dos discos anteriores.

Vinte dias antes do lançamento de *Fome de tudo* (2007), a banda inglesa Radiohead disponibilizou o seu sétimo álbum, *In rainbows*, em uma versão digital para *download*, na qual os consumidores poderiam pagar o quanto achavam que valia. Foi o primeiro álbum lançado pelo Radiohead após o final de seu contrato com a gravadora EMI. Nas entrevistas que a Nação Zumbi concedeu, naturalmente os jornalistas questionaram o que a banda achava da iniciativa do Radiohead. Para o portal de notícias G1, a banda restringiu-se apenas a louvar a atitude do grupo inglês, sem assumir o compromisso de ter a mesma ação. “É uma atitude louvável, mas a economia deles é diferente. Eles podem fazer isso, diz Du Peixe” (NOGUEIRA, 2007). Na matéria da *Folha de S. Paulo*, a resposta da banda está mais enfática, descreditando a iniciativa da Radiohead como saída para bandas brasileiras. “Não há ninguém ainda que possa bancar uma estrutura como essa. Aqui, o cara vai dar um centavo para a sua música, diz Lucio Maia” (SILVA, 2007a).

A imprensa nem precisava recorrer à banda estrangeira, pois no próprio estado natal do grupo havia um caso semelhante. A banda Mombojó, em 2003, disponibilizou as músicas do seu primeiro disco, *Nadadenovo*, de forma gratuita na internet para quem quisesse baixar, no site do grupo. O disco foi gravado com recursos do Sistema de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Recife. Kischinhevsky (2006, p. 7) classificou a ação da banda como inovadora por ter explorado potencial de difusão da internet. E foi exatamente isso que essa ação significou, porque o Mombojó encartou, em 2004, 20 mil cópias do disco, rigorosamente numeradas, na Revista *Outra Coisa*, criada pelo músico Lobão, em contraponto à indústria fonográfica, que não numera os discos que produz. As iniciativas do Mombojó e do Radiohead anteciparam não só formas de divulgação, mas a predominante forma como ouvimos e consumimos música atualmente. Contudo, a comparação entre duas bandas pernambucanas deve levar em conta as diferenças de contexto e de gerações, pois o Mombojó já nasceu depois de uma significativa transição tecnológica, na qual a internet tem um papel central. Além do mais, a banda conseguiu gravar seu disco e obter projeção em função da estrutura que a Nação ajudou a criar em Pernambuco, ao provar para o estado que valia a pena incentivar a cultura local. Assim, podemos dizer que o capital simbólico acumulado pela Nação Zumbi beneficiou outros agentes da cena recifense.

Ainda pela gravadora brasileira DeckDisc, a Nação Zumbi lançou mais três projetos. Em 2012, a banda lançou o CD e o DVD *Nação Zumbi ao vivo no Recife* e o primeiro CD do projeto paralelo *Los sebosos postizos*. A produção do CD e do DVD do show no Recife foi financiada pelo Governo de Pernambuco por meio do Fundo Estadual de Cultura. Em 2013, Nação Zumbi e Mundo Livre S/A lançaram um álbum em que as bandas trocaram de repertório e criaram novas versões.

O que a Nação produziu de inédito até 2007 foi usado pelos sete anos seguintes como repertório de shows da banda. Um trabalho com músicas novas só seria lançado em 2014, com mais um disco homônimo, *Nação Zumbi*. O disco foi financiado pelo

programa Natura Música, gravado e distribuído pelo selo Som Livre Apresenta (Slap) da gravadora Som Livre, empresa do grupo Globo. O lançamento pelo selo Slap era uma condição do programa Natura Música para os projetos selecionados. À Nação Zumbi coube apenas aceitar essa regra do patrocínio. O selo Slap não pode ser visto como uma gravadora independente, como a Trama foi. Este novo selo, criado em 2007, pertence ao maior conglomerado brasileiro de comunicação e entretenimento, do qual fazem parte a TV Globo, Globo Filmes, Som Livre, Jornal O Globo, Portal G1, GloboNews, Multishow e Telecine. Em seus primeiros dez anos, o selo lançou novos artistas e também artistas independentes como Maria Gadu, Céu, Suricato, Scalene, Silva, Marcelo Jeneci, Tiago Iorc, Tipo Uísque e as bandas pernambucanas Nação Zumbi e Mombojó.

O disco *Nação Zumbi* (2014) tem 11 faixas inéditas e foi produzido por Kassin e Berna Ceppas, amigos da banda há tempos. Lula Lira, filha de Chico Science, e Marisa Monte participam do álbum. O produtor Mario Caldato Jr. também trabalhou nesse disco, mixando algumas músicas. As sessões de gravação foram financiadas com o cachê adquirido com shows do projeto paralelo Los Sebosos Postizos, com versões das canções de Jorge Benjor (TAVARES, 2014).

Em uma entrevista de lançamento para o canal da Livraria Saraiva no Youtube, os integrantes Jorge, Lúcio, Dengue e Pupillo argumentaram que o novo disco levaria o ouvinte a classificar o som da banda de pop. O grupo afirmou que não tem síndrome de *underground* e que seria interessante se tornar uma banda pop. “A gente não tem síndrome de *underground*. Não temos isso. Queremos levar nossa música o mais longe possível. Afinal de contas, é feita para isso” disse Du Peixe (SARAIVA, 2014).

O mais recente álbum da Nação Zumbi, *Radiola NZ Vol. 1* (2017), um disco de versões, foi lançado pelo selo Babel Sunset, da produtora atual da banda, a Babel Produções, nas principais plataformas de áudio por *streaming* (*Spotify, Apple Music, Deezer e Youtube Music*). A banda repetiu a estratégia de disponibilizar gratuitamente o álbum no canal da banda no *Youtube*. A comercialização do álbum físico *Radiola NZ* (2017) nos formatos CD e vinil ocorreu por meio da loja virtual criada em 2017 pela Nação Zumbi (loja.nacaozumbi.com.br) e também na loja virtual da Babel Produções (<https://loja.babelproducoes.com.br>). O novo ambiente criado pelo grupo também comercializa outros itens, como camisetas e bonés com a marca da banda. Como bem observa Marchi (2016, p. 18), o artista autônomo tornou-se um dos principais focos de empreendedorismo na indústria fonográfica local nesse período, experimentando novas vias de distribuição de suas produções. A propósito, a Babel Produções não só agencia shows da banda, mas também oferece e produz a festa Troça Elétrica, da qual a Nação faz parte, no período de carnaval. Em 2017, por não ter sido escalada para o ciclo do carnaval de Pernambuco, a banda realizou a festa Troça Elétrica, dias antes da festa de Momo, na casa de shows Baile Perfumado, no Recife. A banda paulista Bixiga 70 participou do evento, fazendo o show de abertura. A Babel também agencia shows de projetos paralelos dos integrantes da banda: Los Sebosos Postizos, 3 na Massa, Sonantes, Afrobamba e Maquinado.

A proprietária da Babel Produções, Ana Maria Martins de Almeida Cappellano, também é a responsável pelo registro da marca Nação Zumbi no Inpi. O registro 910253420 foi concedido no dia 11 de dezembro de 2018 e tem validade de dez anos. A atitude da banda representa um avanço em relação ao começo da carreira, porque, pelo menos agora, o registro da marca foi realizado por uma pessoa ligada diretamente à banda e não por uma gravadora, como ocorreu com a Sony Music na década de 1990. Por outro lado, seria ainda melhor se os próprios integrantes da Nação tivessem registrado a marca (AZEVEDO, 2019).

Conclusão

Ao resgatar a rede durável de relações institucionalizadas que a Nação Zumbi manteve ao longo dos últimos 26 anos, verificamos um aumento do capital social desenvolvido pelo grupo ao relacionar-se com diferentes agentes do campo fonográfico, abrangendo empresas mais ligadas ao conceito de mercado de massa (*mainstream*), como é o caso da *major* Sony, em oposição a propostas menos preocupadas com o apelo comercial (independentes), como foram a da Trama e a da DeckDisk. Nesse percurso, observamos que o capital simbólico da Nação, entendido como o valor propriamente cultural que lhe é atribuído, foi construído a partir da ideia de artista puro, conceituado também por Bourdieu, que é definido por uma proposta de produção não vinculada a interesses meramente comerciais. Esse posicionamento do grupo guiou suas escolhas. Por isso, houve recusa a propostas de *majors* (Warner, Universal e EMI). Optaram por ter a autonomia e a independência artística que apenas as gravadoras e selos de pequeno porte poderiam oferecer.

Quanto ao conceito que os integrantes da Nação têm do som que produzem, observamos diferentes fases. Em um primeiro momento, houve a afirmação de não fazer música comercial, se comparados à *axé music*, que fazia sucesso na década de 1990. Na década de 2010, já é possível observar uma posição menos radical em relação a essas questões de mercado, ao ver a banda confessar, no lançamento do disco homônimo em 2014, que gostariam de que a Nação fosse classificada como popular ou *pop*, em analogia ao que chamamos de *mainstream*. Interessante os próprios integrantes rejeitarem, em 2014, uma possível fixação com a ideia de banda *underground*. Diante de tais afirmações, percebemos que a noção de independência musical a ser atingida pela banda, na verdade, foi, antes de tudo, um meio para ter controle sobre o que se produz e não um fim em si mesmo. Sintetizando, a trajetória do grupo pernambucano se baseou na questão central do controle do que é produzido musicalmente, com o objetivo de conquistar o mercado musical ou, pelo menos, uma fatia dele. A ideia de artista puro e independente é uma visível estratégia para obter esse resultado, conquistando inicialmente o público interessado nesse perfil de músico e de banda. As plataformas de *streaming*, como *Deezer*, *Apple Music* e *Spotify*, onde hoje encontramos os discos da banda, foram essenciais para solucionar os problemas com a distribuição que ocorreram nos álbuns *Da lama ao caos* (1994),

pelo selo Chaos/Sony; *Rádio S.Amb.A* (2000), pela Y Brazil; e *Nação Zumbi* (2002), pela Trama. Outro aspecto a ser ressaltado é que a tecnologia disponível atualmente também significou uma diminuição de custos em horas de estúdio, como vimos na descrição da pré-produção do disco *Fome de tudo* (2007), feita com a troca de arquivos digitais entre os integrantes.

Quanto à questão da independência musical, fica claro que, nos novos ambientes digitais, é importante ser o real detentor dos direitos autorais das músicas que serão disponibilizadas na internet, reduzindo o número de intermediários entre a banda e o ouvinte. Neste caso, os integrantes da Nação Zumbi tomaram a atitude certa ao recusar, ao longo da década de 2000, as propostas de contratação da Warner e da Universal, após terem saído da Sony, com o objetivo inicial de ter total controle da direção artística dos discos seguintes. Estavam, sem querer, garantindo o poder de negociar diretamente com os futuros agentes do mercado musical online o direito e as condições de disponibilização das músicas na internet por meio das plataformas de *streaming* e também nas mídias sociais, como o *Youtube*.

Por fim, esperamos ter demonstrado, ao longo das páginas anteriores, que a Nação Zumbi conseguiu transformar o capital social que construiu em capital econômico por meio das relações com os agentes fonográficos do campo musical. Sua carreira é um significativo exemplo de conversão de capitais simbólicos e sociais em capital econômico, sendo a assinatura dos contratos com esses diversos agentes uma prova viva desse aspecto do mercado musical. Assim, o “tamo aí mandando brasa”, da canção “Malungo”, do primeiro álbum produzido após a morte de Chico Science, tornou-se o mote da consolidação da carreira da Nação Zumbi.

Referências

ALEXANDRE, Ricardo. **Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar** – causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008). Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

AZEVEDO, Bruno Brito de. **Nação Zumbi: Computadores fazem arte e artistas fazem dinheiro? Um estudo de caso sobre práticas de produção, divulgação e consumo musical no século XXI**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

BEZERRA, Júlia; REGINATO, Lucas. **Manguebeat: Guitarras e alfaías da lama do Recife para o mundo**. São Paulo: Banda Books, 2017.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. *In*: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. *In*: ORTIZ, Renato (org.)

Pierre Bourdieu: sociologia. São Paulo: Ática, 1983, p. 46-81.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996.

CALÁBRIA, Lorena. **Chico Science & Nação Zumbi:** Da lama ao caos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CAMPÊLO, Clóvis. Chico Science transformou-se numa longínqua lembrança. 2016. Disponível em: http://port.pravda.ru/news/business/10-02-2016/40355-chico_science-0/. Acesso em: 15 mai. 2018.

CAMPOS, Cláudio. BMG-Ariola, Polygram e Sony investem em selos para novos nomes. **Revista Bizz**, ed. 94, 1993.

CANAL BRASIL. **Programa Arte na Capa** | Da lama ao caos – Nação Zumbi, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OVQ8EniNohg>. Acesso em: 1 fev. 2017.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JUNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. *In:* FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs.). **Comunicação & Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

CHICO Science: Caranguejo Elétrico – Documentário. Direção: José Eduardo Miglioli Junior. Brasil: 2016. Duração: 1:26:34

FEATHERSTONE, Mike. Teorias da cultura de consumo. *In:* **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995, p. 31-49.

FORASTIERI, André. Sony lança selo para novos músicos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/21/folhateen/17.html>. Acesso em: 12 fev. 2016.

GALLETTA, Thiago. **Cena Musical Paulistana dos anos 2010:** a música “brasileira” depois da internet. São Paulo: Annablume, 2016.

GOES, Zico. **MTV, bota essa p#@% pra funcionar**. Banda Books: São Paulo, 2014.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Manguêbit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica. **C-Legenda - Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, [S.l.], n. 16, 2006. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36710/21287>. Acesso em: 6 mai. 2016.

MANGUENIUS. Entrevista com Nação Zumbi sobre o disco *Rádio S.A.M.B.A.* 2000. Disponível em: <https://www.terra.com.br/manguenius/artigos/frme-entrevista-radiosamba.htm>. Acesso em: 13 ago. 2016.

MARCHI, Leonardo de. **A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009**: dos discos físicos ao comércio digital de música. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016.

MARKMAN, Rejane. **Música e simbolização – Manguebeat**: Contracultura em versão cabloca. São Paulo: Annablume, 2007.

MARTEL, Frédéric. **Cultura mainstream**: Como nacen los fenómenos de masas. Espanha: Taurus, 2011.

MARTINS, Sérgio. Valeu, Chico. A música brasileira perde um grande talento, que o país não soube ouvir. **Revista Showbizz**, ed. 140, p. 40-43. São Paulo: Grupo Abril, 1997.

MATIAS, Alexandre. Nação Zumbi. **Trabalho sujo**, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://trabalhosujo.com.br/nacao-zumbi-sa/>. Acesso em: 18 fev. 2018.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Do mangue para o mundo**: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

MENEZES, Thales de. Nação Zumbi resgata o passado no 20º aniversário do disco Afrociberdelia. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1757723-nacao-zumbi-resgata-o-passado-no-20-aniversario-do-disco-afrociberdelia.shtml>. Acesso em: 12 fev. 2018.

MOREIRA, Marcelo. O mangue beat terminou com a morte de Chico Science – e não deixou saudade. Blog Combate Rock. **Estado de São Paulo**. São Paulo: Estadão Online, 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/combate-rock/o-mangue-beat-terminou-com-a-morte-de-chico-science-e-nao-deixou-saudade/>. Acesso em: 15 mai. 2018.

NETO, Moisés. **Chico Science**: rapsódia afrociberdelica. Recife: Edições Ilusionistas, 2000.

NEY, Thiago. Nação Zumbi respira psicodelia em P&B. **Folha de S. Paulo**. São Paulo: 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1810200506.htm>. Acesso em: 27 fev. 2007.

NOGUEIRA, Lígia. “Nunca suprimos a falta de Chico Science, diz Nação Zumbi”.

Portal de Notícias G1. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/o,,MUL165336-7085,00-NUNCA+SUPRIMOS+A+FALTA+DE+CHICO+SCIENCE+DIZ+NACAO+ZUMBI.html>. Acesso em: 12 abr. 2018.

ROCHA, Daniela. The New York Times elogia show de Gil. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/22/ilustrada/12.html>. Acesso em: 7 dez. 2017.

SANCHES, Pedro Alexandre. Nação Zumbi volta, agora independente. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 2000a. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1506200015.htm>. Acesso em: 5 fev. 2017.

SANCHES, Pedro Alexandre. “Eles querem “arrancar as tripas do samba””. **Folha de S. Paulo.** São Paulo: 2000b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1506200016.htm>. Acesso em: 8 fev. 2017.

SANCHES, Pedro Alexandre. Trama vence Universal e leva Nação Zumbi. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 2001a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2112200114.htm>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SANCHES, Pedro Alexandre. Universal volta a olhar para o próprio acervo. **Folha de S. Paulo.** São Paulo: 2001b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2112200108.htm>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SANCHES, Pedro Alexandre. “Nação Zumbi tenta acender de novo a nova cena do Recife”. **Folha de S. Paulo.** São Paulo: 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0410200211.htm>. Acesso em: 13 fev. 2017.

SARAIVA, Livraria. Novo disco tem tom de reafirmação, diz Nação Zumbi. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a_KVqANyRz8. Acesso em: 11 set. 2018.

SHOWLIVRE. Nação Zumbi fala sobre o CD *Fome de tudo*, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c1ziRvotoqQ>. Acesso em: 27 abr. 2017.

SILVA, Adriana Ferreira. “Banda não quer ‘solução Radiohead’”. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 2007a. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/inde30102007.htm>. Acesso em: 27 dez. 2016.

SILVA, Adriana Ferreira. “Em disco novo, Nação Zumbi foge do mangue”. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 2007b. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/inde30102007.htm>. Acesso em: 27 dez. 2016.

SOUZA, Camila. Saiba como foi a gravação do primeiro álbum da Chico Science & Nação Zumbi: Comemorando 20 anos de lançado neste mês de abril, o álbum é considerado um clássico da música brasileira. **Diário de Pernambuco**, Recife, 2014. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/03/30/internas_viver,496532/saiba-como-foi-a-gravacao-do-primeiro-album-da-chico-science-nacao-zumbi.shtml. Acesso em: 20 jun. 2017.

STRAUSS, Neil. Pop Review: Gilberto Gil's Melange of Styles and Messages. **The New York Times**. Nova Iorque, 1995. Disponível em: https://www.nytimes.com/1995/06/20/arts/pop-review-gilberto-gil-s-melange-of-styles-and-messages.2Fsectioncollection%2Farts&action=click&contentCollection=arts®ion=stream&module=stream_unit&version=search&contentPlacement=2&pgtype=sectionfront. Acesso em: 7 dez. 2017.

SZYNKIER, Claudio. Entrevista exclusiva: Lúcio Maia, da Nação Zumbi. **Agência Carta Maior**. São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/Entrevista-Exclusiva-Lucio-Maia-da-Nacao-Zumbi/12/6055>. Acesso em: 13 ago. 2017.

TAVARES, Vitor. Com novo disco, Nação Zumbi honra o manguebeat e traça novos rumos. **Portal de Notícias G1**. Pernambuco, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/musica/noticia/2014/05/com-novo-disco-nacao-zumbi-honra-o-manguebeat-e-traca-novos-rumos.html>. Acesso em: 17 abr. 2018.

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

VARGAS, Herom. **Hibridismo musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.

ZUMBIS ATIVOS. **Showbizz**, ed. 163, p. 13. São Paulo, fev. 1999.

DISCOGRAFIA:

Da lama ao caos. Chico Science e Nação Zumbi. Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD

Afrociberdelia. Chico Science e Nação Zumbi. Chaos/Sony Music, 1996. 1 CD

CSNZ. Chico Science e Nação Zumbi. Chaos/Sony Music, 1998. 1 CD

Rádio S.Amb.A. Nação Zumbi. YB Brazil, 2000. 1 CD

Nação Zumbi. Nação Zumbi. Trama, 2002. 1 CD

Futura. Nação Zumbi. Trama, 2005. 1 CD

Propagando ao vivo. Nação Zumbi. Trama, 2006. 1 DVD

Fome de tudo. Nação Zumbi, DeckDisc, 2007. 1 CD

Nação Zumbi ao vivo no Recife. Nação Zumbi. DeckDisc, 2012. 1 DVD e 1 CD.

Los Sebosos Postizos. Los Sebosos Postizos. DeckDisc, 2012. 1 CD

Nação Zumbi. Nação Zumbi. Slap/Som Livre, 2014. 1 CD

Radiola NZ, vol. 1. Nação Zumbi. Babel Sunset, 2017. 1 CD

CAPÍTULO 7

Processos construtivos contemporâneos da rabeca em Pernambuco: as luterias de Zé de Nininha (Ferreiros) e Cláudio Rabeca (Olinda) ¹¹⁵

Jorge Ventura de Moraes, Ícaro Costa e Mayara Barbosa

Introdução

A rabeca é um instrumento tradicional brasileiro com uma grande variedade de formatos, medidas e desenhos (Cf. GRAMANI, 2002; FIAMINGHI, 2009). Dependendo da região e do luthier, há uma grande diversidade de modelos. Ao contrário, por exemplo, do violão, padronizado no século XIX, a rabeca, por mais que seja um instrumento que, segundo Fiaminghi (2008), não tenha uma origem que seja rastreável historicamente no Brasil, ela é definida por Bergmann (2013) como um instrumento fruto das observações feitas pelos primeiros artesões brasileiros a aspectos estéticos do Violino Europeu, fazendo com que ela seja inserida na cultura popular de tal forma que, não existindo padronização técnica, passa por um grande processo de variação nos seus processos construtivos e em suas características estéticas e estruturais.

Por outro lado, em que pese a importância dos instrumentos musicais na história social da música, no Brasil, a quantidade de trabalhos, na área de ciências humanas, sobre tais objetos ainda é incipiente. Não obstante o aparecimento em anos recentes de trabalhos, por exemplo, sobre a viola caipira (CORRÊA, 2019), a viola de cocho (IPHAN, 2009) e a própria rabeca (BERGMANN, 2016; FIAMINGHI, 2008; GRAMANI, 2002; MURPHY, 1997; SANTOS, 2011), pode-se dizer que ainda há uma grande lacuna nos estudos sobre a luteria brasileira.

Este trabalho se insere, portanto, em uma área entre sociologia e etnomusicologia e volta-se para a análise dos processos construtivos de dois luthiers de rabeca, de diferentes gerações, no estado de Pernambuco: Zé de Nininha, de Ferreiros, cidade situada na Zona da Mata Norte, área secularmente associada ao cultivo da cana-de-açúcar, e Cláudio Rabeca, potiguar radicado em Olinda, tradicional centro urbano situado ao lado de Recife.

¹¹⁵ Este trabalho se beneficiou de auxílio do CNPq através da concessão de uma Bolsa de Produtividade e duas bolsas do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC).

Estes dois luthiers ocupam diferentes espaços sociais dentro do mesmo estado da federação brasileira. Ao nosso ver, estes diferentes panos de fundo resultam em diferentes trajetórias sociais, em diferentes modos de fazer a rabeca e em diferentes conhecimentos práticos utilizados nos seus processos construtivos.

Assim, o objetivo deste artigo é analisar, a partir destes dois casos contrastantes, estes diferentes processos de construção deste rico e sonoro instrumento de nossa cultura popular.

Os dados foram coletados através de entrevistas em profundidade com os dois luthiers. As entrevistas foram transcritas, organizadas e analisadas. Por ocasião destas, foram feitas fotografias e foram tomadas notas em forma de diário de campo, que servem como dados de apoio para a nossa análise.

Um pouco de teoria

A abordagem teórica aqui adotada relaciona-se à perspectiva de uma sociologia das práticas sociais (BOURDIEU, 2001; SCHATZKI, 2001a e 2001b; SENNETT, 2013). Embora haja muita discordância acerca do que realmente focalizar quando da análise das práticas sociais, em geral, entende-se que elas são conjuntos de atividades humanas (Cf. SCHATZKI, 2001a, p. 2, 2001b, p. 48):

As abordagens das práticas (sociais) estão unidas pela crença de que fenômenos como conhecimento, significados, atividade humana, ciência, poder, língua, instituições sociais e transformações históricas ocorrem dentro e são aspectos ou componentes do *campo de práticas*. O campo de práticas é o nexos total das práticas humanas interligadas (SCHATZKI, 2001a, p. 2. Traduzimos. Itálico no original).

Neste sentido, um ponto central das diversas abordagens é que as “práticas sociais são concebidas como incorporadas (*embodied*), como conjuntos materialmente mediados e centralmente organizados em torno de entendimentos práticos comungados” (SCHATZKI, 2001a, p. 2) e é dentro delas que são formadas as propriedades corporais fundamentais para a vida social. Não somente técnicas e atividades, mas também experiências em geral (Cf. SCHATZKI, 2001a, p. 2).

Assim, iremos privilegiar o *know-how*, as técnicas, o entendimento tácito e as disposições dos luthiers (Cf. O’CONNOR, 2017; POLANYI, 2009; SCHATZKI, 2001a, p. 7; 2002, p. 70) para analisar a construção mediada – por ferramentas, máquinas e materiais – do instrumento musical em foco, no caso, a rabeca.

Por outro lado, Sennett (2013) procura explicar o problema da relação entre o controle perito do artífice – noção de sentido amplo – e o fazer de algum objeto ou artefato. Este autor inverte a pergunta sobre a relação entre ideias e ação, pois, para ele, as primeiras não são as origens da ação, mas o contrário é que seria verdadeiro. Acrescente-se o fato de que é o conhecimento tácito, adquirido no desempenho da

feitura de algum objeto ou desempenho de alguma ação, que gera ideais no sentido, pode-se dizer, de monitoramento (reflexividade) do seu (do artífice) desempenho. Dado o conhecimento prévio, tácito, das tarefas executadas, o saber manipular, combinar, encaixar, moldar, reparar, corrigir etc torna possível ao artífice encontrar soluções para problemas novos, pois todo este processo gera ideais que podem encontrar novos caminhos e formas de feitura de um objeto, artefato ou operação.

Neste sentido é que o conceito de consciência material de Sennett (2013, p. 137-165) é útil. A consciência material está, então, relacionada à prática dos atores sociais. Refere-se, pois, aos esforços por parte destes em lidar com a matéria e suas qualidades. A ação prática do artífice – ressalte-se que este termo não se resume às noções de artesanato e artesanato – seria a chave sociológica explicativa das relações sociais entre os próprios atores e entre estes e os objetos. Para este autor, os objetos – sejam ferramentas, sejam objetos em construção – têm propriedades físicas, materiais, com as quais os agentes sociais têm de lidar. As dificuldades, por ventura existentes, antepostas pelos materiais é que podem levar os agentes sociais, por meio do conhecimento prévio e tácito e pela reflexividade à procura e ao encontro de soluções.

Um último ponto se faz necessário explicitar: a mão humana. Para Sennett (2013, p. 169-199), ela é o ponto mais sensível da relação corporal que temos com a matéria-prima que precisamos moldar, com os instrumentos que precisamos manipular e controlar, pois “de todos os membros do corpo humano, é ela dotada da maior variedade de movimentos, que podem ser controlados como bem queremos” (SENNETT, 2013, p. 169). Ela é que controla o “toque ativo”, o “toque localizado” (Cf. O’CONNOR, 2007 e 2017), que nos faz sentir a pressão da matéria, do objeto, do instrumento (SENNETT, 2013, p. 173-174), em outras palavras, ela é a ponta-de-lança da “condição humana especial [do artífice]: a do *engajamento*” (SENNETT, 2013, p. 30. Grifo no original).

Finalmente, utilizaremos a contribuição de Pierre Bourdieu (2001), principalmente, o seu conceito de habitus, ou seja, a aquisição de disposições corporais, socialmente aprendidas:

Enquanto produto da incorporação de um *nomos*, do princípio de visão e de divisão constitutivo de uma ordem social ou um campo, o habitus engendra práticas imediatamente ajustadas a essa ordem, portanto percebidas e apreciadas, por aquele que as realiza, e também pelos outros, como sendo justas, direitas, destros, adequadas, sem serem de modo algum o produto da obediência a uma ordem no sentido de imperativo, a uma norma ou às regras do direito. Essa intencionalidade prática, não tética, que não tem nada de uma *cogitatio* (ou de uma noese) conscientemente orientada para um *cogitatum* (um noema), se enraíza numa maneira de manter e conduzir o corpo (uma *hexis*), uma maneira de ser durável do corpo duravelmente modificado que se engendra e se perpetua, transformando-se continuamente (em certos limites), numa relação dupla, estruturada e estruturante, com o ambiente (BOURDIEU, 2001, p. 175. Itálicos no original).

Em termos da Sociologia de Bourdieu, a aquisição de um habitus passa pela incorporação de modos de agir práticos. Para este autor, há um erro metodológico, que viria da teologia cristã e que teria penetrado as Humanidades, em que se separa mente e corpo. Para ele, todo conhecimento é conhecimento incorporado e prático em que mente e corpo, antes separados pela escatologia cristã, operariam em uníssono.

Em suma, o conhecimento que temos do mundo é um conhecimento pelo corpo (Cf. BOURDIEU, 2001). É esta abordagem praxiológica que adotamos como referencial teórico para a análise que se segue.

O processo de produção de Zé de Nininha

O processo de construção da rabeca do luthier Zé de Nininha envolve uma série de técnicas e tradições que foram consolidadas culturalmente em sua cidade por uma série de rabequeiros famosos, a exemplo de Mané Pitunga (Cf. MURPHY, 1997; CATÁLOGO RABECAS DE MANÉ PITUNGA, 2001).

Zé de Nininha é construtor de rabecas, marceneiro e pintor de móveis. O interesse por esse instrumento musical surgiu em sua mocidade ao ver apresentações de Cavalinho Marinho, manifestação cultural largamente encontrada na Zona da Mata Norte de Pernambuco. A tradição de produzir rabecas foi-lhe transmitida oralmente pelo mestre rabequeiro Mané Pitunga na cidade de Ferreiros - PE.

A partir das relações estabelecidas por ele dentro do espaço social no qual está inserido, é possível caracterizar Zé de Nininha como um sujeito que, segundo Bourdieu (2001), se consolidou dentro dos limites de princípios construídos socialmente. Assim, seu corpo está imerso em um espaço social como um lugar de pertencimento.

A construção das rabecas de Zé de Nininha é um processo lento, minucioso e normalmente solitário. O trabalho é feito em sua oficina e suas rabecas são predominantemente feitas à mão. Ele inicia a produção analisando e escolhendo as madeiras que serão utilizadas em cada parte do instrumento, incluindo o arco. A escolha da madeira se relaciona diretamente à qualidade do som e à durabilidade da rabeca. Demanda, portanto, grande atenção por parte do luthier. Em entrevista, Zé de Nininha afirma:

Bom, para construir uma rabeca a gente tem um pouco de exigência assim sobre a madeira. Eu mesmo exijo muito da madeira. Porque eu mesmo não vou pegar qualquer madeira pra construir uma rabeca porque não vai dar som. Vai tirar a qualidade do som da rabeca. Não vai dar certo. (Zé de Nininha, entrevista, 17 ago. 2019).

As madeiras mais comumente utilizadas por ele são a mutamba roxa (*Guazuma ulmifolia*) para o arco, a praíba (*Simarouba amara* Aubl.) ou mulungu (*Erythrina mulungu*) para os testos (tampo e fundo), o pinho-do-paraná (*Araucaria augustifolia*) para o cavalete, jenipapo (*Genipa americana*) para as cravelhas e a lacraia, praíba ou

pinho-do-paraná para o braço, colunas, espelho¹¹⁶ (ou língua) e alma. A nomeação das partes da rabeca pode ser observada nas figuras 1 e 2, abaixo:

Figura 1. Partes da Rabeca¹¹⁷



Figura 2. O Umbigo



¹¹⁶ Nome “nativo” para o que no violino se conhece como “escala”.

¹¹⁷ Disponível em: <https://reino-de-kaden.weebly.com/instrumentos-musicais.html>. Acesso em: 6 jul. 2020.

Desenvolvendo o primeiro estágio de produção, Zé de Nininha vai começar pela formação dos testos – denominados por ele de “testo macho” (tampo) e “testo fêmea” (fundo) –, que são os dois tampos que caracterizam a estética – usando o violino como referência – e a ressonância da rabeca. Os dois testos são modelados dentro de um padrão de 37 cm de comprimento e aproximadamente de 2,5 mm a 3 mm de espessura, que não podem ser mudados sem que isso afete diretamente o som da rabeca e sua propagação. Como dito pelo próprio Zé de Nininha, a rabeca deixa de “falar” da forma correta (Entrevista, 17 ago. 2019). Os testos da rabeca sofrem escavações feitas com uma faca na parte interna da madeira para, segundo o luthier, melhorar a distribuição das frequências sonoras. Após isso, as duas partes da caixa de ressonância recebem uma modelagem na parte do fundo com o objetivo de poder receber o encaixe do braço, essa modelagem é feita a partir de vigas de sustentação feita na própria madeira no momento da produção, além de duas vigas que conectam as duas estruturas e auxiliam na fixação das duas peças, com o objetivo de realizar o fechamento lateral do instrumento.

O processo de lixar as partes da rabeca normalmente é feito por Zé de Nininha ou por sua esposa. É um processo minucioso que requer um conhecimento prévio acerca da espessura específica necessária para a construção dessa parte da rabeca. Uma espessura incorreta, para mais ou para menos, pode levar à quebra do testo ou a deficiências na sonoridade do instrumento.

Os testos, a fim de que tenham uma maior resistência quanto ao tempo e uso, são moldados a partir da madeira madura da praíba. A caixa de ressonância da rabeca, portanto, é fechada a partir de dois testos e suas vigas de sustentação, como está representado nas figuras 3 e 4:

Figura 3. Vigas de Sustentação dos Testos da Rabeca (Foto de Pesquisa)



Figura 4. Caixa de Ressonância e Braço do Instrumento Encaixado (Foto de Pesquisa)



Feita a caixa de ressonância, inicia-se uma pré-montagem antes da colagem definitiva. Une-se a base, as colunas e centraliza-se o que ele chama de a “base do imbigo” (como Zé de Nininha pronuncia umbigo). Adiciona-se o “imbigo” e o arame que dará sustentação à lacraia; posteriormente, coloca-se o braço e a alma. A montagem da rabeca é um processo que requer profundo conhecimento tácito. Zé de Nininha realiza o nivelamento e centralização das partes da rabeca de forma intuitiva, “no olho”.

Para fechar a rabeca, é utilizada a madeira jenipapo que será raspada ou lixada até atingir uma espessura específica que permita que ela seja curvada e utilizada nas laterais. São usados também oito pregos pequenos na montagem.

Como último estágio da montagem da estrutura da rabeca em si, para além das peças de encaixe externo como o cavalete e a lacraia, há o braço. Como uma das peças da rabeca que necessita de uma construção mais complexa e delicada no sentido das produções de curvas e desenhos, é a única parte do instrumento em que Zé de Nininha faz o uso de maquinaria elétrica. Para conseguir trabalhar com a madeira bruta, realizar os cortes na medida necessária e detalhar o desenho do que muitas vezes são as marcas registradas dos artesãos, este luthier faz o uso dos poucos recursos elétricos de que sua oficina dispõe: a ferramenta “tico-tico” para moldar a madeira da praíba, que deve ter, ao final, a espessura de uma polegada e meia.

Demonstrando uma grande habilidade e coordenação do que Sennett (2013, p. 20) vai chamar de “relação entre mão e cabeça”, Zé de Nininha se mostra sensível ao uso das mãos no processo de construção da individualidade do instrumento. Sennett argumenta que, uma vez em que o artífice, no cotidiano de seu trabalho, desenvolve suas noções de espaço e habilidades corpóreas a partir de estabelecimentos mentais que naturalizam as ações que seu corpo realiza, as ações que são realizadas pelo corpo

auxiliam no desenvolvimento do próprio trabalho manual. Segundo ele, a qualidade da modelagem do instrumento vem do uso das mãos na construção das peças.

Tem muita rabeca que é feita na máquina, que é feita não sei o que, não! A minha rabeca eu faço geralmente quase toda, 85% na mão que foi assim que eu aprendi. Ferramenta pesada não presta pra fazer uma rabeca. Tudo da rabeca é minucioso, é pequeno. Você vai botar uma máquina aqui aonde? Não tem como, né? (Zé de Nininha, entrevista, 17 ago. 2019).

Por isso, o uso de máquinas elétricas no processo é reduzido a necessidade de uma penetração uniforme na madeira, que será responsável pela afinação do instrumento.

Desenvolvido o braço, precisa-se então fazer os furos para o encaixe das tarraxas de afinação. Segundo Zé de Nininha, os furos que são feitos na “mão” do instrumento, como está representado na figura 5, são de tamanhos distintos, para que a afinação consiga estabelecer uma determinada pressão sem perder o tom com facilidade.

Figura 5. Mão da Rabeca com Furos das Cravelhas (Foto de Pesquisa)



A caixa de ressonância tem papel fundamental no alinhamento das cordas e na distribuição do som do instrumento. Na parte inferior da rabeca, existe uma peça a que se chama umbigo – segundo a terminologia nativa –, com o formato de uma rolha, porém feita de madeira. O umbigo tem a função de prender a peça onde as cordas são fixadas na parte de cima da rabeca. Esta peça, segundo Zé de Nininha, se chama “lacrãia”, seguida pelo cavalete, que alinha todas as cordas para a parte de cima do braço onde o instrumento é tocado, chamada, no jargão nativo, de “língua” (espelho

ou escala), colocado acima do braço (Figura 6, abaixo) e, por fim, para pegar afinação pelas cravelhas, que são as peças feitas artesanalmente e encaixadas nos furos laterais produzidos na “mão” do instrumento, a fim de poder prender e tensionar a corda até a afinação desejada.

Figura 6. Processo de Fixação da Língua (Foto de Pesquisa)



Fechando a parte externa da caixa de ressonância, Zé de Nininha alerta para a importância dos dois “Fs”, característicos da rabeca. É por onde o som do atrito das cordas com o arco entra na caixa de ressonância e provoca o processo vibratório. Os “Fs” têm larguras diferentes, sendo o lado direito mais largo do que o esquerdo para que, a partir do momento em que o rabequeiro passe o arco nas cordas, elas emitam os sons a partir da afinação do instrumento. Segundo Zé de Nininha, “um recebe o acorde, o outro entrega” (Entrevista, 17 ago. 2019).

Durante o processo de construção, Zé de Nininha vai testando o som da rabeca e, dependendo dos resultados, realiza alterações, seja no cavalete, na espessura dos testos ou na localização da alma.

Figura 7. Colocação do Umbigo, Lacraia e Cavalete (Foto de Pesquisa)



O arco usado para tocar o instrumento é feito de uma madeira conhecida como mutamba roxa, modelada para que se consiga prender cem fios contados de cabelo de cavalo – nunca da égua – ou de fios de seda. A montagem dos fios de crina no arco é feita com o auxílio de uma segunda pessoa, a fim de conseguir o máximo de tensionamento possível no momento de prender os dois lados da crina ao arco. O uso dos tipos de fios no arco tem suas vantagens e desvantagens a partir do horário em que será usado, de acordo com a crença local. Segundo Zé de Nininha, o fio de seda é mais recomendado para uso à noite, assim como o fio de rabo de cavalo para uso durante o dia. Segundo ele, tudo isso interfere na hora de fazer a rabeca “falar” como se deve.

Posteriormente, são construídas as colunas, os “Fs”, o cavalete, a lacraia, as cravelhas e a alma, que fica ao lado direito do instrumento, tendo a função de distribuir o som no interior da caixa. Os “Fs” são feitos utilizando-se uma faca construída pelo próprio Zé de Nininha. O braço pode ser feito antes da construção da rabeca em si. É comum a produção de vários braços de uma vez, que serão armazenados e utilizados futuramente.

Figura 8. Arco de Zé de Nininha Utilizando Crina de Cavallo (Foto de Pesquisa)



Por último, é feito um acabamento com lixa e quatro demãos de selador. Após a rabeca pronta, são colocadas as cordas que podem ser feitas de náilon ou de crina de cavalo. No arco (Figura 8, acima) podem ser utilizados os mesmos materiais.

O processo de produção de Cláudio Rabeca

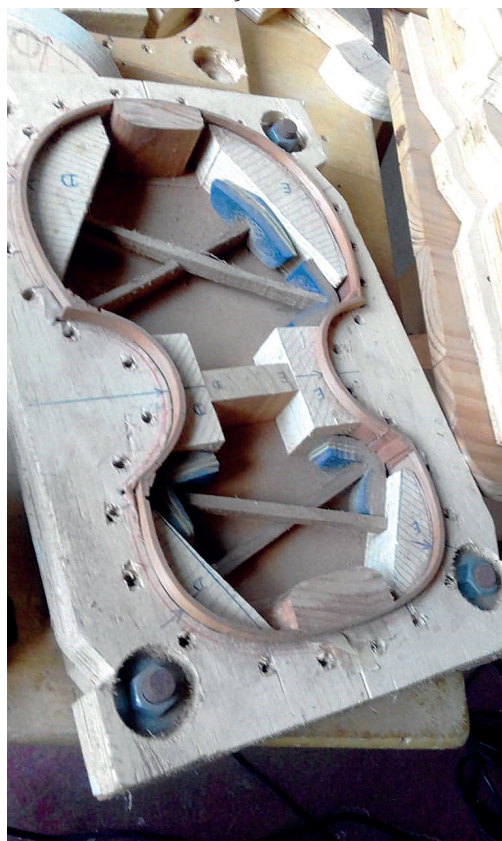
A rabeca de Cláudio Rabeca, como construtor incluso no que pode ser caracterizado como a nova geração da luteria brasileira (Cf. SANTOS, 2011), é fruto de um constante desenvolvimento apresentando por ele desde o início de seus estudos de marcenaria. Músico de formação, sendo aluno do Mestre Salu nos estudos da Rabeca e, além disso, professor musical, Cláudio começou a produção de rabeca para conseguir produzir profissionalmente e facilitar o acesso do instrumento aos seus alunos. Inicia, assim, os estudos de luteria em um curso na Paraíba com o professor João Nicodemos e, a partir daí, passou a aprimorar seu processo construtivo no desenvolver de sua experiência, buscando sempre uma otimização dos estágios de construção.

O início de sua carreira como construtor de rabecas foi marcado pelo uso predominante de ferramentas manuais, como a goiva e a lima, o que, segundo ele, sempre atrasou o processo construtivo. Com o desenvolvimento de suas habilidades de construção, ele procura agilizar seu método de produção a partir do uso de nova maquinaria elétrica, como a furadeira de mesa e a serra de fita, chamada ironicamente de “Clotilde Corta-Dedo”. Todos os estágios de produção da rabeca feita por Cláudio Rabeca são marcados pela adaptação de ferramentas para o uso em situações para as quais elas não foram originalmente designadas, além da criação de utensílios que resolvem determinados problemas que foram observados por ele mesmo durante o cotidiano do trabalho. Segundo Sennett (2013, p. 137-165), esta é a maneira capaz

de forjar a capacitação do artífice para que seja possível realizar a antecipação de problemas técnicos de produção, como os grampos feitos com madeira, porcas e uma cortiça, que servem para auxiliar na fixação dos tampos no momento da colagem.

O instrumento produzido por Cláudio Rabeca é desenvolvido dentro das referências encontradas no violino tanto na estética (por exemplo: ele constrói a rabeca dentro do tamanho exato de um *case* de violino) quanto no processo construtivo do tampo, onde se usa um molde (Figura 9, abaixo) em que se tem a parte do fundo da rabeca fixado, recebendo as laterais pelo lado externo do molde, para assim poder retirar quando estiver com as partes do fundo e da lateral colados.

Figura 9. Molde de Construção da Rabeca (Foto de Pesquisa)



A referência feita ao violino pela rabeca, segundo Santos (2011), diz respeito ao fato de que a rabeca é fruto da apresentação do violino por colonizadores a artesãos brasileiros, ficando ligada às práticas musicais de comunidades afastadas do processo de industrialização. Com isso, ele constata a existência de um tipo específico de rabeca brasileira com grande incidência no Nordeste que resguarda características marcantes do violino. Ele vai chamar este instrumento de “rabeca-violino”.

A construção do instrumento em si de Cláudio Rabeca passa, antes de tudo, pela escolha das peças de madeira que irão compor o instrumento. As madeiras comumente utilizadas na construção dos testos de suas rabecas são a praíba e o cedro (*Pinaceae*

abietoidae), mas ele tem preferência pelo cedro por apreciar uma sonoridade mais grave em seus instrumentos.

O processo de construção da caixa de ressonância é feito a partir da criação da forma por dois pedaços de madeira paralelos, desenhados dentro do tamanho que se espera o instrumento – 37 cm. Com a forma colocada no molde, começa-se o processo de produção e colocação das laterais do instrumento, que são feitas a partir de ripas de cedro cortadas sem emendas – 51 cm. Ele utiliza a serra de fita e afina a peça de madeira até a largura necessária na lixadeira. Após isso, o encaixe no molde é feito utilizando-se água quente para fazer a envergadura, assim como uma ferramenta construída por ele com ferros de solda e papel-alumínio concentrados em um suporte, conforme a figura 10 a seguir.

Figura 10. Ferramenta para Curvar Madeira das Laterais (Foto de Pesquisa)



(...) Tem dois ferros de solda aqui que vai esquentar aqui dentro, e cheio de papel-alumínio aqui que é pra aumentar o calor aqui dentro, liga na tomada, isso aqui fica bem quente, espera um tempinho, aí faço processo da água quente aqui, venho e vou dando a forma, vou, com cuidado (...) (Cláudio Rabeca, entrevista, 17 set. 2019).

O uso combinado das duas técnicas facilita, assim, a envergadura sem a quebra da madeira. Após a colocação das laterais, a forma é fixada com a ajuda dos grampos (Figura 11, abaixo) e reservada por 24 horas para a secagem da cola, para, posteriormente, realizar a colagem do tampo, que é produzido com o uso de uma

miniplaina, onde o construtor afina a madeira em determinados pontos e deixa partes mais côncavas no local onde ficará o cavalete. Essas medições, por mais que tenham uma referência ao padrão da luteria do violino, são estabelecidas pela visão e pelo toque de Cláudio Rabeca, este tipo conhecimento corpóreo, capaz de estabelecer medidas por meio do toque, é adquirido na realização de atividades de produção e desenvolvido pelo luthier em seu próprio cotidiano de trabalho (SENNETT, 2013, p. 62-64). As diferenças de espessuras do tampo e do fundo são medidas com o uso de um especímetro, tendo como referência a construção do violino. Este luthier tem a tendência de deixar o fundo mais grosso que o tampo. Realizado esse estágio de produção, o instrumento é retirado da forma.

Figura 11. Rabeca Fixada com as Presilhas (Foto de Pesquisa)



Com a estrutura do fundo e as laterais montadas, o próximo estágio de produção é a construção do braço e da mão do instrumento. O processo de construção do braço é feito a partir do primeiro corte no bloco da madeira usando um molde como referência e alinhando as partes com o uso de uma lixa presa em um grande bloco de madeira, um utensílio que pode ser caracterizado como uma espécie de lixadeira manual. A produção do braço tem, como segundo estágio, a modelagem da mão com desenhos característicos. A voluta, que faz parte da mão do instrumento, em grande parte das vezes, é o local onde o luthier reproduz sua individualidade, colocando-se como construtor daquele determinado instrumento. Os furos onde serão encaixadas as cravelhas são feitos com o uso de uma furadeira,

o afundamento central, com a goiva. Buscando acelerar o processo produtivo, Cláudio Rabeca adapta o uso da tupia¹¹⁸, utilizando-a como uma espécie de furadeira com a qual ele consegue delimitar os centímetros que serão perfurados; assim, ele consegue fazer o afundamento central da mão do instrumento sem o uso da goiva, economizando tempo.

A colocação do braço é um estágio delicado na construção do instrumento. Na produção de Cláudio Rabeca, observa-se que muito de sua habilidade na construção do instrumento vem do processo de experimentação e da aprendizagem por meio de tentativas e erros. O próprio processo de feitura desenvolve e aperfeiçoa a habilidade de fazer a rabeca. Sobre esse tema, Sennett (2013, p. 38) afirma que a habilidade se desenvolve no processo do trabalho. No trecho seguinte, Cláudio Rabeca diz:

(...) Isso a gente vai aprendendo na pesquisa através daquele velho método da tentativa e erro, erro sempre, erro muito, não é à toa que tem esse monte de braço largado aí, é tudo erro que não passa no controle de qualidade (...) (Entrevista, 17 set. 2019)

O braço é fixado na parte superior do fundo que já está preso com as laterais. O luthier utiliza conhecimentos de geometria para manter o alinhamento da rabeca: marca 90° na estrutura superior do fundo e das laterais que estão preparadas para receber o braço, sempre fazendo o uso da régua para não perder o alinhamento. Posteriormente, são realizados os cortes na lateral com a serra de fita, para que abra o espaço necessário para o encaixe do braço. A finalização é feita com um pino interno colocado com furadeira para garantir que aquele braço não venha a descolar.

¹¹⁸ Tupia é uma espécie de furadeira feita para trabalhos de marcenaria. Ela funciona a partir de um eixo central onde é possível delimitar o limite de penetração na madeira, podendo assim realizar cortes e aberturas de tamanhos variados.

Figura 12. Braço da Rabeca Pronto para Encaixe (Foto de Pesquisa)



Quando se tem só o fundo, a lateral e o braço encaixado sem o tampo, o estágio de construção do instrumento chega em um momento em que se tem acesso a toda a estrutura interna da rabeca. Aqui, Cláudio Rabeca vai chamar atenção para os determinantes estruturais do instrumento: a barra harmônica, que ele caracteriza como uma viga de um edifício. Ela assume uma dupla função: além de segurar o peso do cavalete para que ele não afunde o tampo, auxilia na distribuição das frequências sonoras, mais precisamente do lado esquerdo, enquanto a alma, que é colocada após o fechamento completo da caixa de ressonância, assume a função do lado direito, além de distribuir a vibração do canto para o fundo do instrumento. A colocação da barra harmônica é o último estágio antes da colagem do tampo, que é produzido com as entradas características do violino. Porém, Cláudio Rabeca, em lugar de produzi-las tradicionalmente com os “Fs” do violino, os reproduz nas suas rabecas com “Cs”, fazendo alusão ao seu nome.

Com a estrutura da rabeca montada, começa a produção das peças que são encaixadas por fora do instrumento como o umbigo, as cravelhas (normalmente, feitas de ipê¹¹⁹), o estandarte (normalmente, feito de jatobá [*Hymenaea courbaril*] e o cavalete e a alma (normalmente, feitos de jaqueira [*Artocarpus heterophyllus*]; o cavalete também pode ser feito de freijó [*Cordia goeldiana*], cedro, imbuia [*Ocotea*

¹¹⁹ Há várias espécies de ipê. O luthier não especificou qual delas é utilizada na confecção de seus instrumentos.

porosa], jenipapo ou umburana ou amburana¹²⁰). O estandarte, por sua vez, é feito de forma irregular no sentido do alinhamento para poder equilibrar os tons das cordas. No caso deste luthier, ele usa cordas de guitarra acústica.

Por fim, o processo de montagem do instrumento passa pelo selador por pelo menos quatro vezes para proteger a madeira, é feita a colocação da alma por meio dos “Cs” do tampo, alinhando as cordas pelo cavalete e, afinado pelas cravelhas, fica pronto para uso.

As oficinas, suas organizações, instrumentos, maquinários, madeiras

Por mais que possam ser caracterizados em campos distintos na luteria do estado de Pernambuco, os dois construtores resguardam características próprias do artífice observado por Sennett (2013), isto é, como profissionais na busca cotidiana da melhoria, do trabalho bem realizado. Dentro de suas próprias realidades sociais, os construtores apresentam uma constante busca pela facilitação dos seus processos construtivos e pela melhoria de todo o conjunto do seu trabalho, seja no uso das técnicas e das ferramentas ou nos aprendizados que são encontrados e estabelecidos no convívio social e em estudos práticos desenvolvidos na rotina de trabalho. Por mais que a nova geração da luteria de Pernambuco se mostre voltada com maior predominância ao uso das técnicas de construção do violino, a própria construção e consolidação da rabeca na história do Brasil é moldada a partir das referências dos artesãos brasileiros aos violinos que lhes foram apresentados por colonizadores (SANTOS, 2011; FLAMINGHI, 2009, p. 16-17). Portanto, os dois construtores, em maior e menor grau, resguardam determinadas características do violino na construção e estética da rabeca, como o tamanho quase padronizado do instrumento – 37 cm – ou nos desenhos do próprio tampo e o braço, resguardando assim a estética do violino, porém apresentando, nas palavras de Cláudio Rabeca (Entrevista, 17 set. 2019), um tipo de “som rasgado” completamente diferente.

Semelhanças entre os dois construtores

As semelhanças que podem ser observadas no que tange aos investimentos estruturais desses dois luthiers podem caracterizar o conhecimento tácito como prática (Cf. BOURDIEU, 2001; POLANYI, 1962; SENNETT, 2013) envolta em uma constante mudança, que é desenvolvida no processo diário de trabalho. Observados a partir de realidades distintas, o uso de determinadas ferramentas como a lima, a goiva, o tico-tico e o serrote de mão são constantemente apontados pelos dois luthiers como fundamentais para o desenvolvimento do instrumento.

Zé de Nininha, a partir de sua formação moldada dentro dos parâmetros culturais que caracterizam sua cidade, realiza a construção da rabeca fazendo o uso

¹²⁰Há várias espécies de imburana ou amburana. O luthier não especificou qual delas é utilizada na confecção de seus instrumentos.

de ferramentas manuais na busca da qualidade do instrumento a partir do toque localizado, que, segundo ele, é fundamental para a qualidade técnica de sua rabeca.

Cláudio Rabeca, que iniciou sua carreira de construtor fazendo o uso dos mesmos tipos de ferramentas manuais utilizados por Zé de Nininha, desenvolve sua capacidade prática na busca pela substituição deste tipo de instrumentos de trabalho. Por mais que exista um respeito de sua parte para com os produtores e a forma de produção mais tradicional do instrumento, Cláudio Rabeca aponta o uso constante de ferramentas manuais como um problema pelo baixo grau de produtividade que era enfrentado, uma vez que, para ele, seria de extrema importância uma maior agilidade na construção da rabeca para conseguir atender melhor a demanda que lhe era apresentada e as ferramentas de mão exigem um maior esforço e tempo para a conclusão das peças do instrumento. Cláudio Rabeca, portanto, é fruto de uma geração de construtores que tem tido mais opções de formação em marcenaria e escolas de luteria e, assim, desenvolve suas práticas de construção fazendo o uso de ferramentas com um maior grau de precisão e agilidade do que as observadas na oficina de Zé de Nininha que, por motivos que permeiam tanto sua realidade social de existência quanto as estruturas sociais nas quais ele está imerso, realiza a construção do instrumento a partir das ferramentas que lhe foram apresentadas pelos mestres de tradição.

Diferenças entre os dois construtores

As questões que envolvem todo o processo construtivo, para além do próprio instrumento, também servem como caráter distintivo que nos auxiliam a diferenciar os construtores de rabecas aqui estudados em seus diferentes estilos de construção. A oficina, assim como tudo que está inserido nela – desde ferramentas simples como facas até máquinas elétricas –, para além de caracterizar duas diferentes gerações de construtores, também caracterizam as diferentes condições sociais em que estes luthiers ocupam na sociedade. Portanto, as ferramentas de construção, como instrumentos de definição de diferenças sociais, demonstram como o conhecimento prático pode ser concebido no sentido de habitus desenvolvidos pelos construtores de rabecas no seu espaço social próprio (BOURDIEU, 2009). Eles estão envolvidos diretamente em uma relação de pertencimento a um determinado espaço social, ou seja, o maior ou menor uso da tecnologia no processo de construção pode, além de caracterizar as condições sociais de existência na qual o construtor está inserido, significar também a reprodução das estruturas sociais na qual cada luthier está inserido. Ao comparar as duas oficinas, as diferenças observadas dizem respeito aos tipos de ferramentas e ao maior ou menor uso de máquinas de precisão.

Na oficina de Cláudio Rabeca, é possível observar que o uso de instrumentos e ferramentas de precisão é predominantemente maior do que na oficina de Zé de Nininha. Buscando agilizar o processo de fabricação para aumentar o número de vendas, o instrumento produzido por Cláudio Rabeca é feito a partir da combinação de

ferramentas elétricas e manuais, assim como ferramentas que são desenvolvidas por ele mesmo a fim de resolver algum problema que ele observa em seu processo construtivo.

Na oficina de Zé de Nininha, o uso de instrumentos elétricos é reduzido para dar lugar à utilização de instrumentos manuais como a lima e a goiva, que auxiliam no desenvolvimento de um conhecimento pelo corpo específico (Cf. BOURDIEU, 2001), uma vez que, segundo Zé de Nininha, a qualidade do instrumento passa diretamente pela relação que é estabelecida a partir do toque; toque esse que é utilizado inclusive para as escolhas dos tipos de madeiras que, por serem de tipos e custos diferentes, também são fator crucial na distinção dos construtores.

Cláudio Rabeca, buscando um som que, segundo ele, é um pouco mais grave que os outros, realiza a construção do instrumento com o uso predominantemente do cedro, tanto dos tampos quanto da lateral, diferentemente de Zé de Nininha, que utiliza madeira de jenipapo nas laterais e praíba na montagem dos testos e na construção do braço.

São diversas as diferenças entre as oficinas dos luthiers Cláudio Rabeca e Zé de Nininha. Os contrastes podem ser vistos sem muito esforço ao analisar as fotos abaixo:

Figura 13. Rabecas Expostas na Parede da Oficina de Cláudio Rabeca (Foto de Pesquisa)



Figura 14. Rabecas Expostas na Pareda da Oficina de Zé de Nininha (Foto de Pesquisa)



A oficina de Cláudio Rabeca apresenta uma boa estrutura física. Ferramentas e rabecas antigas encontram-se ordenadas e penduradas nas paredes e apesar da serragem, comum a um ambiente onde se trabalha com madeira, o ambiente é limpo, aparentando ser bem cuidado.

Já a oficina de Zé de Nininha possui uma estrutura física mais simples. O chão é de cimento batido e as paredes não possuem reboco. Nestas paredes, como nas de Cláudio, também se veem rabecas antigas penduradas, entretanto, estas encontram-se empoeiradas e um tanto mal conservadas. Em entrevista, o próprio Zé de Nininha afirma deixar as rabecas assim como forma de demonstrar que tais instrumentos são antigos e “tem história” (Zé de Nininha, entrevista, 17 ago. 2019).

Os contrastes entre as estruturas das oficinas talvez possam ser explicados ao observar a realidade social de cada luthier. Zé de Nininha, com pouca escolaridade, nascido e criado em Ferreiros - PE, conhece a realidade e os costumes simples de sua cidade no interior. Cláudio Rabeca, graduado em universidade, é morador da capital do estado.

Conclusão

José Eduardo Gramani (2002, p. 13), em seus estudos sobre a rabeca, chamou a atenção para a necessidade de estudos continuados sobre este instrumento, haja vista as variações em termos de formatos, sons e processos construtivos em nosso país. Este trabalho foi uma tentativa de responder em parte a este chamamento.

Pela análise do trabalho de construção de rabecas de dois luthiers de gerações distintas e, em parte, de *backgrounds* culturais distintos, procuramos mostrar, com o auxílio de conceitos e noções teóricas advindos de uma sociologia praxiológica, como as suas concepções socioculturais da rabeca, as ferramentas e máquinas utilizadas, os conhecimentos tácitos e práticos e as disposições incorporadas podem iluminar nosso entendimento do fazer prático de um instrumento musical basilar na cultura pernambucana.

Os dois processos construtivos indicam escolas de produção que caracterizam diferentes gerações da luteria popular de Pernambuco. De um lado, um construtor do interior do estado (Zona da Mata Norte) que reproduz os ensinamentos adquiridos por antigas gerações de rabequeiros, reconhecidos como mestres-construtores, a exemplo do já citado Mané Pitunga. Ele desenvolveu o seu processo construtivo dentro de determinadas condições sociais, históricas, culturais e econômicas, ou seja, a partir do uso de ferramentas predominantemente manuais e desenvolvendo um tipo específico de conhecimento corpóreo capaz de conseguir delimitar os cortes e tamanhos desejados a partir do toque.

De outro lado, um construtor que pode ser considerado como um integrante da nova geração de luteria que, diferentemente da que a antecede, teve um maior acesso a informações e cursos sobre luteria e marcenaria (Cf. SANTOS, 2011, p. 24). O acesso a este conjunto de informações parece ter provocado o desenvolvimento de um processo produtivo a partir do uso de maquinarias de precisão. Pode-se dizer também que a nova geração, de que Cláudio Rabeca é representante, embora desenvolva conhecimentos tácitos por meio da rotina, usa como referência o processo construtivo do violino, ou seja, faz uso de ferramentas de precisão para obter as medidas e os cortes das peças do instrumento milimetricamente calculados.

A partir da caracterização proposta, é possível observar as diferenciações da construção em todas as etapas do processo construtivo, desde a construção das peças como os tampos e as laterais, ou até a construção dos braços, da mão e, a partir daí, o estabelecimento das entradas para as cravelhas que é feita por Cláudio Rabeca com o uso adaptado de uma tupaia, e por Zé de Nininha, com o uso da goiva e furadeira.

Utilizando como referência a construção do violino, a rabeca desenvolvida por Cláudio Rabeca é montada com o uso de moldes que fixam as peças do instrumento no momento da colagem, diferentemente do método utilizando por Zé de Nininha, uma vez que o mesmo, para realizar a fixação dos tampos, prende as duas partes fazendo a utilização de hastes de madeira. A construção e a modelação das laterais também são de maneiras distintas, uma vez que a lateral da rabeca de Cláudio Rabeca é modelada

a partir do uso de uma ferramenta que esquentava e modelava a madeira, enquanto Zé de Nininha realiza a construção das laterais a partir da madeira do jenipapo, por ser naturalmente flexível para conseguir modelar da forma necessária.

Outra maneira de caracterizar os dois construtores em escolas de luteria distintas é a partir da formação das crenças que são desenvolvidas por eles ou que são reproduzidas por eles como atores agindo em contextos sociais e culturais específicos. Segundo Zé de Nininha, existe um horário certo para o uso da crina do animal e do náilon na rabeca, assim como a construção dos “Fs” no tampo da rabeca, que, segundo ele, precisam ser de tamanhos diferentes para o som poder ter um maior equilíbrio. Cláudio Rabeca, descrente da ideia que é apresentada por Zé de Nininha, não faz utilização de crina de cavalo para a utilização do instrumento por achar desnecessário frente ao uso do náilon, além de produzir “Cs” ao invés dos “Fs” na rabeca, como um tipo de assinatura sua no instrumento.

Referências

BERGMANN FILHO, Juarez. **Artífices, artifícios e artefatos**: Narrativas e trajetórias no processo de construção da rabeca brasileira. 2016. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal do Paraná, 2016.

BERGMANN FILHO, Juarez. **A rabeca brasileira**: Reflexões, conceitos e referências. Simpósio nacional de tecnologia e sociedade, Universidade Federal do Paraná, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2009.

CATÁLOGO RABECAS DE MANÉ PITUNGA. Pesquisa e texto de Gustavo Pacheco e Maria Clara Abreu. **Catálogo de Exposição**. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

CORRÊA, Roberto. **Viola caipira**: das práticas populares à escritura da arte (o avivamento no Brasil). Brasília: Viola Corrêa, 2019.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **O violino violado**: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas - Tradição e inovação em José Eduardo Gramani. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008

FIAMINGHI, Luiz Henrique. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas. **Per Musi**, n. 20, p. 16-21, 2009.

GRAMANI, Daniella da Cunha (org.). **Rabeca**: o som inesperado. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2002.

IPHAN. **Modo de fazer viola-de-cocho**. Brasília: Iphan, 2009.

MESQUITA, Mariana. João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares e sua comunicação com o massivo na perspectiva da reconversão cultural. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, n. 1, p. 79-97, 2003.

MURPHY, John. The 'rabeca' and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, V. 18, N. 2, p. 147-172, 1997.

O'CONNOR, Erin. Embodied knowledge: the experience of meaning and the struggle towards proficiency in glassblowing. **Ethnography**, Newbury Park, V. 6, N. 2, p. 183-204, 2005.

O'CONNOR, Erin. Glassblowing tools: extending the body towards practical knowledge and informing a social world. **Qualitative Sociology**, V. 29, N. 2: p. 177-193, 2006.

O'CONNOR, Erin. Hot glass: the calorific imagination of practice in glassblowing. In Craig Calhoun & Richard Sennett (orgs.), **Practicing culture**, Londres e Nova York: Routledge, 2007.

O'CONNOR, Erin. Touching tacit knowledge: handwork as ethnographic method in a glassblowing studio. **Qualitative Research**, V. 17, N. 2, p. 217-230, 2017.

POLANYI, Michael. **Personal knowledge**: towards a post-critical philosophy. Londres: Routledge, 1962.

POLANYI, Michael. **The tacit dimension**. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2009.

SANTOS, Roderick dos. **Isso não é um violino?** Uso e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste. Natal: Editora do IFRN, 2011.

SCHATZKI, Theodore R. Introduction: practice theory. In: T. Schatzki et al. (orgs.), **The practice turn in contemporary theory**. Londres e Nova York: Routledge, 2001a.

SCHATZKI, Theodore R. Practice mind-ed orders. In: T. Schatzki et al. (orgs.), **The practice turn in contemporary theory**. Londres e Nova York: Routledge, 2001b.

SCHATZKI, Theodore R. **The site of the social:** a philosophical account of the constitution of social life and change. Pensilvânia: Pennsylvania State University Press, 2002.

SCHATZKI, Theodore R., CETINA, Karin K. e von SAVIGNY, Eike (orgs.). **The practice turn in contemporary theory.** Londres e Nova York: Routledge, 2001.

SENNETT, Richard. **O artífice.** 4 ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2013.

CAPÍTULO 8

Chiclete com pitomba: estéticas musicais na guitarra elétrica oriundas das regiões Norte e Nordeste

Eduardo de Lima Visconti

Introdução

Este trabalho apresenta uma versão ampliada e reformulada de um dos textos publicados no material gráfico do evento *Guitarras Brasileiras*, edição Norte e Nordeste, promovido pelo Serviço Social do Comércio (Sesc), na cidade de São Paulo, no ano de 2015¹²¹. O projeto contou com shows e bate-papos com nove guitarristas oriundos da região Norte e Nordeste. À época, fui convidado pelo Núcleo de Música e Artes Cênicas (NMAC) do Sesc Belenzinho, órgão responsável pelo evento, para elaborar um texto que pudesse fazer uma introdução e descrição dos guitarristas selecionados pela curadoria do projeto. Diante de tal empreitada, acabei revisitando algumas questões que já haviam sido lançadas desde o período da minha dissertação de mestrado sobre o músico pernambucano Heraldo do Monte (2005) e aprofundadas em minha tese de doutoramento (2010) sobre a guitarra elétrica na música brasileira.

A guitarra elétrica é um tema recente de pesquisa acadêmica no Brasil. Em cursos de nível superior foi introduzida no ano de 1987 na graduação em música das Faculdades Integradas Estácio de Sá, de gestão privada, conhecida atualmente como Universidade Estácio de Sá (UNESA). Na universidade pública, chegou em 1989 na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) como um dos instrumentos oferecidos no recém-criado bacharelado em música popular. (MARIANO, 2018, p. 137-138). Porém, foi somente no início dos anos 2000 que apareceram os primeiros trabalhos acadêmicos de mestrado que se dedicavam ao instrumento. (MARIANO, 2018, p. 45). Com efeito, minha pesquisa de mestrado *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*, defendida em 2005, faz parte da primeira leva de trabalhos acadêmicos dedicados ao tema e foi a primeira investigação sobre um dos principais guitarristas brasileiros apontado pela crítica musical e pelo público como criador de uma linguagem brasileira para o instrumento.

¹²¹ Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9179_MISTURA+DAS+GUITARRAS+BRASILEIRAS. Acesso em: 27 jul. 2020.

Interessava-me na época refletir, sobretudo como guitarrista, por quais motivos Heraldo do Monte defendia a brasilidade em seu estilo como fermento para sua singularidade artística. Tais questões pareciam ter vínculos com sua origem recifense e sua ampla experiência como músico acompanhante na década de 1960 na capital paulistana. Aqui, procurava compreender até que ponto o contexto de vivência e atuação do músico poderiam estimular escolhas estético-musicais que moldariam sua singularidade estilística reconhecida como brasileira. Diante de problematização parecida, dei seguimento em minha tese de doutorado intitulada *A guitarra elétrica na Música Popular Brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker* (2010) quando tomei como tema de pesquisa outros dois guitarristas que consolidaram suas carreiras em tempos distintos. São eles: Zé Menezes (José Menezes França), que teve grande atuação ao lado de Radamés Gnattali no final dos anos de 1940 até 1960 como músico contratado da Rádio Nacional, e Alemão (Olmir Stocker), que acompanhou vários artistas e lançou seu primeiro disco autoral *Longe dos olhos perto do coração*, em 1981, pelo selo Som da Gente.

Além de procurar compreender os estilos dos guitarristas citados, pude constatar os impasses sobre o processo de reconhecimento do violão como símbolo do “popular” e do “nacional” pelos modernistas, contando aqui com a participação relevante de Villa-Lobos nesse projeto, e a possível consagração do violão como instrumento nacional com o advento da Bossa Nova (REILY, 2001). No caso da guitarra elétrica, esta foi rechaçada por parte da crítica brasileira desde sua inserção na música popular brasileira no final da década de 1940. Tendo como base de funcionamento componentes elétricos, como o amplificador e pedais, algumas críticas à guitarra elétrica escondiam um certo fascínio dos campos erudito e popular por instrumentos acústicos. Para alguns adeptos das teses mario-andradianas que circulavam ressignificadas numa incipiente indústria cultural, o instrumento também desorganizava, tal qual a música urbana, um projeto purista para uma música nacional em que o violão seria o símbolo ideal para a construção de uma identidade brasileira. Somam-se a tudo isso a “problemática” origem norte-americana e a identificação com gêneros massivos como o jazz e o rock. Não deixa de ser curioso como alguns músicos do campo popular, como Ari Barroso, rechaçavam o jazz estadunidense como desarticulador de um samba “autêntico”, ou seja, a música norte-americana seria portadora de elementos deturpadores para uma música nacional “genuína”. (SARAIVA, 2008, p. 87).

Tais premissas parecem que funcionavam como álibi perfeito para um conjunto de críticas que se prestava a desqualificar o instrumento. Anos depois, em 1967, temos a famigerada passeata contra a guitarra elétrica, evento que ignorou a presença desse instrumento em terras brasileiras há pelo menos vinte anos, inclusive aparecendo em gravações importantes de artistas de destaque da música popular brasileira¹²². A defesa, um tanto delirante, da guitarra elétrica como símbolo imperialista revelava, no mínimo, uma sensível falta de conhecimento sobre a história do instrumento no país.

¹²²Para uma compreensão mais abrangente sobre os conflitos simbólicos que levaram à passeata contra a guitarra elétrica, ver: GUIMARÃES, 2013.

Para embolar ainda mais o meio de campo, verifiquei que nos anos de 1940 e 1950 havia um instrumento intitulado violão elétrico. Para Gomes (2005, p. 32), o violão elétrico apareceu no país antes da guitarra elétrica. Por meio de pesquisas, constatei que havia certa confusão em caracterizar o que seria o violão elétrico, pois encontrei três versões do instrumento. A primeira consistia em violões acústicos com cordas de aço, a outra, eram violões “dobro”¹²³ com um dispositivo de metal na caixa de ressonância e a última, guitarras acústicas sem captadores; todas captadas com microfone (VISCONTI, 2010, p. 34-35).

Presume-se, portanto, que o violão elétrico emergiu num momento de transição entre os violões com corda de náilon ou aço e a guitarra elétrica. Os formadores de opinião, como radialistas, jornalistas e músicos, não chegavam a um consenso sobre as diferentes materialidades e potencialidades de cada instrumento. Nesse caminho, nota-se uma mistura de técnicas entre os instrumentos, como adaptações de linguagens do violão de náilon para o violão elétrico ou mesmo técnicas próprias da guitarra elétrica executadas no violão elétrico. A gravação de “Edinho no choro”¹²⁴ de João Pereira Filho, em 1945, ao violão elétrico, ilustra bem o último argumento. Em suma, observa-se que as delimitações dos idiomatismos entre esses instrumentos ainda não estavam bem definidas ao se tocar música brasileira. Isso possibilitou uma ampla mistura de técnicas entre os instrumentos com as linguagens dos gêneros brasileiros recriando novas maneiras de execução e sonoridade do repertório gravado da música popular brasileira.

Recapitulando, nota-se que nas pesquisas mencionadas algumas questões eram colocadas como fundamentais para compreensão deste recente objeto de pesquisa acadêmica. Entre elas, menciono duas: quais as razões em enfatizar o adjetivo “brasileira” ao tratar da guitarra elétrica no Brasil, se outros instrumentos como piano, cavaquinho e flauta, entre outros, dispensam tal qualificação? Quais parâmetros norteiam a classificação de um guitarrista como brasileiro?

Passados alguns anos, juntam-se a essas reflexões minha mudança de São Paulo para o Recife e ingresso, no ano de 2013, como professor adjunto de guitarra elétrica na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), além de experiências artísticas como guitarrista na cidade, sobretudo nas festas populares, como Carnaval e São João.

A vivência numa das principais capitais do Nordeste brasileiro forçou-me a adotar outros pontos de vista sobre meus temas de pesquisa em relação à guitarra elétrica, até porque lidava constantemente com a questão da identidade cultural sob um novo ângulo e discussões acaloradas sobre pretensões enunciativas do que seja o Nordeste. Vale lembrar que essa região é considerada, desde Mário de Andrade, como portadora de elementos identitários vitais para uma identidade brasileira, em

¹²³ A palavra “dobro”, que especifica o tipo desse violão, também é encontrada como a marca de alguns modelos do instrumento.

¹²⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=V7ntQRBXesA>. Acesso em: 31 jul. 2020.

especial, apoiada por uma música brasileira “autêntica”¹²⁵. Embora a narrativa mítica sobre o Nordeste como lugar privilegiado de uma essência brasileira ainda persista em alguns estudos, que, na maioria das vezes, impõem um olhar homogêneo para toda multiculturalidade nordestina, a análise dos músicos desse trabalho na guitarra elétrica pretende desestabilizar algumas naturalizações. Afinal, como um instrumento de origem norte-americana inserido em terras nortistas e nordestinas, nas mãos de músicos locais, se recria como símbolo de alguma(s) guitarra(s) brasileira(s)? Haveria alguma dúvida que Armandinho Macedo, Heraldo do Monte e Mestre Vieira, entre outros tratados neste trabalho, não sejam apontados como representantes de identidades(s) brasileira(s)?

Retornando ao evento do Sesc Guitarras Brasileiras, procurei discutir em um texto como se dava a relação desses músicos com questões que já havia levantado sobre a guitarra elétrica no país, e como cada instrumentista concebia a sua guitarra brasileira. Apoiado pela discografia principal de cada um, lancei-me na difícil tarefa de descrever e refletir sobre nove estilos bem singulares no instrumento. Uma tarefa de fôlego que continha certa novidade e riscos.

Resumindo, o que tinha à mão era tencionar compreender as possíveis correspondências entre os estilos de guitarristas, tonalidade local, gêneros musicais típicos e adaptação das linguagens de instrumentos, como viola, pífano, zabumba, alfaias, entre outros, para a guitarra. Tudo isso amalgamado em estilos singulares na guitarra elétrica, em que cada músico propõe um recorte seletivo dos matizes musicais locais misturado às musicalidades estrangeiras (também seletivas), como jazz, rock e música caribenha.

Peço licença para esclarecer que, diferente do texto original, retirei o músico Felipe Cordeiro entre os guitarristas do Norte e acrescentei mais informações sobre Mestre Vieira, guitarrista considerado por pesquisas acadêmicas como um dos criadores da Guitarrada. (CARAVEO, 2019). Incluí também Mestre Aldo Sena, que apesar de ser mais novo que Vieira e Solano, teve participação decisiva na divulgação fonográfica da Guitarrada na década de 1980, sobretudo como compositor e intérprete.

De resto, elenco os dez guitarristas pesquisados por ordem de apresentação no texto. Pertencente à região Nordeste, temos Heraldo do Monte, Paulo Rafael, Robertinho do Recife, Lúcio Maia, Armandinho Macedo, Pepeu Gomes e Luiz Caldas. Da região Norte, são: Mestre Vieira, Mestre Solano e Mestre Aldo Sena.

¹²⁵ Sobre as transformações e invenções sobre a ideia de Nordeste (ALBUQUERQUE, 2006) ao longo da música brasileira consultar uma pequena síntese em: ALONSO; VISCONTI, 2019.

Impasses sobre a guitarra elétrica no Brasil

“Tinha aquela reação contra a guitarra elétrica e o trio elétrico era uma expressão popular, brasileira, do início dos anos 1950 e final dos anos 1940, que usa a guitarra elétrica como base da estética”¹²⁶

Caetano Veloso

Talvez não seja exagero afirmar que nosso país conforma estéticas inovadoras na guitarra elétrica, e que talvez seja difícil encontrar outro lugar no mundo onde exista tanta diversidade e inventividade nas maneiras de se tocar o instrumento. Este argumento, guardado o risco da aproximação, parece encontrar fundamentação numa interpretação à brasileira de nossa formação cultural. Para alguns intelectuais, que se debruçaram na difícil tarefa de desvendar nossa condição, observa-se que a situação periférica de desenvolvimento econômico e social do país não garante, no plano da cultura, que estejamos a reboque das nações desenvolvidas. Noutras palavras, alguns aspectos da esfera cultural parecem ganhar vitalidade com o diálogo, ora de confronto, ora de conciliação, entre o *ocupante* e o *ocupado*, dualidade bem expressa pelo crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (1986). Aqui o elemento externo faz parte da constituição do interno, afastando qualquer ideia de pureza ou autenticidade cultural.

Voltando à guitarra elétrica. Sua criação, na década de 1920, nos Estados Unidos, traz para cá um problema de origem: como inovar a execução de um instrumento que por alguns é considerado o protagonista da música popular norte-americana? Uma das respostas possíveis é refletir sobre os processos estéticos que envolvem os estilos de guitarristas do Norte, e em maior quantidade, no Nordeste do país. Arrisco a dizer que desde os anos 1960, quando houve uma separação mais clara entre os estilos de guitarra e violão no Brasil¹²⁷, até os dias hoje, parece existir uma ebulição criativa dos estilos de guitarra que transbordam dessas regiões.

Atribuo esta constatação a dois fatores. O primeiro está ligado à pluralidade das práticas musicais de tradição oral e urbana locais que persistem em existir, especialmente em festas como Carnaval e São João, entre outras. Nesses espaços, os gêneros musicais locais funcionam também como fator de identidade e distinção cultural, contrapondo a um mundo cada vez mais padronizado pela indústria do entretenimento. Em outro âmbito, o segundo fator corresponde a um amadurecimento artístico dos próprios guitarristas, isto é, ao encararem a influência externa com senso crítico e serenidade¹²⁸ percebem que a construção de seus estilos na guitarra passa,

¹²⁶ Trecho do documentário *Guitarra Baiana - A voz do Carnaval* (2014), dirigido por Daniel Talento e produzido pela Tia Maria Filmes.

¹²⁷ Para detalhes desse processo, consultar: *A trajetória da guitarra elétrica no Brasil*. Disponível em: <https://www.cliqueapostilas.com.br/Apostilas/Download/a-trajetoria-da-guitarra-eletrica-no-brasil>. Acesso em: 01 ago. 2020.

¹²⁸ Tomo emprestado a ideia de Antonio Candido ao analisar o processo de formação da literatura brasileira. Como argumentarei ao longo do texto, verifico uma relação parecida nos estilos de guitarra elétrica abordados em termos da relação entre o local e o estrangeiro. (CANDIDO, 2011)

necessariamente, pela incorporação da linguagem da música estrangeira, seja em suas técnicas específicas, seja na escolha de instrumentos, amplificadores e pedais de efeitos que compõem o timbre de suas sonoridades. Acredito que o reconhecimento de vinculação e aprendizado das técnicas musicais externas se associam diretamente à capacidade de inovar, especialmente quando se misturam às musicalidades próprias de cada região. Refiro-me, em linhas gerais, a um processo que, ao assimilar com facilidade gêneros locais e estrangeiros, acaba fazendo soar “naturalmente” uma síntese reconhecida como brasileira e original de se tocar o instrumento.

Pode-se notar que no longo caminho de maturação artística há uma necessidade que pode estar relacionada a uma “moléstia” de fundo. Ao me deparar com depoimentos de alguns deles, identifico um ponto em comum movido pela preocupação em *abrasileirar* o instrumento a qualquer custo, demonstrada tanto no ato de construir fisicamente seus componentes, como também mediante a criação de novas técnicas de execução. Vale retomar algumas narrativas presentes na trajetória de Armandinho Macêdo, nascido em Salvador (BA), Joaquim Lima Vieira (Mestre Vieira), proveniente de Barcarena (PA) e Heraldo do Monte, natural de Recife (PE), que esclarecem esta ambição de fincar suas raízes no instrumento.

A guitarra baiana, uma versão diminuída da guitarra elétrica de seis cordas, feita em corpo sólido com quatro ou cinco cordas, talvez seja uma das maiores criações brasileiras presente na história do instrumento no Brasil. Mas, curiosamente, há uma narrativa anterior à sua invenção que ilustra bem uma disposição de querer também participar da criação da guitarra elétrica. Nas palavras de Armandinho¹²⁹, nos anos de 1940, Osmar Macêdo, seu pai, e Adolfo Nascimento (Dodô), nas diversas tentativas de eletrificar um cavaquinho e também criar o “pau elétrico”, que consistia num braço de violão com captação depois de eliminada a caixa de ressonância, chegaram a vender uma guitarra maciça para um marinheiro norte-americano que estava no Brasil em meados de 1940, que supostamente poderia ser ninguém menos que Leo Fender, inventor das guitarras de corpo sólido da marca Fender. Este, após seu retorno aos Estados Unidos, teria criado o instrumento. Cabe aqui não julgar a veracidade do relato, mas dar relevo à sua profundidade em vistas da busca pela invenção à brasileira da guitarra elétrica.

De maneira diferente, a biografia do Mestre Vieira, um dos criadores da Guitarrada no Pará, traz uma outra narrativa interessante sobre o assunto. Na década de 1960, o guitarrista, depois de ouvir um som de guitarra fascinante ao assistir um filme no cinema de Belém, voltou para casa empenhado em aprender a tocar o instrumento. Diz Vieira: “Consegui uma guitarra quebrada, botei cordas de violão e fiz um amplificador com bateria de carro”¹³⁰. Neste relato, nota-se que a precariedade das condições materiais, entre elas, a falta de energia elétrica em sua cidade, não emperrava

¹²⁹ Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2009-02-25/nao-haveria-trio-nao-fosse-invencao-do-pau-eletrico-diz-armandinho>. Acesso em: 23 jul. 2020.

¹³⁰ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/54856-guitarrada-genero-tradicional-para-reforca-status-cult-aos-50-anos.shtml>. Acesso em: 23 jul. 2020.

a vontade do músico em se dedicar ao instrumento, pelo contrário, alimentava soluções criativas para alcançar o seu objetivo.

No caso do recifense Heraldo do Monte, sua intenção na elaboração de uma guitarra brasileira teve conexão direta com sua participação como músico no grupo Quarteto Novo no ano de 1967. A orientação estética do conjunto visava à criação de uma linguagem brasileira para a improvisação, baseada, sobretudo, nas musicalidades nordestinas. Como conta o guitarrista: “Então tivemos a seguinte ideia: que tal também criarmos uma linguagem de improviso? O Hermeto e eu temos essa coisa de nordestinos e a gente usou essa vivência para criar. Começamos a ouvir folclore, treinar e criar...”¹³¹. Percebe-se neste último depoimento um direcionamento estético mais claro, que orienta uma escolha seletiva de gêneros musicais e técnicas para tornar sua maneira de tocar reconhecida como brasileira. Porém, os três depoimentos são convergentes à medida que propõem um *abrasileiramento* da guitarra elétrica, distanciando-a de sua origem norte-americana.

Em linhas gerais, é difícil traçar uma unidade do que seria a múltipla expressão da guitarra elétrica nas regiões Norte e Nordeste além dos argumentos já levantados. A diversidade de gêneros mencionada nestes espaços e sua fusão com linguagens estrangeiras distintas podem ser mapeadas a partir de três domínios, os quais dão conta de uma visão abrangente da proposta. São eles: a) estéticas dos guitarristas pernambucanos; b) algumas versões da guitarra na Bahia; c) Guitarrada e suas vertentes.

Estéticas dos guitarristas pernambucanos

Quando se escuta a variedade dos estilos dos guitarristas originários do Recife dos últimos cinquenta anos, percebe-se como diferentes escolhas estéticas moldam singularidades estilísticas. Essas escolhas partem de referenciais musicais diferentes, tanto das práticas musicais locais como estrangeiras. No entanto, o olhar seletivo para as diversas tradições musicais permite que os guitarristas elaborem seus estilos particulares e, ao mesmo tempo, sejam identificados com a cultura musical pernambucana. Sendo assim, nada melhor do que exemplificar esse ponto de vista tendo como suporte uma apreciação musical do material sonoro de guitarristas de três gerações diferentes, a saber: Heraldo do Monte, Robertinho do Recife e Paulo Rafael, e Lúcio Maia.

O primeiro exemplo é um solo executado por Heraldo do Monte na faixa “Vim de Santana”, que faz parte do único disco do Quarteto Novo (1967). O improviso pode ser entendido como uma pequena amostra para a compreensão de seu estilo no instrumento. (VISCONTI, 2005). O plano de desenvolvimento da improvisação percorre três etapas, e cada qual apresenta uma textura diferente. A primeira é formada apenas por notas que em determinados momentos são realçadas com a técnica de *vibrato*, inspirada na entoação vocal dos violeiros repentistas; já na segunda etapa, Heraldo utiliza as cordas

¹³¹ Entrevista com Heraldo do Monte. *Guitar Player*. Ed.06/1996, p. 77-80.

soltas do instrumento, desenhando um ponteadado típico da viola nordestina; por fim, o guitarrista lança mão de acordes tocados sobre o ritmo balançado do baião. A massa sonora crescente é tocada de uma forma estridente, em que prevalece a região aguda. Temos, então, a recriação de elementos da música regional mais comum no sertão pernambucano, construída por um desenvolvimento estrutural de textura que pode ser ouvido em improvisos de jazz como os do guitarrista Wes Montgomery (melodias com notas simples, acrescidas de oitavas que desembocam em acordes). No solo de “Vim de Santana” há a fusão entre o regionalismo e o jazz, resultando numa síntese original que foi apontada, posteriormente, como uma das formas brasileiras de improvisação e recriação de novas melodias.

Outro ponto importante sobre os improvisos musicais do guitarrista, e que me escapou à época da pesquisa de mestrado, é a notável correspondência entre a estrutura formal de suas improvisações, sobretudo melódicas, com as composições de frevos de rua dos maestros de frevo recifenses, como Clóvis Pereira e Duda (José Ursicino da Silva). Pode-se se dizer que, a maior parte dos frevos de rua que se consolidaram como sucesso comercial e se tornaram um repertório básico do músico que pretende aprender essa prática musical, se pauta pela organização de perguntas e respostas em seus temas. Como esclarece Mendes (2017, p. 62) o frevo (de rua) se caracteriza como um tipo de composição que estabelece um “jogo” entre perguntas e respostas. Isso fica evidente nos arranjos em que determinado naipe de instrumentos, como metais e palhetas, se intercalam nessa função, podendo ocorrer outras combinações dessas funções, como dobras de perguntas por napes diferentes e melodias em contraponto.

Em minha dissertação de mestrado (2005), ao realizar uma análise técnico-musical em alguns improvisos de Heraldo do Monte, notei que a coesão e a inteligibilidade de seus solos se apoiavam em uma estrutura bem nítida entre perguntas e respostas das frases musicais. Desse modo, é possível notar aí uma adaptação e recriação do esquema formal de composições instrumentais de frevo de rua para a improvisação musical na guitarra. Dito de outra maneira, o músico parece incorporar a estrutura formal das composições dessa modalidade de frevo e ressignificá-la, utilizando sua maneira de improvisar novas melodias em uma música. Percebe-se, portanto, uma relação mais profunda do guitarrista ao assimilar as musicalidades de Recife, que ultrapassam apenas um desenho rítmico ou caminho harmônico de determinado gênero, pois trata-se de toda uma estrutura formal que parece ser reprocessada.

Se Heraldo do Monte amadureceu seu estilo no final da década de 1960, os guitarristas Paulo Rafael e Robertinho do Recife marcaram sua personalidade artística a partir de meados da década seguinte. Em suas carreiras, lançaram álbuns autorais, como também trabalharam muitos anos com produção musical, além de terem acompanhado cantores da MPB. Ambos participaram da cena *udigrudi* no Recife dos anos 1970, formada por um conjunto de artistas que se identificavam com o movimento de contracultura e apreciavam o rock, especialmente o estilo de Jimi

Hendrix, dos Beatles e as bandas de rock progressivo. Atribuem-se a esses músicos as primeiras junções de rock com baião, fusão que aparece de forma contundente no disco *Caruá* (1980), parceria do guitarrista Paulo Rafael com o flautista Zé da Flauta. Nele, o som de sua guitarra recheada de efeitos funciona tanto na interpretação de melodias modais nordestinas como nas bases rítmicas cheias de bossa.

Com uma visão diferente da influência da música local, o guitarrista Robertinho do Recife possui um disco de relevância no período, intitulado *Robertinho no Passo* (1978) e realizado em parceria com Hermeto Pascoal. O álbum é praticamente dedicado ao frevo, e a guitarra soa muito próxima à linguagem da guitarra baiana no gênero, com a utilização de distorção e a justaposição de duas guitarras em intervalos de terças. O interessante é o alto grau de experimentação, sobretudo ao propor novas sonoridades e maneiras de improvisação no frevo. A faixa “Arrecife” parece mostrar mais uma dinâmica de longas melodias do rock progressivo, com climas elaborados por ampla variedade timbrística e caminhos harmônicos inusitados, do que propriamente remeter a um esquema de perguntas e respostas na forma musical de cada parte dentro de um contexto tonal. Outro ponto interessante observado no arranjo da música é a tradução, para o universo do rock, de um componente importante dos arranjos das orquestras de frevo, que é a condução harmônica e contrapontística tocada pela tuba. Em “Arrecife” é o baixo elétrico que assume posição parecida da tuba ao revezar em funções de condução harmônica e dobra da melodia principal.¹³²

Nota-se que nos estilos de ambos os guitarristas o rock é usado como vetor de “modernização” e a escolha tanto dos gêneros locais como do gênero estrangeiro é enfatizada de maneira distinta. Vale pontuar que Paulo Rafael utiliza-se mais da referência do rock dos anos 1960 e 1970, ao passo que Robertinho do Recife explora um estilo mais virtuosístico, característico da década de 1980, encenando a figura mítica do *guitar hero*.

Não deixa de ser curioso que um dos casos de maior projeção internacional da música pernambucana tenha ocorrido somente na década de 1990, com o manguebeat, movimento que tinha na guitarra elétrica um dos eixos principais de criação musical. O grupo Nação Zumbi, liderado pelo cantor e compositor Chico Science, utiliza o instrumento como mediação entre o som percussivo das alfaias e caixas com a voz. Nas narrativas que envolvem a concepção estética da banda há a busca pela “batida” perfeita ou *manguegroove*, elemento que o guitarrista Lúcio Maia articulava com precisão. Com influência do metal, punk rock e hip hop mesclado ao maracatu e coco, o músico trouxe novas células rítmicas para a base da música *pop*, revestindo o local com um timbre “global”.

A faixa “Da lama ao caos”, do disco homônimo lançado em 1994, pode servir de uma amostra interessante do papel da guitarra como elo de ligação entre a percussão e a voz. Na primeira parte, a acentuação do *riff* principal no instrumento está colada ao desenho rítmico das alfaias, sugerindo um padrão típico de maracatu de baque virado.

¹³² Para maiores informações sobre a inserção de instrumentos elétricos no frevo e transformações nos arranjos das orquestras, consultar: SALES, 2018.

Na outra parte, o *riff* se modifica, porém, segue rigorosamente a acentuação e dinâmica do repicado da caixa. Tem-se aí uma dupla função da guitarra, como alicerce da batida “perfeita” e como condução harmônico-melódica na linguagem do rock. Vale observar que nesse disco da Nação Zumbi não há bateria, isto é, a guitarra acaba assumindo uma função percussiva determinante. Pode-se dizer que, na maior parte do disco, a guitarra elétrica está mais ligada à construção do tecido sonoro da base rítmica do que no seu uso como solista.

Em linhas gerais, nota-se que os guitarristas pernambucanos dispõem de um cardápio amplo e variado de gêneros e instrumentos locais que se misturam às musicalidades estrangeiras, singularizando cada estilo de acordo com o recorte seletivo de certos matizes musicais.

A seguir, ainda se tratando da região Nordeste, observa-se que os guitarristas baianos propõem outras sínteses, sem perder de vista o domínio das linguagens de gêneros locais e estrangeiros. Outro fator se dá na adaptação para a guitarra elétrica das técnicas de outros instrumentos reconhecidos como típicos na música brasileira, como o bandolim e o cavaquinho.

Algumas versões da guitarra na Bahia

É válido constatar que a invenção da guitarra baiana em Salvador abriu uma gama de possibilidades para novas estéticas na guitarra elétrica de seis cordas no país. Sua versão mais conhecida possui quatro ou cinco cordas e é geralmente afinada em intervalos musicais de quintas, como no bandolim e cavaquinho. Sua origem pode ser compreendida como um desdobramento de sucessivas tentativas de Dodô e Osmar Macêdo, pai de Armandinho, de eletrificação do violão e cavaquinho desde o final da década de 1940. Uma das motivações foi a possibilidade de amplificação do som para se tocar na “Fobica”, veículo que carregava os músicos durante o carnaval, e que, posteriormente, se tornaria o imponente Trio Elétrico (GÓES, 1982).

Não deixa de ser instigante as narrativas acerca da criação dos trios, bem como da guitarra baiana, que constituiu por muito tempo a base musical deste palco móvel. Diz Armandinho Macêdo¹³³, talvez o maior expoente do instrumento, que a dupla de criadores, ao presenciar um desfile do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas de Recife nas ruas de Salvador, identificou no gênero do frevo instrumental um potencial expressivo para os desfiles durante o carnaval na capital baiana. Portanto, o nascimento da versão em miniatura da guitarra elétrica é acompanhado de um repertório inicial marcado pelos frevos instrumentais pernambucanos adaptados ao instrumento.

O guitarrista Armandinho¹³⁴ explica que, no ano de 1975, “batizou” as incansáveis buscas pela eletrificação dos instrumentos acústicos com o termo de “guitarra baiana”,

¹³³ Há vários depoimentos do guitarrista no *youtube* que abordam uma narrativa sobre a guitarra baiana.

¹³⁴ Disponível em: <http://blog.santoangelo.com.br/o-herdeiro-da-guitarra-baiana-2>. Acesso em: 16 jul. 2020.

mas, anteriormente, em 1967, Dodô já havia chegado ao formato que a tornou popularmente conhecida.

Além da participação direta na gestação do instrumento, Armandinho é responsável por ter criado uma linguagem específica de tocar que mistura o idioma do choro, influenciado pelo seu domínio do bandolim, com o frevo e com a linguagem do rock dos anos 1960 e 1970, sobretudo o experimentalismo de Jimi Hendrix e dos Beatles. A faixa “Guitarra Baiana”, gravada no primeiro disco solo de Moraes Moreira, em 1975, e considerada um marco histórico que fixou a terminologia do instrumento no mercado fonográfico, revela alguns elementos particulares do estilo de Armandinho, como a gravação de duas guitarras baianas executando melodias paralelas em intervalos de sextas e terças, bem como a presença de notas repetidas na melodia e acentuações típicas do frevo na divisão rítmica de semicolcheias. Todos esses elementos musicais são interpretados com distorção e uma pegada roqueira. Vale mencionar que uma outra versão de “Guitarra Baiana” participou da trilha sonora da novela *Gabriela*, veiculada no ano de 1975, pela Rede Globo.

Com referências estéticas próximas, o músico Pepeu Gomes desenvolveu um estilo próprio no “guitarrão” (expressão utilizada por alguns músicos baianos ao se referirem à guitarra elétrica de seis cordas) no qual articula a linguagem da guitarra baiana, do bandolim e do rock de Jimi Hendrix (NETO, 2006). Seu primeiro disco autoral, intitulado *Geração do Som* (1978), pode ser considerado uma síntese de seu estilo, em especial ao trazer na capa o *guibando*, invenção própria que possui um bandolim e uma guitarra, ambos eletrificados e unidos pelo mesmo corpo. Neste exemplo, retorna o pioneirismo baiano na construção material de versões *abrasileiradas* da guitarra elétrica. Quanto à sonoridade do álbum, as linguagens já mencionadas se misturam de forma original, como no choro ao bandolim denominado “Toninho Cerezo”, no *riff* pesado de “Malacaxeta” ou mesmo na música “Belo Horizonte”, que conta com o *guibando* em dueto remetendo à influência da guitarra baiana.

Outro músico que teve importância no contexto das inventividades baianas foi o guitarrista Luiz Caldas. No ano de 1985, lançou seu álbum *Magia*, que o alçou a uma carreira de sucesso comercial devido à faixa “Fricote”. A música é considerada como um marco na criação do gênero da *axé music*¹³⁵, que incorpora ritmos afro-brasileiros à concepção da música *pop* da época. Sua popularidade como cancionista do axé não escondeu suas habilidades como guitarrista, que pode ser notada na recente gravação do disco *Viva a Guitarra Baiana* em 2014. Nele pode-se observar o músico tocando faixas instrumentais na linguagem da guitarra baiana, bem como sua atividade como cantor. Ainda é curioso notar o modelo físico de algumas de suas guitarras, as quais possuem o corpo e as tarraxas em forma de violino.

Ao analisar os estilos dos guitarristas baianos mencionados, percebem-se alguns pontos em comum entre eles, como a preocupação em adotar um instrumento

¹³⁵ Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/30-anos-de-axe-luiz-caldas-e-uma-geracao-pioneira-mudaram-o-som-do-carnaval-baiano/>. Acesso em 18 jul. 2020.

construído de forma bem personalizada nos seus aspectos físicos e elétricos, de forma a singularizar com certa radicalidade o aspecto visual e de sonoridade das suas guitarras elétricas. Outra questão é a preocupação com a imagem visual do guitarrista, seja na atividade corpórea da *performance* ou mesmo nas indumentárias cuidadosamente selecionadas. Demandas crescentes dos grandes espetáculos musicais como o Carnaval da Bahia, em que a guitarra elétrica ocupa uma posição importante na dimensão estético-musical do Trio Elétrico.

Guitarrada e suas vertentes

O surgimento da Guitarrada, gênero de natureza instrumental que tem na guitarra elétrica uma posição de destaque na interpretação das melodias, fica difícil de ser compreendido sem que mencionemos a importância do rádio na formação dos fluxos musicais no Pará¹³⁶. Na década de 1960, principalmente no interior do estado, as estações captadas eram em grande parte da região do Caribe, pois as transmissões do Sudeste e Sul do Brasil não alcançavam a região. Desse modo, um caldeirão de gêneros como merengue, calipso e reggae eram escutados em diversas cidades paraenses, que também captavam outras sonoridades, como a cúmbia colombiana. Estes sons, misturados às musicalidades locais, como o carimbó, e outras, como o choro e o rock dos anos 1960, sobretudo a Jovem Guarda, tiveram influência direta na criação da Guitarrada.

É consenso que a série de três álbuns de Mestre Vieira intitulados *Lambadas das quebradas Vols. 1, 2 e 3* consiste num marco referencial do gênero. O primeiro volume foi lançado pelo guitarrista em 1978, apontado como o inventor da Guitarrada e da lambada. Nas palavras do músico: “Quando eu comecei a tocar guitarra, eu achei que devia criar um ritmo, aí eu aproveitei a influência do mambo, do choro, que eu tocava, do merengue e da música caribenha, daí eu criei a Guitarrada”¹³⁷. O depoimento revela como se deu o processo de elaboração estética que articulou práticas musicais internacionais contidas na diversidade caribenha, com gêneros brasileiros, resultando numa síntese original.

Retornando ao disco germinal, presume-se, por meio de uma apreciação auditiva, alguns elementos que caracterizam o estilo, como melodias desenhadas sobre os arpejos da harmonia e apoiadas numa rítmica sincopada. Apesar de se caracterizar como uma música instrumental, nesse disco, como em outros, há a presença de canções que podem ter sido inseridas com o objetivo de ampliar a comercialização do gênero.

Cabe aqui uma análise mais detida da faixa “Lambada da Baleia”, uma das primeiras composições de Mestre Vieira, gravada no álbum *Lambadas das quebradas*

¹³⁶ Disponível em: <http://www.bregapop.com/component/content/article?id=4956:desvendando-o-caribe-no-para-bernardo-faria>. Acesso em: 30 jul. 2020. Conferir também em MESQUITA, 2009 e CARAVEO, 2019.

¹³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5scVFuXbBdk&feature=related>. Acesso em: 02 ago.2020.

Vol. 1. Na pesquisa de Caraveo (2019) há uma transcrição e análise desta música, que se concentra mais em aspectos formais da harmonia e melodia. Na minha opinião, uma das inovações da Guitarrada parece se situar na articulação dos desenhos rítmicos das melodias com a seção ritmo-harmônica. Esta questão foi levantada sinteticamente por Mesquita (2009, p. 156-157) ao comparar o gênero do cadence-lypso, originário da ilha de Dominica, com a Guitarrada. Apesar de a guitarra elétrica ter função parecida em ambos os gêneros, seja no acompanhamento ritmo-harmônico, ou nas linhas melódicas dos solos ou nos contrapontos ao canto, nota-se uma diferença rítmica sutil nos ritmos das melodias. Na Guitarrada há uma tendência em tocar combinações de semicolcheias (semicolcheia-semicolcheia-colcheia ou colcheia-semicolcheia-semicolcheia) numa figura de semicolcheia-colcheia-semicolcheia e suas combinações com ligaduras, *abrasileiramento* próximo do que foi feito no ritmo do maxixe em relação à polca. Sève (2014) caracteriza essa prática como jeito “chorado” de interpretar a polca.

Em “Lambada da Baleia” percebe-se esse jeito “chorado” de tocar a melodia na introdução e no contraponto à voz no refrão. Pode-se afirmar que aí temos uma presença de outras práticas do choro no estilo do Mestre Vieira, que vai além de progressões e melodias construídas sobre as notas dos acordes. Ainda nesse assunto, a análise de outra composição de Vieira intitulada “Guitarreiro do Mundo” (CARAVEO, 2019) demonstra esse domínio rítmico da melodia tão claro como o das alturas e dos caminhos harmônicos. O caráter balanceado da Guitarrada pode ser resultado desse jeito “chorado” de compor e interpretar as melodias. Vale lembrar que o gênero paraense, como o choro e o cadence-lypso, possui uma forte relação com a dança.

Nos últimos anos, outro participante da invenção da Guitarrada foi revelado para além da região Norte e Nordeste: trata-se do paraense Mestre Solano¹³⁸, que, contemporâneo de Mestre Vieira, lançou seu 17º disco por todo o Brasil revelando sua destreza como solista e divulgando canções autorais como “Ela é americana”, sucesso comercial há mais de quarenta anos.

Mais jovem que os dois músicos referidos, Mestre Aldo Sena tem posição importante na Guitarrada. Participou, na década de 1980, do lançamento de álbuns da série *Guitarradas* ao lado de Mestre Vieira, sua referência no gênero. Nessa coleção, sob o pseudônimo de Carlos Marajó, nome jurídico criado pelo empresário Carlos Santos, Sena compôs a maioria das composições gravadas. (CARAVEO, 2019, p. 60).

A quantidade de composições de Aldo Sena no gênero é expressiva, entre alguns de seus sucessos comerciais estão “Lambada complicada” e “Solo de craque”. Essas duas composições instrumentais fazem parte de um dos seus primeiros discos autorais, lançado em 1983. Vale ressaltar que há pouquíssimos trabalhos acadêmicos disponíveis sobre o guitarrista, dificultando um comentário mais aprofundado sobre seu estilo. Informações básicas como sua data de nascimento, discografia solo e gravadoras nas quais esses discos foram produzidos se encontram confusos na rede. Em uma análise preliminar de seu primeiro álbum e das duas faixas mencionadas, percebe-se uma

¹³⁸ Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mestre-solano-lanca-seu-17-album,1114308>. Acesso em: 20 jul. 2020.

maneira singular de compor as melodias na guitarra. Sena utiliza bastante o recurso de cordas soltas nas melodias principais e também para ornamentá-las. Tem uma predileção por linhas melódicas construídas sobre desenhos de acordes que caminham em movimentos paralelos no braço da guitarra, o que acaba por facilitar a execução de suas músicas. Possui uma particularidade timbrística ao utilizar guitarras de corpo sólido, em geral, do modelo Stratocaster.

Por fim, nota-se uma característica comum nos discos mencionados aqui em relação ao timbre da guitarra elétrica na Guitarrada. Em geral, o som é tocado com poucos pedais de efeito de alteração do som, como distorção ou reverberação. A posição escolhida para os captadores das cordas é próxima à ponte, privilegiando o registro agudo do instrumento.

Considerações finais

Vale retornar a algumas ideias levantadas no texto em vistas de compreender o que faz com que os estilos e sonoridades da guitarra elétrica nas regiões Norte e Nordeste sejam tão criativos e originais.

Em primeiro lugar, espera-se que tenha ficado claro que a ideia de uma suposta pureza identitária ou mesmo uma visão essencialista da cultura passam longe ao refletirmos sobre as dimensões simbólicas do instrumento. Este, numa posição de *ocupado* (para falar com Gomes), parece se recriar com maior potência, exportando padrões e maneiras de tocar admiradas e copiadas internacionalmente. Utopia de um país maculado por sua sina agrário-exportadora.

A rigor, a tentativa de traduzir para a guitarra elétrica as sonoridades e técnicas de outros instrumentos nos leva a entender que, além de diluírem o estrangeiro no local, os músicos pesquisados conseguem ultrapassar os limites materiais e padrões estilísticos de seus próprios meios de expressão, atuando como verdadeiros recriadores. Sinteticamente, poderíamos citar como exemplo a viola nordestina, no caso de Heraldo do Monte; as levadas rítmicas das alfaias, no estilo de Lúcio Maia; o idiomatismo do bandolim nas interpretações de Armandinho e Pepeu Gomes e os desenhos rítmicos de piano e sopros da música caribenha na Guitarrada.

Outra questão importante é que na maioria dos estilos, principalmente em relação aos guitarristas baianos, há um espetáculo performático, existindo uma preocupação “cênica” no palco. Essa interação entre artistas e público, portanto, se dá num sentido mais amplo no qual participam elementos musicais e visuais. Posto isso, parece haver uma maior empatia e identificação com o público, o que resulta, no final das contas, em um caráter efetivamente popular de suas obras e performances. Aqui, a máxima “todo artista tem de ir aonde o povo está”, entendida quase como um fundamento transcendental da música popular brasileira, é alcançada sem arroudes, e com grande inventividade estética dos estilos.

Referências

ALBUQUERQUE JR., D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 3. ed. Recife: FJN; São Paulo: Cortez, 2006.

ALONSO, Gustavo A. A.; VISCONTI, Eduardo L. Apresentação do Dossiê “Música popular nordestina e mercado (1950-2010)”. **Música Popular em Revista**, v. 6, n. 02, Campinas, UNICAMP, 2019.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 6ª edição, 2011.

CARAVEO, Saulo C. **A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada de Mestre Vieira**. Belém: UFPA, 2019. (Dissertação de Mestrado)

GÓES, Fred de. **O país do carnaval elétrico**. Salvador: Corrupio, 1982.

GOMES, Paulo E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1986.

GOMES, Rogério B. **Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2005. (Dissertação de Mestrado).

GUIMARÃES, Valéria. A passeata contra a guitarra elétrica e a “autêntica” música brasileira. In: Cristina C. Rodrigues, Tania Regia de Luca e Valéria Guimarães (orgs.), **Identities brasileiras: composições e recomposições**. São Paulo: UNESP; Cultura Acadêmica, 2014, p.145-173. [Ebook disponível em <<http://books.scielo.org/id/h5jt2>>]

MARIANO, Anderson S. **Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de guitarra elétrica no Brasil**. João Pessoa, UFPB, 2018. (Tese de Doutorado).

MENDES, Marcos F. **Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações**. Recife: CEPE, 2017.

MESQUITA, Bernardo T. P. **A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará**. Salvador, UFBA, 2009. (Dissertação de Mestrado).

NETO, Affonso C. de M. **A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico**. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2006. (Dissertação de Mestrado)

REILY, Suzel A. Hybridity and segregation in the guitar cultures of Brazil. In: **Guitar cultures**. New York: Berg Publishers, 2001.

SALES, Ítalo G. **Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990)**. Recife, UFPE, 2018. (Dissertação de Mestrado).

SARAIVA, Joana M. Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50. In: GIUMBELLI, E.; DINIZ, J. C. V.; NAVES, S. C. (Org.). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SÈVE, Mário. O fraseado do choro: algumas considerações rítmicas e melódicas. **Anais do III SIMPOM 2014**, Rio de Janeiro, 2014.

VISCONTI, Eduardo de L. **A Guitarra brasileira de Heraldo do Monte**. Campinas, UNICAMP, 2005. (Dissertação de Mestrado).

VISCONTI, Eduardo de L. **A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker**. Campinas, UNICAMP, 2010. (Tese de doutorado).

CAPÍTULO 9

Autor como produtor lo-fi: refuncionalização técnica da produção musical em home studios do Recife

José Carlos Viana Júnior

O presente artigo tem como objetivo analisar quatro artefatos sonoros em formato digital MP3 (*MPEG Audio Layer-3 / 320kbps*) coletados na Recife Lo-Fi (série de coletâneas lançadas entre 2010 e 2017), com a finalidade de compreender como se dá a **refuncionalização técnica no processo de produção musical (BENJAMIN, 1985) e o engendramento da estética sonora lo-fi** (*low fidelity*, do inglês “baixa definição”). Os resultados foram cruzados com a análise de conteúdo (BARDIN, 2016) mediante entrevistas estruturadas (GIL, 1999) realizadas com os produtores de cada faixa. Como metodologia norteadora utilizo o estudo de casos múltiplos (YIN, 2005).

Inicialmente é preciso articular – mesmo que brevemente – três conceitos fundamentais em um breve *corpus* teórico: a **refuncionalização técnica** – conceito chave do ensaio “*O autor como produtor*” de Walter Benjamin –, a figura teórica do amador *operativo* da ética DIY (BEER, 2014) (*do-it-yourself*, do inglês, “faça-você-mesmo”) e a estética sonora *lo-fi*. Em seguida, será realizada uma análise de espectro sonoro comparativo entre uma faixa de referência padrão profissional em contraste com os quatro artefatos amadores selecionados. O teste foi realizado no REAPER, uma DAW (*Digital Audio Workstation*, do inglês “estação de trabalho de áudio”) por meio do *plug-in T-Racks Master Match*, no qual é possível analisar e comparar a mixagem e masterização de áudio em dados quantitativos utilizando a padronização de amplitude em decibéis (dB) e frequencial em hertz (Hz). A faixa escolhida como referência profissional foi a música “Esse cara sou eu”, de Roberto Carlos, lançada em 2012, em EP homônimo. A música vendeu mais de dois milhões de cópias no Brasil, com gravação produzida por Guto Graça Mello, renomado produtor musical brasileiro. A faixa “Esse cara sou eu” foi premiada no 14º Grammy Latino na categoria “Melhor Canção Brasileira” e teve sua gravação realizada nos estúdios Sony Music/Dolby Sirena/Amigo Records, na cidade de São Paulo - SP. Para fins metodológicos, definiremos esta como a *faixa de referência padrão*. Por fim, realizaremos a análise das quatro faixas à luz do processo de **refuncionalização técnica** dos modos de produção (BENJAMIN, 1985) no engendramento do fenômeno do ruído como

indicador social (BAUER; GASKELL, 2003), caracterizando os amadores *operativos* enquanto autores-produtores *lo-fi* contemporâneos.

Refuncionalização técnica

No famoso ensaio de Walter Benjamin, “*O autor como produtor*”, o papel da *refuncionalização* técnica é claro: promover a democratização de formas e instrumentos de produção. Benjamin (1985, p. 127) alerta sobre a exigência de Brecht de que certos trabalhos artísticos devem “visar a utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições”. Ou seja, a *refuncionalização* técnica propõe uma *nova função* para o aparelho produtivo: a criação de um modelo pedagógico de produção que questione o modelo institucional hegemônico – seja na literatura, cinema, música, etc. –, e possa transformá-lo “por dentro”. Mas, em que direção esse modelo deve seguir? Ora, o modelo “será tanto melhor, quanto mais consumidores levar à produção” (BENJAMIN, 1985, p. 132). Esse é o objetivo da *refuncionalização*: transformar autores em produtores “com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)” (BENJAMIN, 1985, p. 127). Isso não significa dizer que a *refuncionalização* propõe a liberação da alta tecnologia¹³⁹ de determinada época. Isso apenas iria *informar* (abastecer) o aparelho de produção (ou a lógica *hi-tech*¹⁴⁰). Brecht propõe justamente o contrário: a criação de *novas formas* e *novas funções* pedagógicas de produção deve ter um caráter emancipatório. Assim, temos claramente exemplificado o papel da *refuncionalização* técnica para Benjamin: operar a democratização dos meios de produção por meio da criatividade e *novas funções* técnicas.

Benjamin analisa a questão técnica da gravação musical ou, como ele mesmo classifica: a música “em conserva”. De fato, o autor já tinha em mente que o disco musical circulava como mercadoria e que, por isso mesmo, seu modo de produção era especializado e restrito a determinados grupos de selos fonográficos que detinham o capital, a técnica e as ferramentas de produção. Em sua problematização sobre o autor como produtor musical, cita o compositor Hanns Eisler¹⁴¹:

“O disco, o cinema sonoro, o automático musical, podem... fazer circular obras-primas da música em conserva, como mercadorias. Esse processo de racionalização tem como consequência que a produção musical se limita a grupos cada vez menores, mas também cada vez mais qualificados.” (BENJAMIN, 1985, p. 130).

¹³⁹ Cf. Significado de high-tech – apositivo. De alta tecnologia; cuja tecnologia é muito avançada: televisão high-tech. Diz-se daquilo (objeto, estilo, arquitetura, etc.) que possui qualidade, aparência e aspecto industrial: monumento high-tech. Etimologia (origem da palavra hi-tech). Do inglês high tech. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/high-tech/>. Acesso em: 20 jul. 2019.

¹⁴⁰ Cf. Utilizamos a abreviação de *hi-tech* proveniente de *high technology* presente no artigo de Joseph Mayer intitulada High Technology Specialization: A Comparison of High Technology Centers (PDF). Brookings Institution, Center on Urban & Metropolitan Policy. 2001.

¹⁴¹ Importante compositor, participante da Segunda Escola de Viena (Escola de Schönberg), composta também por Anton Webern e Alban Berg.

Essa lógica de produção persiste até os nossos dias: as ferramentas de alta fidelidade são limitadas a poucos grupos profissionais que detêm a qualificação, especialização e os equipamentos necessários para *informar* (abastecer) o mercado fonográfico. Traçando um paralelo com o teatro épico, a *refuncionalização* técnica busca democratizar esse processo, permitindo com que músicos sem formação especializada – ou seja, amadores – possam abastecer e transformar a instituição musical, tornando-se além de autores, também produtores de suas próprias produções fonográficas. Assim:

“Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentadas de competência no processo de produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo politicamente válido; além disso, as barreiras de competências entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual –, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente”. (BENJAMIN, 1985, p. 129)

Aqui chegamos em um ponto fundamental: como *refuncionalizar* a produção musical? Benjamin é bastante categórico: “primeiro eliminar a oposição entre intérprete e ouvinte, e segundo eliminar a oposição entre técnica e conteúdo” (BENJAMIN, 1985, p. 130). O primeiro passo é a quebra da barreira entre o palco e a plateia, entre o autor e o produtor, entre o músico e o ouvinte: é uma proposta de “superação daquelas esferas compartimentadas de competência no processo de produção intelectual” (BENJAMIN, 1985, p. 129). O segundo passo é eliminar a oposição entre técnica e conteúdo. Ou seja, a técnica deve ser *operada* como fonte estética de si mesma, tornando-se um modelo pedagógico, revelando uma *nova função* no processo de produção musical. Assim, a *refuncionalização* técnica propõe uma “experiência” epistemológica de “relição” entre o sujeito e o objeto. Aqui reside o coração do autor como produtor: a fusão entre a *forma de fazer* e o próprio conteúdo da produção musical. Vejamos a citação:

Benjamin afirma o mistério daquilo que aparece, expondo o poder de nossa faculdade de expressar, de ligar e religar ideias no sentido próprio do termo “religião”. Tal concepção nos leva ao poder do lembrar que escapa ao tempo cronológico. Trata-se, profanamente, de um modo religioso de trabalhar, o qual não se coaduna com a atividade de produzir conceitos. Esse modo recusa a separação entre sujeito e objeto e a distinção entre forma e conteúdo. A experiência, considerada na sua essencialidade linguística, responde ao ato de nomear, o qual afirma a dissolução do sujeito no *medium* autônomo da linguagem. O nomear mostra imediatamente, assim como a poesia, o confronto do homem com o mundo, e torna visível o presente em imagens, que escrevem a sua história. (FRANCO, 2009, p. 201)

Assim, a forma e o conteúdo se fundem em um horizonte técnico não especializado: a *nova função* apontada por Benjamin deve ser a de democratizar a produção da música “em conserva” utilizando soluções criativas, transformando o

autor em produtor, rompendo, assim, a lógica dos grupos especializados profissionais que detêm a *forma* pela qual a produção musical deve ser pautada.

O amador operativo

Em primeiro lugar é preciso redimir a figura do amador do obscurantismo econômico, afastando-o de um determinismo pejorativo e meramente negativo. Concordamos com HENNION (2011, p. 253) quando afirma que “os amadores são competentes, ativos e produtivos; eles transformam constantemente objetos e obras, performances e gostos”. Nesse grande espectro de práticas que englobam o campo do amadorismo (desde o apreciador de vinhos, passando pelo colecionador de gibis, ao cervejeiro artesanal, etc.) devemos separar – assim como faz Benjamin, baseado na descrição do poeta russo Tetryakov – o que conceituo como amadores *informativos* e amadores *operativos*. Definiremos como amadores *informativos* aqueles que *informam* (abastecem) o aparelho de produção sem o modificar, ou seja, reproduzem o modelo econômico dominante. Este tipo de amador busca *ter* objetos e mercadorias pré-fabricadas e as coleciona (por exemplo, o colecionador de LPs, vinhos, brinquedos, etc.). Já os amadores *operativos* têm como objetivo o mesmo que o autor como produtor de Benjamin (1985, p. 127): “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)”; em outras palavras: o amador *operativo* tem como objetivo *ser* produtor, ou seja, ele fabrica os próprios objetos; transformando, assim, as engrenagens internas do sistema produtivo. Abaixo um quadro esquemático para a visualização categorial que estabeleço entre o amador *informativo* e o amador *operativo*.

AMADOR INFORMATIVO

- Abastece o aparelho de produção
- Reproduz práticas
- Coleciona objetos
- Informa o aparelho de produção
- Preferência por *ter* produções

AMADOR OPERATIVO

- Modifica o aparelho de produção
- Desenvolve práticas
- Produz objetos
- Opera o aparelho de produção
- Preferência por *ser* produtor

Focaremos no amador *operativo*. Este tipo de amador se baseia em *ser* produtor dos próprios objetos ao invés de colecionar objetos pré-fabricados. Ou seja, produz “por-si-mesmo” elaborando *novas funções* que articulam técnica e conteúdo. Sua forma de atuação é por meio da bricolagem. Segundo Neira e Lippi:

“Oriundo do francês, o termo bricolagem significa um trabalho manual feito de improviso e que aproveita materiais diferentes. Na apropriação realizada por Lévi-Strauss (1976), o conceito de bricolagem foi definido como um método de expressão através da seleção e síntese de componentes selecionados de uma cultura. Por sua vez, relendo o trabalho do antropólogo, Derrida (1971) ressignificou o termo no

âmbito da teoria literária, adotando-o como sinônimo de colagem de textos numa dada obra. Finalmente, De Certeau (1994) utilizou a noção de bricolagem para representar a união de vários elementos culturais que resultam em algo novo”. (NEIRA, LIPPI, 2012, p. 610)

Assim, é preciso fixar as duas interlocuções realizadas até o momento entre o autor como produtor benjaminiano e o amador *operativo*, representado socialmente pelo lema “faça-você-mesmo”. Ambos não têm formação especializada, ou seja, não são profissionais. Sendo assim, identificamos de agora em diante, o autor como produtor benjaminiano como um amador *operativo*: ambos têm um único objetivo “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)” (BENJAMIN, 1985, p. 127).

Contemporaneamente, o lema *faça-você-mesmo* é praticado pelo amador *operativo* em várias frentes: radioamadorismo, produção de artesanato, produção de móveis, hortas comunitárias, produção de cervejas artesanais, etc. Nesse estudo nos focaremos nos amadores *operativos* contemporâneos que desempenham o papel de produção musical em casa: ou seja, produzem artefatos sonoros de forma autônoma fazendo uso da bricolagem em estúdios caseiros (os *home studios*), utilizando o improviso técnico e equipamentos de baixo custo. Sobre os *home studios* é preciso uma breve palavra. Segundo Vieira:

A terminologia *home studio*, empregada na língua inglesa, faz referência à gravação feita “em casa” tanto em texto em português como em inglês. Em revistas publicadas no Brasil, o *home studio* é tratado como ambiente de gravação musical, e a parte “caseira” da história é enfocada com a ideia: “Você pode ter o seu” ou “Produza em casa suas músicas”. Na literatura em inglês, muitos conceitos são associados à gravação musical no ambiente do *home studio*, indo de acústica de ambiente, frequências sonoras até chegar à gravação propriamente dita – o que evidencia a complexidade que este ambiente pode assumir. (VIEIRA, 2010, p. 24)

A produção musical realizada pelo amador *operativo* em *home studios* implica em várias questões: técnicas, econômicas, estéticas, políticas, etc. Esse tipo de produção musical amadora revela uma relação artesanal com a produção de artefatos – como um artesanato sonoro –, baseado em uma máxima: faça-você-mesmo. Esse *fazer* problematiza a relação entre produção e consumo. Assim, segundo Guerra (2017, p. 287), as práticas DIY “servem como uma força contrária ao neoliberalismo”. É possível afirmar que os amadores *operativos* produzem artefatos artesanais que revelam – a partir de seus sistemas de ação – as engrenagens do próprio produto; ou seja, exhibe seu “amadorismo” por ser considerada de “baixa fidelidade” e caracterizada por “ruídos”, “imperfeições” e “defeitos” (CONTER, 2016). Geralmente, um produto musical amador não se encaixa no mercado fonográfico profissional; nesse sentido, a produção musical amadora *operativa* é tão anti-ilusória quanto o teatro brechtiano.

Assim demarcamos uma definição ontológica clara entre o amador *informativo* e o amador *operativo*: o primeiro busca *ter* produtos, o segundo busca *ser* produtor

com o objetivo de “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)” (BENJAMIN, 1985, p. 127). Nesse sentido, o amador *operativo* opera um conjunto ético baseado na máxima “faça-você-mesmo”, o qual denominamos de agora em diante como uma ética DIY (BEER, 2014).

A ética DIY e a estética lo-fi

De fato, a proposta de uma *refuncionalização* do aparato de produção artístico vem repercutindo desde o início do formato dos zines¹⁴², por meio do movimento Internacional Situacionista¹⁴³, até o *punk* e suas diversas ramificações. Kevin Dunn realiza uma aproximação bastante pertinente entre a *refuncionalização* técnica e a ética DIY (BEER, 2014) quando diz que:

“O que importa, portanto, é o caráter exemplar da produção, capaz, em primeiro lugar, de induzir outros produtores a produzir e, em segundo lugar, colocar um aparato melhorado à disposição deles. “E esse aparelho é tanto melhor, quanto mais consumidores ele é capaz transformar em produtores - ou seja, leitores ou espectadores em colaboradores”. Essa observação está no cerne do motivo pelo qual os selos musicais DIY são politicamente importantes. Porque uma política cultural progressista não é alcançada através do conteúdo, mas através de um posicionamento. Ser DIY e independente é muito mais eficaz do que *falar sobre ser* DIY e independente. É uma forma de produção cultural que pode transformar consumidores passivos em produtores por direito”. (DUNN, 2012, p. 234)

Historicamente, o termo DIY surge no início do século XX – mais precisamente em 1912 – como um jargão na cultura norte-americana para as práticas no domínio de atividades para o melhoramento ou manutenção do lar, como a carpintaria e a serralheria (GELBER, 1997). Em 1957, na Itália, o DIY ensaia sua primeira reverberação enquanto um sistema de ação compartilhada no movimento Internacional Situacionista (DEBORD, 1997) no qual, pela primeira vez, é identificada uma forma ética do DIY, que ressurgirá vinte anos depois com a cultura *punk* (BENNETT, GUERRA, 2018). Nesse sentido, a sigla DIY se estrutura aos poucos como um conjunto de práticas típicas do movimento *punk* pelo qual representará determinados valores baseados na máxima “faça-você-mesmo”. Como aponta Guerra:

Então, tanto a sigla DIY, quanto a expressão ‘DIY’ lentamente se tornaram comuns. Elas costumam se referir a um modo de produção

¹⁴² O formato de zine é um modo peculiar de publicação independente baseada na bricolagem com recortes de jornais, revistas, contendo entrevistas, crônicas, resenhas de discos, HQs, etc. A produção dos zines da Internacional Situacionista era uma atividade de todos e feita por todos (SPENCER, 2005; WRIGHT 1997).

¹⁴³ Segundo Black (2000) “A Internacional Situacionista (1957-1972) foi uma formação internacional – porém sediada em Paris – que recriou a tradição de vanguarda em um alto plano de inteligência e intransigência.”

musical – simbólica e ideologicamente – distinta dos circuitos comerciais da indústria da música popular. Dois aspectos chave são regularmente apontados como marcos históricos anteriores: a ação da Internacional Situacionista na década de 1950 e a cena punk na década de 1970. (GUERRA, 2017, p. 286)

Segundo Kugelberg (2012, p. 43, tradução nossa) “o legado do *punk* é simples: a imediata implementação da cultura de base DIY (...) Forme uma banda, torne-se um artista, um *DJ*, um guitarrista, um editor”. Com a inauguração da *Music Television* (MTV) em 1981, observamos a popularização crescente de tecnologias portáteis como a tecnologia magnética K7, criada pela Phillips em 1963. Gravadores portáteis tornaram-se populares e os primeiros *home studios* e pequenos selos surgem nos EUA e Inglaterra como a legendária *K Records* (BAUMGARTEN, 2012) em 1982. Nesse contexto, o termo *lo-fi* surge pela primeira vez em meados de 1986, nomeando um modo particular de produção musical. Cunhado pelo *DJ* nova-iorquino William “Bill” Berger¹⁴⁴, o termo tinha como objetivo classificar a produção de fitas K7 realizada por músicos anônimos que chegavam aos estúdios da rádio. Berger passou a veicular as diversas gravações amadoras em seu programa semanal na rádio *WFMU*. O que antes era “rascunho” ou “processo” ganha *status* de obra final. Assim, as fitas eram veiculadas para a grande audiência da *WFMU* durante trinta minutos semanais. O programa foi batizado sob o nome de *Lo-Fi*, uma alusão e contraposição clara e bem-humorada ao *hi-fi*), termo que designava a tecnologia de gravação impressa em discos de distribuição massiva produzido pelas *majors*. Desde então, a estética *lo-fi* se espalhou pelo mundo, sendo hoje um dos grandes fenômenos da *Internet*, tendo sua lógica replicada em filtros para o *Instagram*, vídeos simulando VHS e *playlists* no YouTube, como a *Lo-Fi Hip Hop Mix – Beats to relax/study*¹⁴⁵, que conta atualmente com mais de 35 milhões de usuários. Nesse sentido, definiremos dois espectros da produção sonora – *hi-fi* e *lo-fi* – apresentados em contraposição complementar; ou seja, postos de forma relacional:

A *alta definição* é responsável pela (re)institucionalização de contratos sociais, estéticos, políticos e de linguagem. A superação de si própria + obsolescência programada efetuada pelo desenvolvimento tecnológico é um dos exemplos que viemos empregando com frequência, justamente para insistir nesse seu eterno retorno, que *define* seu território por repetição incessante de seus textos.

A *baixa definição*, por sua vez, opera desestabilizando esses contratos. Como ela é a ferramenta da diferença, não há um caminho preferencial a ser percorrido para realizar suas desterritorializações. Cada atualização sua é uma chave singular de redução da definição de um dado texto institucionalizado e por isso cada operação sua resolvida se

¹⁴⁴ DJ e diretor musical da lendária rádio *WFMU*, pioneiro na criação e popularização do termo *lo-fi* como uma forma de produção musical realizada por produtores musicais amadores em pequenos *home studios* em meados de 1986.

¹⁴⁵ Lo-Fi Hip Hop Radio no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-FlxM_oS2lA. Acesso em: 10 mar. 2020.

torna datada e, se repetida, ganha contornos, torna-se bem definida. (CONTER, 2016, p. 45)

Assim, é possível definir a figura teórica do autor como produtor *lo-fi*; um amador *operativo* que *refuncionaliza* tecnicamente seus meios de produção fazendo uso da máxima “faça-você-mesmo”, ou seja, da ética DIY. Nesse processo, o “amadorismo” representado pelo *lo-fi* ganha um novo sentido: simboliza uma identidade e um modelo pedagógico. É importante pontuar que esse *modo de fazer* revela uma fricção entre a linguagem sônica desenvolvida pelo amador *operativo* e a formalizada pelo profissional de áudio; se por um lado a “baixa fidelidade” pode ser simulada pelo especialista (com o uso proposital do “ruído”), por outro, as limitações materiais, financeiras, tecnológicas e formais do amador *operativo* tornam a manufatura de um produto profissional de “alta fidelidade” improvável. Nesse sentido, o foco de análise do presente estudo será a *refuncionalização* técnica do amador *operativo* e não a apreciação sônica do artefato “descolado” do seu modo de produção.

Na próxima seção apresento o quadro de análise frequencial utilizado por profissionais no campo da produção musical e que será a referência analítica para o desenho de frequências de respostas no teste comparativo do *plug-in T-Racks Master Match* – REAPER. Analisaremos quantitativamente os níveis de defasagem, excessos, amplitude e volume para determinadas regiões de frequências, definindo o nível de “ruído” em relação à mixagem e à masterização da *faixa de referência padrão*.

Quadro de análise referencial

Para a análise dos artefatos utilizaremos o quadro de regiões de audição dividida por oitavas, sendo possível a análise tanto quantitativa – em decibéis (dB) e em hertz (Hz) –, quanto qualitativa utilizando adjetivos próprios do campo da mixagem e masterização, que qualificam sonicamente as variações frequenciais por meio de palavras-chave e classificações para “excesso” e “falta” de faixas em Hz como “cavernoso”, “flácido”, “estridente”, etc. A classificação completa está disposta no quadro abaixo:

Quadro 1 – Quadro de regiões de audição dividida por oitavas

Oitava	Faixa de Frequência (Hz)	Região	Palavra-Chave	Excesso	Falta
1ª	20 – 40	Subgraves	Fundação	Flácido	Raramente Percebido
2ª	40 – 80	Graves Profundos	Profundidade	Sobrando/Frouxo	Leve/Duro
3ª	80 – 160	Graves	Base	Gordo/Pesado/"U"	Magro/Frio
4ª	160 – 320	Graves/Médio-Graves	Densidade	Cavemoso/"O"	Apertado
5ª	320 – 640	Médios-Graves	Corpo	Oco/Fanho/"Á"	Preso
6ª	640 – 1K2	Médios-Graves	Força	Buzina/Telefone/"Ó"	Distante/Oco
7ª	1K2 – 2K5	Médio-Agudos	Projeção	Lata/Metálico/"É"	Estrangulado
8ª	2K5 – 5K	Médio-Agudos/Agudos	Presença	Estridente/Agressivo/"Í"	Velado
9ª	5K – 10K	Agudos	Brilho	Sibilante/Magro/"S"	Abaçado/Fosco
10ª	10K – 20K	Superagudos	Ar	Zunido/Soprado	Pouco Percebido

Fonte: AudioCon – Consultoria & Treinamento de Áudio¹⁴⁶

É importante pontuar que esses adjetivos não devem ser entendidos de forma pejorativa – ou ainda com pretensão axiológica –, mas antes, como imagens descritivas de assinaturas sônicas que caracterizam o “ruído” no campo da mixagem e masterização profissional, visando uma determinada *normalização fonográfica*.

“O ruído como indicador social”

Para fins analíticos, definiremos o “ruído” como um indicador social que simboliza um conjunto de práticas identitárias que caracterizam um artefato *lo-fi*; assim, o “ruído” deve ser entendido como uma *dissonância produtiva*; uma fricção entre o profissionalismo e o amadorismo. Nesse sentido, o “ruído” é tudo aquilo que se afasta da *faixa de referência padrão* representando *um modo de fazer* não convencional; ou seja, uma identidade. Segundo Bauer e Gaskell:

A música não apenas representa o presente estado de coisas da ordem convencional, mas através da ruptura das convenções, o “ruído” antecipa a crise social e indica a direção da mudança na nova ordem. A música ruidosa de hoje, anuncia a nova ordem política e cultural: “a música está anunciando a nova era” (1985, p. 141). Ao estudar o ruído como um indicador social, Attali se concentra nos sons artificiais que são produzidos intencionalmente para expressão musical. O som, compreendendo tanto o ruído natural como o artificial, é a preocupação da análise do “cenário sonoro” do compositor canadense R.M. Schafer (1973; 1977). (BAUER; GASKELL, 2003, p. 373)

¹⁴⁶ FERNANDES, David. Mascaramento e timbragem de instrumentos. AudioCon. Disponível em: https://www.somaovivo.org/downloads/Mascaramento_e_Timbragem_de_Instrumentos.pdf. Acesso em 10 jul. 2020.

A análise frequencial dos dados será cruzada com a análise de conteúdo (BARDIN, 2016) das entrevistas estruturadas (GIL, 1999). Assim, será possível estabelecer padrões analíticos sobre a divisão de Schafer (1991) entre alta e baixa fidelidade intrínsecos ao modo de fazer estes artefatos. Segundo Bauer e Gaskell:

Um som de alta fidelidade, que se espera de nosso aparelho de CD, registra sinais claros e nítidos, evitando ruídos do ambiente. Em sons de baixa fidelidade, sinais nítidos são menos audíveis, devido ao forte e confuso ruído do ambiente. (BAUER; GASKELL, 2003, p. 375)

Como veremos, a ambiência de gravação (falta de tratamento acústico profissional) é um traço sônico característico presente em todos os artefatos analisados. A baixa fidelidade se dá por conta do ambiente acústico, pelo uso de determinado maquinário amador, mas também de forma intencional (simulação de sonoridade de mídia obsoleta ou busca de timbres específicos), não sendo assim a materialidade totalmente determinante, mas um elemento de construção identitária. Nesse sentido, variáveis sociais e variáveis sonoras podem estar interligadas, entendendo que “indicadores culturais mensuram elementos da vida cultural que refletem nossos valores e nosso mundo vivencial” (2003, p. 366). Nesse sentido, entendo que:

(...) o lo-fi representa aqui, antes de tudo, uma forma de “fazer” que ultrapassa questão da própria técnica musical ou mesmo da representação, por mais que estejam relacionadas, pois trata de um fenômeno que está centrado no sujeito que faz mais do que no seu resultado estético. (FERREIRA, 2017, p. 11)

Finalizada a apresentação desse breve *corpus* teórico – assim como a exposição dos aspectos metodológicos utilizados no presente estudo – analisaremos na próxima seção os artefatos e as entrevistas dos autores-produtores musicais *lo-fi* utilizando a mostra coletada. Cada faixa será considerada individualmente em seus aspectos sônicos e frequenciais característicos – elegendo como referência a *faixa de referência padrão* –, e trazendo como título de cada seção o nome da música e o *link* para a sua audição *on-line*.

“Flores do teu mal”

“Flores do teu mal”¹⁴⁷ é uma faixa classificada sonicamente como lo-fi e disponibilizada em formato digital MP3 (MPEG-3/320kbps) no blog www.recifelofi.blogspot.com, na coletânea Recife Lo-Fi Volume I, no ano de 2010. A faixa foi inteiramente gravada e produzida pelo músico Domingos Sávio sob o pseudônimo D Mingus em seu home studio, sendo ele autor e produtor da faixa.

¹⁴⁷ D MINGUS. **Flores do teu mal**. Recife: Coletânea Recife Lo-Fi Volume I, 2010. Disponível em: <https://soundcloud.com/wagnerbeethoven/coletanea-recife-lo-fi-1?in=wagnerbeethoven/sets/recife-lo-fi-volume-i>. Acesso em: 12 jul. 2019.

Iniciaremos com uma breve análise de espectro sonoro em comparação com a faixa de referência padrão.

Figura 2 – Análise de espectro sonoro da faixa “Flores do teu mal”



Fonte: Análise *T-Racks Master Match* – REAPER / Arquivo pessoal

“Flores do teu mal” (em cinza) apresenta, em alguns pontos, um desenho congruente em relação à faixa de referência padrão (em amarelo), revelando um grande empenho na etapa de mixagem por parte do autor-produtor, que dispôs apenas dos equipamentos que estavam em seu *home studio*. Porém, o gráfico destoia em alguns pontos fundamentais, apresentando divergências significativas entre 35Hz e 90Hz (ausência nas regiões graves, o que torna o som mais “duro”), assim como após 10kHz (ausência nas regiões agudas, o que torna o som mais “abafado” ou “fosco”), e alguns picos de 400Hz (o que torna o som “oco” ou “fanho”) como sobras da faixa de referência padrão. De acordo com o *corpus* teórico, entendo essas *dissonâncias frequenciais* como “ruídos” ou indicadores sociais característicos de um artefato *lo-fi*. Sobre a forma de produção do artefato sonoro, D Míngus nos esclarece:

Gravei num apartamento (1º andar) de um prédio localizado numa das avenidas mais barulhentas do Recife (a Agamenom Magalhães), onde residia à época (2009, 2010). Gravava sons acústicos e voz na despensa do apê, que era um lugar sem janelas, então era o local com menos vazamentos externos. Também era um depósito de coisas, o que costumava evitar reflexões indesejadas. Em paralelo a isso sempre observei aqueles horários mais estratégicos em que o fluxo de veículos e outros sons externos era menor. (D MINGUS, em entrevista ao autor, 2019).

Como produtor, D Míngus tomou decisões que maximizaram o aproveitamento acústico do espaço disponível (um apartamento comum no centro do Recife), minimizando as interferências sonoras externas (trânsito em uma avenida movimentada). D Míngus utilizou da bricolagem para a solução de um problema prático: obter uma acústica adequada para produzir sua própria música em casa. Por falta de recursos adequados, a solução encontrada foi criativa: realizar as gravações

acústicas e de voz na despensa do apartamento (pelo fato de o pequeno espaço não ter janelas), onde conseguiu solucionar parcialmente o problema obtendo um maior isolamento sonoro. Não é preciso dizer que gravar na despensa não é o padrão de um grande estúdio profissional. Pelo contrário, é encarado como uma atitude extremamente amadora e indesejável. Porém, com essa forma de fazer a própria acústica, D Mingus criou uma assinatura estética para o artefato sonoro. Ou seja, essa decisão técnica instaurou uma *nova função* técnica em seu processo produtivo, transformando a despensa em um instrumento técnico de produção musical, influenciando não só na forma, mas também no conteúdo do próprio artefato resultante. Sobre os equipamentos utilizados para a gravação:

Utilizei uma guitarra semiacústica Ibanez Artstar, um mic condensador da AKG (não lembro do modelo), um pre amp tube ultragain da Beringher e um PC de mesa comum à época (não lembro a configuração)... Não tinha uma interface externa ainda. Usei o Reaper como DAW, de plugin, acho que essencialmente o Amplitude crackeado. (D MINGUS, em entrevista ao autor, 2019)

Os equipamentos utilizados por D Mingus são considerados amadores – ou, no caso do microfone condensador AKG – um modelo de entrada semiprofissional. Estúdios profissionais utilizam modelos similares ao Neumann TLM 127 (que custa em média R\$14.500,00¹⁴⁸). Basicamente, D Mingus utilizou equipamentos de baixo custo. A gravação das guitarras e voz foram realizadas utilizando um cabo P10 diretamente no pré-amplificador – no caso o Tube Ultragain da Beringher – que intensificou o sinal de entrada dos instrumentos e microfone, levando mais corpo para o registro na DAW. Aliás, por ter uma válvula, o Tube Ultragain da Beringher trouxe um pouco de “calor” para a gravação, afastando a sensação de um timbre puramente virtualizado. Também é importante notar a ausência de uma interface externa de gravação, o que dificulta o processo. Após passar pelos periféricos, as guitarras virtualmente tratadas no *software* Amplitude “crackeado” (ou seja, pirateado), a mixagem se deu na DAW REAPER. A ausência de ferramentas adequadas para a produção musical fez com que D Mingus utilizasse da bricolagem para superar limitações fazendo uso de *novas formas* de produção. Nesse sentido, D Mingus – enquanto autor e produtor – atribui uma *nova função* aos equipamentos que estão disponíveis (transformando o PC comum em estúdio e a despensa em uma sala acústica). Assim, D Mingus realiza “a transformação de formas e instrumentos de produção” e cumpre a exigência fundamental do autor como produtor: “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)” (BENJAMIN, 1985, p. 127). Abaixo, observamos o atual espaço físico do *home studio* de D Mingus, revelando o ambiente doméstico de gravação (em uma sala comum).

¹⁴⁸ Preço consultado no site Lojas Americanas para o microfone Condensador Neumann TLM 127. Disponível em: <https://www.americanas.com.br/produto/143448793/microfone-condensador-para-estudio-tlm-127-neumann>. Acesso em: 10 mar. 20.

Figura 3 – D Mingus (esq.) e Flaviola (dir.) no *home studio* Pé de Cachimbo



Fonte: Domingos Sávio / Facebook

O resultado estético dessa operação é uma faixa caracterizada sonicamente como *lo-fi*. Sobre o significado de *lo-fi*, diz D Mingus:

É algo feito longe dos grandes estúdios, corporações, mais conectada à necessidade de registro da ideia em si. Mais próxima do habitat natural do artista. Num nível mais autoconsciente, acho que trata-se de enxergar e assumir as próprias precariedades e limitações como elementos importantes e expressivos da obra, poeticamente, esteticamente. Tudo movido pela instigação e urgência de criar, interagir... antes fazer – precariamente que seja – do que não fazer. (D MINGUS, em entrevista ao autor, 2019).

Assim, tendo em vista a produção teórica abordada no *corpus* e a coleta acima analisada – “Flores do teu mal” – é possível categorizar D Mingus como um *amador operativo*, que *refuncionaliza* seu modo de produção, ou seja, um autor como produtor *lo-fi* contemporâneo.

“Do outro lado do lodo”

“Do outro lado do lodo”¹⁴⁹ é uma faixa classificada sonicamente como *lo-fi* e disponibilizada em formato digital MP3 no blog www.recifelofi.blogspot.com, na coletânea *Recife Lo-Fi Volume I*, no ano de 2010. A faixa foi inteiramente gravada e produzida pelo músico Matheus Mota em seu *home studio*, sendo ele autor e produtor

¹⁴⁹ MATHEUS MOTA. “Do outro lado do lodo”. *Coletânea Recife Lo-Fi Volume I*, 2010. Disponível em: <https://soundcloud.com/wagnerbeethoven/coletanea-recife-lo-fi-faixa-6>. Acesso em: 12 jul. 2019.

do artefato. Iniciaremos com uma breve análise de espectro sonoro em comparação com a faixa de referência padrão.

Figura 4 – Análise de espectro sonoro da faixa “Do outro lado do lodo”



Fonte: Análise *T-Racks Master Match* – REAPER / Arquivo pessoal

“Do outro lado do lodo” (em cinza) apresenta, em alguns pontos, um desenho congruente em relação à faixa de referência padrão (em amarelo), revelando um grande empenho na etapa de mixagem por parte do autor-produtor, que dispôs apenas dos equipamentos que estavam em seu *home studio*. A análise comparativa apresenta significativas divergências na região entre 20Hz e 30Hz (excessos nas regiões subgraves, o que torna o som “flácido”) e diminuição na região ao redor de 50Hz (ausência de graves, o que torna o som “leve”), assim como aumento ao redor de 1kHz (excesso nas regiões médio agudas, o que torna o som “metálico”), sendo praticamente estável em todo o restante do gráfico. De acordo com o *corpus* teórico, entendo essas *dissonâncias frequenciais* como “ruídos” ou indicadores sociais característicos de um artefato *lo-fi*. Sobre a forma de produção do artefato sonoro, Matheus Mota nos esclarece:

A faixa foi gravada em julho de 2009, num quarto de cerca de 5m², onde eu morava em Salgadinho (Olinda - PE). Uma parte dos vocais foi feita, se não me engano, na suíte desse quarto, um banheirinho um pouco menor (MATHEUS MOTA, em entrevista ao autor, 2019).

Como produtor, Matheus Mota tomou decisões que maximizaram o aproveitamento acústico do espaço disponível (gravando no seu quarto com cerca de 5m² e em um pequeno banheiro em anexo), minimizando as interferências sonoras. Matheus utilizou da bricolagem para a solução de um problema prático: obter uma acústica adequada para produzir sua própria música em casa. Por falta de recursos adequados – como espumas acústicas e um projeto de isolamento –, a solução encontrada foi criativa: realizou as gravações de voz em um pequeno banheiro, onde conseguiu solucionar parcialmente o problema obtendo um maior isolamento sonoro, o que interferiu também na reverberação frequencial de curta distância para as emissões sonoras. Notamos que as instalações físicas do *home studio* são mínimas, o

que representou uma grande dificuldade logística para a produção da faixa. Sobre os equipamentos, Matheus nos esclarece o que foi utilizado:

Um PC dual core bastante simples, baixo Yamaha Precision com problema no captador (mal possui graves), uma Stratocaster da marca Michael e um teclado Casio bem simples, para os Rhodes e sintetizador. Bateria programada e microfone branco de haste (provavelmente da marca Multilaser). Instrumentos de linha captados num pré-amplificador barato, provavelmente aqueles Beringher quadrados, prateados, com uma válvula dentro. O dispositivo mais simples que existia na época. (MATHEUS MOTA, em entrevista ao autor, 2019).

Os equipamentos utilizados por Matheus são considerados amadores e o processo de produção bastante rústico. O contrabaixo (com problema no captador) teve de ser gravado e corrigido posteriormente no processo de mixagem, utilizando equalizadores por apresentar falta de graves originais do instrumento. Esse procedimento causa sobreposição frequencial – conhecido como “mascaramento” –, o que pode explicar o excesso de decibéis na região entre 20Hz e 30. A guitarra Stratocaster Michael – assim como o contrabaixo – foi captada usando cabos P10 inseridos em linha no pré-amplificador Tube Ultragain da Beringher, que transmitiu o sinal via USB para um PC *dual core* (segundo Matheus, bastante simples), onde foram mixados. Também foi utilizado um teclado Casio doméstico para simular – pela impossibilidade de acesso aos timbres originais – um piano Rhodes e um sintetizador. Assim, também como foi simulado o som da bateria por meio da tecnologia VSTi – *Virtual Studio Technology Instrument*, registrada virtualmente na DAW; ou seja, não foi utilizada uma bateria acústica física. A voz foi captada com um microfone de haste (provavelmente da marca Multilaser) de uso estritamente doméstico, o que dá uma característica bastante “metálica” para a voz, acentuando frequências na região 1kHz, como analisado no gráfico de frequências. A ausência de ferramentas adequadas para a produção musical fez com que Matheus utilizasse da bricolagem para superar limitações utilizando *novas formas* de produção. Nesse sentido, Matheus – como autor e produtor – atribui uma *nova função* aos equipamentos que estão disponíveis (transformando um PC doméstico em uma DAW de gravação, utilizando um microfone de uso caseiro para captação de voz, transformando o pequeno banheiro em uma sala acústica, etc.). Assim, Matheus realiza “a transformação de formas e instrumentos de produção” e cumpre a exigência fundamental do autor como produtor: “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)” (BENJAMIN, 1985, p. 127) compartilhando um artefato que destoa – em seu *modo de fazer* – da faixa de referência padrão, sendo o “ruído” um indicador social característico do *lo-fi* e o artefato resultante um modelo pedagógico e um chamado para a ação: “faça-você-mesmo”. Abaixo, observamos o atual espaço físico do *home studio* de Matheus, revelando o ambiente doméstico de gravação.

Figura 5 – Matheus Mota e seu atual *home studio* na praça do Derby, Recife



Fonte: Matheus Mota

Sobre o significado de *lo-fi*, Matheus afirma o seguinte:

Acho que convencionou-se associar o *lo-fi* ao tipo de gravação independente e caseira, mas os avanços citados continuam e a tendência é que com o repertório aprendido e as facilidades de *softwares* e técnicas de microfonação, as gravações comecem a ficar um *hi-lo-fi*, como gosto de chamar. (MATHEUS MOTA, em entrevista ao autor, 2019).

Assim, tendo em vista a produção teórica abordada no *corpus* e a coleta acima analisada – “Do outro lado do lodo” – é possível categorizar Matheus Mota como um amador *operativo*, que *refuncionaliza* seu modo de produção, ou seja, um autor como produtor *lo-fi* contemporâneo.

“Iluminura”

“Iluminura”¹⁵⁰ é uma faixa classificada sonicamente como *lo-fi* e disponibilizada em formato digital MP3 no blog www.recifelofi.blogspot.com, na coletânea *Recife Lo-Fi Volume III* no ano de 2012. A faixa foi inteiramente gravada e produzida pelo músico Jalu Maranhão em seu *home studio*, sendo ele autor e produtor da faixa em parceria com o letrista pernambucano Henrique Viana Brandão. Iniciaremos com uma breve análise de espectro sonoro em comparação com a faixa de referência padrão.

¹⁵⁰ JALU MARANHÃO. “Iluminura”. Recife: *Coletânea Recife Lo-Fi Volume III*, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tO84iStITEc>. Acesso em: 12 jul. 2019.

Figura 6 – Análise de espectro sonoro da faixa “Iluminura”



Fonte: Análise *T-Racks Master Match* – REAPER / Arquivo pessoal

“Iluminura” (em cinza) apresenta, em alguns pontos, um desenho congruente em relação à faixa de referência padrão (em amarelo), revelando um grande empenho na etapa de mixagem por parte do autor-produtor, que dispôs apenas dos equipamentos que estavam em seu *home studio*. Verificamos essa congruência até a zona de frequência 1,5 kHz (na qual notamos excessos na região médio-aguda, o que torna o som “metálico”). Verificamos no gráfico alguns picos irregulares de frequência média-aguda até a região de 200Hz (o que torna o som levemente “estridente”) em que alterna exponencialmente até uma defasagem na região grave, entre 90Hz e 50Hz (o que torna o som “duro”, “frio”), aumentando exponencialmente na região de subgraves até 20Hz (o que torna o som “flácido”). De acordo com o *corpus* teórico, entendo essas *dissonâncias frequenciais* como “ruídos” ou indicadores sociais característicos de um artefato *lo-fi*. Sobre a forma de produção do artefato sonoro, Jalu nos esclarece que “a faixa em questão foi gravada num quarto simples sem isolamento acústico, mas em ambiente silencioso” (MARANHÃO, em entrevista ao autor, 2019).

Como produtor, Jalu tomou decisões que maximizaram o aproveitamento acústico do espaço disponível (gravando em um quarto simples, sem isolamento acústico, porém em ambiente silencioso), minimizando as interferências sonoras externas. A falta de espumas acústicas adequadas e um projeto de isolamento causaram reflexões diversas nas paredes sem tratamento, porém o ambiente silencioso contribuiu para diminuição de problemas reflexivos do entorno. As únicas fontes sonoras reflexivas nas paredes do quarto foram as dos próprios instrumentos utilizados. Sobre os equipamentos, Jalu nos esclarece:

Lembro que naquele tempo trabalhava com um *notebook* Itautec, uma interface de som e microfone simples. Os *softwares* eram o Nuendo 3 para gravação e o Reason 4 para a elaboração de efeitos e trilhas MIDI. O Reason trabalhava como escravo do Nuendo, os dois simultâneos. (MARANHÃO, em entrevista ao autor, 2019)

O equipamento principal utilizado por Jalu é o *notebook* Itautec, computador considerado de uso estritamente doméstico e não utilizado no campo do áudio

profissional, que utiliza como referência modelos como iMac ou MacBook da Apple. Já no caso das DAWs, apesar de semiprofissionais, estavam obsoletas no período em que foram utilizadas para a gravação. Porém, utilizando os poucos recursos, Jalu realizou um incrível trabalho de criatividade técnica; a voz foi registrada criando duas camadas (uma voz mais sussurrada e uma segunda voz mais alta) com um microfone simples, ligado em uma interface de som, atrelada ao *notebook* Itautec e gravada em *overdubs*. As DAWs utilizadas para a realização da mixagem e captação sonora foram o REASON 4 (lançado em 2007) e o NUENDO 3 (lançado em 2005).

Na produção da faixa, Jalu realiza a gravação de todos os instrumentos – inclusive bateria virtual em VSTi, contrabaixo e efeitos em MIDI (Musical Instrument Digital Interface, do inglês “interface digital de instrumentos musicais”). Os elementos eletrônicos dão um tom bastante “espacial” para a faixa, com batidas sampleadas, sintetizadores e efeitos elaborados nas DAWs e que acompanham a temática da letra. A ausência de ferramentas adequadas para a produção musical fez com que Jalu utilizasse da bricolagem para superar limitações por meio de *novas formas* de produção. Nesse sentido, Jalu – enquanto autor e produtor – atribui uma *nova função* aos equipamentos que estavam disponíveis no seu *home studio* (transformando o *notebook* Itautec em estúdio, um quarto simples em uma sala acústica, etc.). Assim, Jalu realiza “a transformação de formas e instrumentos de produção” e cumpre a exigência fundamental do autor como produtor: “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)” (BENJAMIN, 1985, p. 127), compartilhando um artefato que destoa – em seu *modo de fazer* – da faixa de referência padrão, sendo o “ruído” um indicador social característico do *lo-fi* e o artefato resultante um modelo pedagógico e um chamado para a ação: “faça-você-mesmo”.

Abaixo, observamos o espaço físico do *home studio* de Jalu, revelando o ambiente doméstico de gravação (em uma sala comum) desprovida de tratamento acústico profissional, com grande aparato de fiação aparente, evidenciando uma série de adaptações técnicas.

Figura 7 – Jalu Maranhão (em pé) no seu *home studio* El Toboso



Fonte: Jalu Maranhão

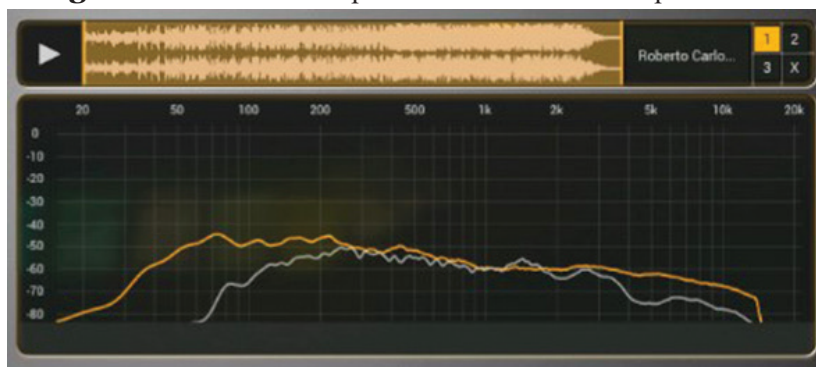
Sobre o *lo-fi*, Jalu Maranhão afirma: “é uma produção caseira, sem a grande aparelhagem de um estúdio profissional” (MARANHÃO, em entrevista ao autor, 2019). Assim, tendo em vista a produção teórica abordada no *corpus* e a coleta acima analisada – “Iluminura” – é possível categorizar Jalu Maranhão como um amador *operativo*, que *refuncionaliza* seu modo de produção, ou seja, um autor como produtor *lo-fi* contemporâneo.

“Aparición”

“Aparición”¹⁵¹ é uma faixa classificada sonicamente como *lo-fi* e disponibilizada em formato digital MP3 no blog www.recifelofi.blogspot.com, na coletânea *Recife Lo-Fi Volume V* no ano de 2017. A faixa foi inteiramente gravada e produzida pelo músico Jonatas Onofre em seu *home studio*, sendo ele autor e produtor. Iniciaremos com uma breve análise de espectro sonoro em comparação com a faixa de referência padrão.

¹⁵¹ JONATAS ONOFRE. “Aparición”. Coletânea *Recife Lo-Fi Volume V*, 2017. Disponível em: <https://soundcloud.com/recifelofi/aparicion-jonatas-onofre?in=recifelofi/sets/recife-lo-fi-volume-v>. Acesso em: 12 jul. 2019.

Figura 8 – Análise de espectro sonoro da faixa “Aparición”



Fonte: Análise *T-Racks Master Match* – REAPER / Arquivo pessoal

“Aparición” (em cinza) apresenta um desenho destoante em grande parte da faixa de referência padrão (em amarelo), principalmente nas zonas abaixo de 200Hz (região médio grave, grave e subgrave, tornado o som com pouca “densidade”, “base” e “profundidade”), nas quais identificamos uma baixa frequencial de até 20 decibéis. Também verificamos níveis abaixo (cerca de 10 decibéis) da faixa de referência padrão em zonas de frequências em torno de 3kHz até 15kHz (região aguda, o que torna o som “velado”, “abafado” e “fosco”), e semelhanças em torno do 300Hz até 2kHz (médio-agudo). Não foram identificadas zonas de clipagem. Abaixo dos 50Hz não foi identificada atividade frequencial na região grave e subgrave (o que torna o som “frio” e sem “base”). De acordo com o *corpus* teórico, entendo essas *dissonâncias frequenciais* como “ruídos” ou indicadores sociais característicos de um artefato *lo-fi*. Sobre a forma de produção do artefato sonoro, Jonatas Onofre nos esclarece que:

“Aparición” foi gravada num quarto da minha residência. Não havia isolamento acústico. Havia muito vazamento de som externo: vizinhança com som alto, barulho de animais (cães e galos), automóveis passando. Como não encontrei uma forma eficaz de reduzir essa interferência, decidi fazer todas as seções de gravação durante a madrugada, mesmo assim eventualmente os animais faziam barulho. Em outras faixas esses ruídos acabaram fazendo parte da ambiência. (ONOFRE, em entrevista ao autor, 2019).

Como produtor, Jonatas Onofre tomou decisões que maximizaram o uso do espaço, já que não havia isolamento acústico. Com o intenso barulho provocado pela vizinhança, o produtor realizou as gravações durante o período da madrugada, minimizando interferências externas. Porém, analisando o artefato, ainda é possível ouvir o som produzido por animais, tendo sido incorporado como fator estético da ambiência das gravações. Sobre os equipamentos utilizados para a gravação da faixa:

Um gravador portátil Tascam Dr-05x, fone de ouvido simples Samsung e um *notebook*. Utilizei o Audacity e o Sonar X2 (baixado da internet). Usei violão náilon Michael (duas pistas) e um sintetizador Kurzweil KME 61 (simulando piano acústico). (ONOFRE, em entrevista ao autor, 2019).

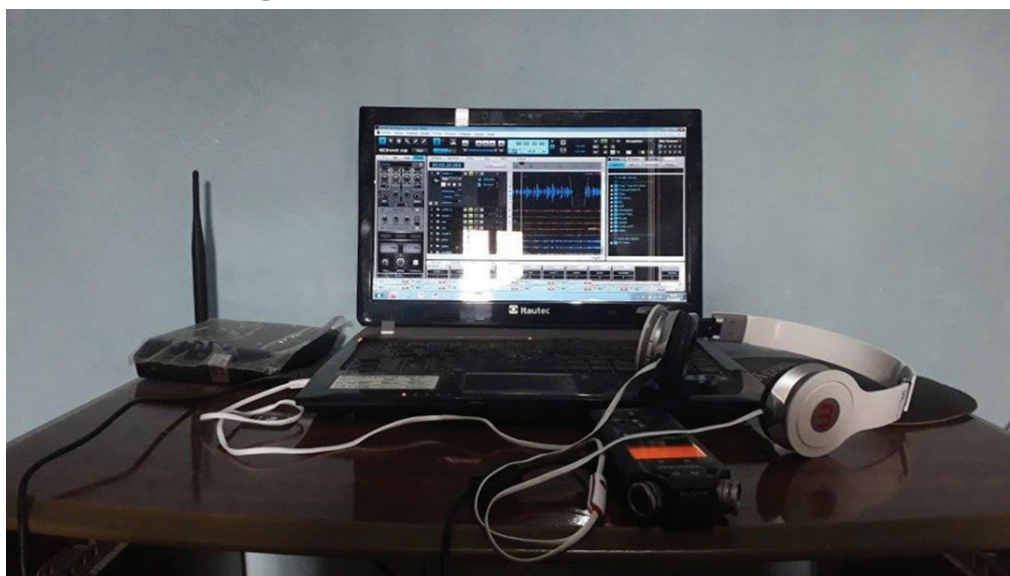
Para a produção da faixa foram utilizados alguns equipamentos de baixo custo (ou gratuitos), como a utilização da DAW Audacity (*software* livre de edição digital de áudio) e o violão de náilon Michael. Jonatas Onofre gravou a voz em um gravador portátil de mão Tascam Dr-05x, que pode ser considerado semiprofissional, porém seu design é direcionado para o registro de entrevistas e som ambiente. Para a gravação de voz com fins de produção musical, normalmente são utilizados microfones cardioides ou condensadores. O gravador Tascam Dr-05x utiliza dois pequenos microfones que podem ser ajustados em ângulos de até 180° para captura de um amplo espectro sonoro. Para o processamento da voz, Jonatas Onofre não utilizou pré-amplificadores, sendo a voz transmitida para a DAW (Audacity e Sonar X) diretamente pela Tascam Dr-05X, sendo esta utilizada como microfone e interface ao mesmo tempo. Para o retorno de áudio e referência sonora (utilizado para mixagem principalmente), foi utilizado um fone de ouvido Samsung (segundo Jonatas, um modelo simples). Essa operacionalidade nos revela a falta de um par de monitores de referência, assim como a falta de pré-amplificadores, sendo a Tascam Dr-05x utilizada como microfone e interface de áudio externa ao mesmo tempo; uma bricolagem para buscar soluções de baixo custo. Talvez a utilização desses equipamentos revele a ausência exponencial de frequências abaixo de 200Hz (região grave e subgrave); primeiro, pelo Tascam Dr-05x captar um amplo ambiente (que pode ser verificado na audição da faixa, inclusive com registro do som de grilos aos 0:07 minutos e de um galo aos 1:01 minutos) e por terem sido monitoradas apenas pelo equipamento disponível. A ausência espectral de certas zonas de frequência e os sons de animais relatados na descrição do processo de gravação revelam um processo que leva ao “ruído”. Mesmo com o grande esforço no sentido de controlar o espaço acústico da gravação, muitos elementos participam “forçosamente” da produção do artefato (sons de grilos e galos), sendo finalmente incorporados na sua estética conceitual: a faixa fala sobre o amanhecer. A ausência de ferramentas adequadas para a produção musical fez com que Jonatas Onofre utilizasse da bricolagem para superar limitações por meio de *novas formas* de produção. Nesse sentido, Jonatas – como autor e produtor – atribui uma *nova função* aos equipamentos e sons externos no seu *home studio* (transformando seu quarto pela madrugada em sala acústica, utilizando o gravador portátil Tascam Dr-05x como microfone e interface de áudio ao mesmo tempo, e a incorporação de ruídos ambientes e de animais como assinatura estética). Na produção dessa faixa, Jonatas Onofre desempenha o papel de um amador *operativo* e *refuncionaliza* tecnicamente esses equipamentos, com base na bricolagem e improviso tecnológico. E assim, entrega a gravação de “Aparición” feita com total autonomia. Nesse sentido, Jonatas Onofre realiza “a transformação de formas e instrumentos de produção” e cumpre a exigência fundamental do autor como produtor: “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar (...)” (BENJAMIN, 1985, p. 127) compartilhando um artefato que destoa – em seu *modo de fazer* – da faixa de referência padrão, sendo o “ruído” um indicador social característico do *lo-fi* e o artefato resultante um modelo pedagógico e um chamado para a ação: “faça-você-

mesmo”. O resultado estético dessa operação é uma faixa característica do modo de produção musical *lo-fi*. Sobre essa estética sonora:

Produzir de maneira *lo-fi* é lançar mão de todos os recursos que estiverem disponíveis num contexto caseiro. Extrair o máximo de qualidade estando no controle de todo o processo desde a captação, a mix e todas as demais etapas. Os poucos recursos acabam potencializando a busca por algo mais experimental, um “drible” nas condições adversas, para que seja possível finalizar um fonograma, preservando-se a expressão do artista, as intenções e a mensagem presente na obra. (ONOFRE, em entrevista cedida ao autor, 2019).

Verificamos que a produção musical *lo-fi* para Jonatas Onofre se baseia em uma forma de produção que estabelece *novas funções* para os equipamentos que estão disponíveis, “driblando” condições adversas para a produção baseada na ética “faça-você-mesmo”. Abaixo, observamos o espaço físico do *home studio* de Jonatas Onofre, revelando o ambiente doméstico de gravação (em uma sala comum), desprovido de tratamento acústico profissional e utilizando um número bastante limitado de equipamentos.

Figura 9 – *Home studio* de Jonatas Onofre



Fonte: Jonatas Onofre

Sobre o significado da autonomia presente na ética DIY, diz o músico:

Entender essa possibilidade foi o grande acontecimento da minha carreira. Muitas vezes ficamos tolhidos pela ideia de que só através de um selo, de uma gravadora ou a partir de um patrocínio estatal seria possível produzir música. Ter autonomia para realizar o próprio trabalho sem mediações, cobranças externas e imposições institucionais é algo profundamente instigante. Devo tudo o que fiz a esse processo.

Vindo da literatura, dos espaços de produção independente e trazendo a mesma diretriz das publicações “caseiras”, como fanzines e outras revistas, gravei alguns Eps de música instrumental exatamente com esse pensamento de liberdade na produção e experimentação no âmbito do resultado sonoro. A importância do “faça-você-mesmo” foi central no meu processo. Eu não existiria como produtor musical sem o *lo-fi*. (ONOFRE, em entrevista ao autor, 2019).

Assim, tendo em vista a produção teórica abordada no *corpus* e a coleta acima analisada – “Aparición” –, é possível categorizar Jonatas Onofre como um amador *operativo*, que *refuncionaliza* seu modo de produção, ou seja, um autor como produtor *lo-fi* contemporâneo.

Conclusão

Este é apenas o primeiro passo para uma abordagem do fenômeno *lo-fi* na área da Sociologia (ou quem sabe para uma Sociologia *lo-fi*). Assim, como uma proposta de avanço das teorias benjaminianas e brechtianas sobre a *refuncionalização* técnica na obra “O autor como produtor”, o presente estudo deve ser entendido como uma bricolagem cíclica; um *corpus* com articulações internas e externas que confluem para a explicação do fenômeno. Aliás, fenômeno este que está em pleno desenvolvimento histórico.

Com a análise dos resultados empíricos, observamos uma grande convergência operacional entre o autor como produtor benjaminiano e os produtores musicais *lo-fi* contemporâneos: ambos são amadores *operativos*. Por meio de um “ajuste fino” no *corpus*, foi se aprofundando o estudo da *práxis* em ambos, abrindo espaço para futuros aprofundamentos e maiores generalizações. Mas, por hora, é possível reafirmar a tese de que o produtor musical *lo-fi* é uma extensão contemporânea do autor como produtor benjaminiano. Dessa forma, o presente estudo buscou realizar um esforço teórico, hermenêutico, mas também empírico e metodológico. Analisando a produção musical *lo-fi* na cidade do Recife – limitada, por hora, ao escopo da amostra – concluo que foi possível aproximar a teoria benjaminiana da prática contemporânea; observar os autores-produtores, analisar seus discursos, estudar suas ferramentas de produção, assim como o local físico onde a fonografia se efetiva – o *home studio* – enquanto uma ferramenta em si mesma. Assim, foi possível contribuir com o conceito de *refuncionalização* técnica utilizando a figura teórico-prática do autor como produtor contemporâneo. Para além do determinismo tecnológico, o produtor *lo-fi* revela uma ligação direta com a máxima “faça-você-mesmo”, o que no campo da produção musical impulsiona a manufatura fonográfica com o que se tem em mãos: *fazer* artefatos ao invés de simplesmente *ter* artefatos. Modificando o aparato de produção, esta operação se configura como um chamando para que outros autores se tornem também produtores. O modo de produção expressa, dessa forma, um modelo de ação, e o seu resultado é um modelo pedagógico que entrega um aparelho de produção mais horizontal em um sentido social.

Assim, os autores-produtores contemporâneos parecem atuar em vários campos artísticos – não apenas na música – empurrando as fronteiras do trabalho e da arte em novas direções. Por serem ainda bastante invisibilizados, suas atuações são como ficções; piratas no mar de algoritmos do consumo fonográfico em seu atual estágio de virtualização. Mesmo discretos, esses navegantes hasteiam sua bandeira, demarcando um território simbólico. E como um mantra ético, é possível observar a progressão de uma máxima que é replicada historicamente como uma elegia à liberdade: faça-você-mesmo!

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luis Antero Reto e Augusto Pinheiro. Rio de Janeiro: Edições 70, 2016.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2003.

BAUMGARTEN, Mark. **Love rock revolution**: K Records and the rise of independent music. Seattle: Sasquatch Books, 2012.

BEER, David. **Punk sociology**. New York: Palgrave Pivot, 2014.

BENNETT, A.; GUERRA, P. **DIY cultures and underground music scenes**. Londres: Routledge, 2018.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, p. 120-136, 1985

BLACK, Bob. The realization and supression of situationism. 2000. Disponível em: <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/242>. Acesso em 25 jun. 2020.

CONTER, Marcelo. **Lo-fi**: Música pop em baixa definição. Porto Alegre: Appris, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contratempo, 1997.

DUNN, Kevin. If it ain't cheap, it ain't punk: Walter Benjamin's progressive cultural production and DIY punk record labels. **Journal of Popular Music Studies**, V. 24, n. 2, p. 217-237, 2012.

FERREIRA, Guilherme. **Lo-fi**: Aproximações e processos criativos: da fonografia à arquitetura. (Dissertação Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura.) PROPAR – Programa de Pós-graduação em Arquitetura da UFRGS, 2017.

FRANCO, Ana. O pensamento de Walter Benjamin e o legado kantiano: uma nova forma de conceber o conhecimento. **O que nos faz pensar**, n. 25, Rio de Janeiro, agosto de 2009.

GELBER, S. **Do-It-Yourself**: Constructing, repairing and maintaining domestic masculinity. Santa Clara: Santa Clara University Press, 1997.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GUERRA, Paula. ‘**Just can’t go to sleep**’: **DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory**. **Portuguese Journal of Social Science**. V. 16, N. 3, p. 283-303, 2017.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. In: **Desigualdade & Diversidade**. **Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, nº 8, p. 253-277, jan/jul, 2011.

NEIRA, Marcos; LIPPI, Bruno. Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago, 2012. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade. Acesso em: 18 jul. 2019.

KUGELBERG, J.; SAVAGE, J. A punk etymology, in Kugelberg, J. and Savage, J. (eds.) **Punk**: an aesthetic. New York: Rizzoli, p. 348–351, 2012.

KUGELBERG, J. On Punk: an aesthetic, in Kugelberg, J. and Savage, J. (eds) **Punk**: An aesthetic. New York: Rizzoli, p. 43–46, 2012.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2001.

SPENCER, Amy. **DIY**: The rise of lo-fi culture. Michigan: Marion Boyars, 2005.

VIEIRA, Gabriel. **O home studio como ferramenta para o ensino da performance musical**. (Dissertação mestrado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

WRIGHT, Fred. **The history and characteristics of zines**. 1997. Disponível em: <http://goo.gl/vHYysz>. Acesso em: 17 mai. 2019.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2005.

CAPÍTULO 10

“Pelas bandas” do Pajeú: artes integradas, processos de identificação e ações coletivas nos sertões de Pernambuco

Manoel Sotero Caio Netto

Marcelo Martins Passos

Introdução (um ensaio)

Me dá licença

Sou aquela que vence desde nascença

Que dispensa a violência

E respeita as diferenças

“Raga do sertão” (Jéssica Caitano)

Sotero Caio,¹⁵² um dos autores deste texto, morou por trinta anos de sua vida no Recife. Com as políticas de interiorização, acabou se deslocando/descentrando para um município do interior pernambucano. De um ponto de vista mais objetivo, interiorizar é caminhar para dentro. Já do ponto de vista conceitual, interiorizar pode sinalizar o caminhar para a borda, para o lugar periférico, que acessa de maneira desigual os recursos socialmente valorizados. É preciso estar atento às marcas das assimetrias regionais ao longo dessa incursão. Por outro lado, interiorizar também implica reconhecer a existência de nuances das culturas que são frutos de um processo histórico-social. A interiorização é, portanto, um desejo de recompor sentidos que não apenas transbordam, mas também empoçam ou se represam. Neste caso, refletir sobre as condições materiais e os agenciamentos do interior (ou da capital) demanda um trato relacional. Inevitavelmente, as desigualdades dessa relação serão localizadas por nós, mas também haverá de ser percebidos os sonhos inventivos e regeneradores dessas políticas que provocam recomposições.

O município de Serra Talhada – lugar de onde iniciamos a nossa reflexão – está localizado na mesorregião do Sertão de Pernambuco, tendo ficado conhecido, sobretudo, por ser a terra do cangaço e do xaxado. A distância em relação a Recife,

¹⁵² A mudança aconteceu em função da política de reestruturação e expansão das universidades federais (Reuni).

capital do estado, é de 415 km, conquanto a viagem entre os municípios dura aproximadamente sete horas. Existe um fluxo intenso na BR-232, rodovia federal que liga o Recife ao Agreste e ao Sertão pernambucanos e, ao longo do percurso, os frutos e fluxos identitários da política de interiorização são notáveis. Muita gente migrou para o sertão, que é de onde escrevemos este ensaio. É sabido também que muitas pessoas saíram daqui para trabalhar, estudar e/ou morar nos grandes centros urbanos em busca de recursos que, não raramente, concentram-se nas capitais. Há também muitos relatos e histórias de pessoas que voltaram a morar nos sertões depois de alguns anos vivendo fora. Esse movimento migratório, diga-se de passagem, também é pendular. É possível observar muitos voos, mas também são vultosas as revoadas. A volta (ou a permanência), inclusive, está associada às políticas de interiorização. Não obstante, os fluxos identitários estão relacionados ao trânsito de pessoas e informações que, por meio da apropriação das tecnologias digitais, são capazes de reconfigurar as tessituras dos lugares.

Marcelo Martins, o outro autor deste texto, é serra-talhadense, músico e atualmente se encontra finalizando a graduação em Letras na Universidade Federal Rural de Pernambuco – Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST). O nosso encontro aconteceu aqui em virtude da expansão e interiorização do Ensino Superior, é verdade, mas também se deu por causa de nossas aspirações artísticas. Marcelo não precisou se deslocar para acessar uma educação pública, gratuita, de qualidade e inclusiva. Registramos, desde já, que fazemos parte da movimentação artística a qual investigamos como pesquisadores também. Achamos pertinente destacar tal fato logo no começo do texto, uma vez que o(a) leitor(a) poderia ser surpreendido(a) com alguns “nós” no decorrer da leitura. Não enxergamos essa organicidade como um problema metodológico, pois cumprimos as exigências analíticas que um exercício dessa natureza nos traz. Estamos cientes de que essa imersão traz potencialidades e limites, porquanto o desejo de pesquisar e dar relevo aos fenômenos sociais incita nossos valores. E, mais do que isso, caminharemos atentos às questões e animados pelo diálogo que se inicia com a publicação destas breves notas. Acreditamos que os instrumentos de pesquisa nos garantem a polifonia e o contraditório (BAKHTIN, 1999) e, portanto, dialogaremos com os sentidos evocados por interpretações outras dos sujeitos envolvidos na ação coletiva e com os possíveis interlocutores que surgirão após essa leitura.

Ainda sobre Serra Talhada, estamos falando de um município que se tornou polo educacional no Sertão do Pajeú, microrregião integrada por 17 municípios. Apesar da complexidade que envolve as questões de natureza versus cultura nos sertões, o clima semiárido talvez seja a grande representação que se espalha dos lugares ou experiências sertanejos. Muitas das ideias que continuam pairando sobre os sertões ainda reproduzem caricaturas, preconceitos ou simplificações traduzidas, imagetivamente, na sequidão do solo rachado nos períodos de estiagem. Essas vivências são amplamente divulgadas nas grandes mídias. Destacamos que este imaginário compreende muito mal o bioma da caatinga e, por conseguinte, ventila-

se uma estética que naturaliza sentidos do precário e/ou da falta. Ainda é difundida uma imagem bastante anacrônica da vida nos sertões e se tonifica a qualidade da resiliência como principal caráter de agência e/ou resistência. O que apresentamos é muito mais do que um amoldamento. Não se trata de um mero ajuste ao meio hostil, uma vez que a convivência com uma série de adversidades decorre das desigualdades regionais e da concentração de recursos. Portanto, é preciso ressaltar que vários dos aspectos atribuídos fundamentalmente são decorrentes de históricas relações de poder. Desloquemos, assim, a problemática para o plano da cultura, enfoque deste ensaio.

Julgamos que ao apresentar os agenciamentos culturais coletivos desta região, permitiremos colocar sob suspeita todo esse imaginário que supervisibiliza determinados eventos e, por conseguinte, oculta ou não é capaz de se aproximar das inúmeras expressões artísticas vivenciadas contemporaneamente pelas “bandas de cá”. Esquadrinharemos os acontecimentos artísticos alternativos no Sertão do Pajeú por meio da consideração dos processos de identificação agenciados pelos Coletivos EBasta! / Berro¹⁵³ (Serra Talhada), Coletivo Espaço e Resistência (Afogados da Ingazeira), Coletivo Marginal (São José do Egito), Fundação Cultural Ambrosino Martins e Coletivo Pantim (Triunfo) e Coletivo Mangaio (intermunicipal). Para tanto, mapearemos o circuito independente das artes integradas, problematizaremos os sentidos compartilhados que resultaram na criação e ocupação de novos espaços na região e reforçaremos as articulações que permitiram a construção dessa rede de cooperação - também compreendida como “cena” (JANOTTI; PIRES, 2011).

A construção dos repertórios

*Rap de embolada no sertão é bem bonito
Quando deita na batida improvisada no juízo
“Rap (ente)” (Jéssica Caitano)*

Esboçaremos os contornos de um conjunto de experiências coletivas que se intensificaram pelo Sertão do Pajeú a partir de 2016, sobretudo. Mais precisamente, iremos operar um recorte que dá conta dos sentidos que foram se revelando nos quatro últimos anos, ou seja, o recorte temporal contemplado visualiza uma movimentação intensa no período de 2016 a 2020.

Por que falamos de sentidos que foram se revelando? Quando coletivos dessa natureza surgem, muitas vezes se colocam em atividade sem pautas bem definidas (como é o caso de outras ações coletivas). Não foi redigido nenhum estatuto ou

¹⁵³ No ano de 2018, o Coletivo EBasta! encerrou suas atividades na região. Entretanto, um grupo de artistas remanescentes fundou, também em Serra Talhada, o Coletivo Berro. Este novo coletivo adotou uma série de propostas e ações do EBasta!, mas reconheceu e agudizou os seus interesses pelas questões políticas e sociais. Apesar de haver uma ruptura no percurso do agenciamento coletivo, entendemos que, para efeito deste ensaio, os coletivos podem ser compreendidos dentro de uma mesma dinâmica.

qualquer instrumento burocrático regulador. Além disso, entendemos que o caráter orgânico dos coletivos reverberou num desenvolvimento histórico que dialoga fortemente com o contexto.

Dito isso, entendemos que vários dos coletivos nasceram com a preocupação de alargar os espaços de produção artística autoral, alternativa e independente no Pajeú. Todavia, ao passo que vai aumentando o nível de “solidariedade social”, exaspera-se um sentido político progressista (DURKHEIM, 2000). Com um olhar retrospectivo, percebemos a “estruturação desses sentimentos” como respostas ao recrudescimento do pensamento conservador no Brasil (WILLIAMS, 1979). Lembremos que o ano de 2016 culmina em mais um impeachment na história da jovem democracia brasileira e, junto a esse processo, intensifica-se a polarização política no país. Os coletivos da região se posicionaram em relação às contingências e se colocaram numa perspectiva mais aliada ao que poderíamos chamar genericamente de campo progressista. A partir daí se conformaram inúmeras tensões que tocam diretamente identidades e interesses interseccionais agenciados pelos sujeitos dos coletivos. Depreendemos que a assunção do político fora seminal na emergência dos agrupamentos, haja vista os interesses contra-hegemônicos e os desejos de reconfiguração das relações de poder impregnadas nas culturas locais. Não obstante, a interpretação que damos aos acontecimentos sinaliza que, após a agudização do fenômeno da polarização, os coletivos assumiram características ainda mais politizadoras, ou seja, passaram a revelar com mais intensidade práticas discursivas que confrontam o racismo, a LGBTfobia, o machismo, a misoginia e outros valores e formas de intolerância que justificam a manutenção de desigualdades, preconceitos e violências. Feito esse destaque, exporemos um mosaico estético que goza de elementos tradicionais, híbridos, locais e cosmopolitas, bem como iremos analisar práticas culturais que sintetizam os fluxos e (re)configurações contemporâneas das práticas artísticas alicerçadas no Sertão do Pajeú.

Algumas manifestações culturais são distintivas dos municípios e, desta forma, ganharam relevância, a exemplo da poesia de São José do Egito, da cultura do cangaço de Serra Talhada, do conjunto arquitetônico preservado e dos Caretas de Triunfo. Esses são alguns poucos exemplos daquilo que foi patrimonializado como política de Estado e/ou garantido pelo desejo popular. Para além da cultura como recurso (no sentido conceitual trabalhado por Yúdice), os municípios do Pajeú respiram intensamente, assim como boa parte do Brasil, as produções do gênero “sertanejo universitário e “forró eletrônico” (YÚDICE, 2006). O que se torna irônico, neste caso, é que falamos da hegemonia do gênero musical “sertanejo universitário” em lugares hoje caracterizados, também, pela ampla formação de profissionais de nível superior. Apesar disso, o que destacaremos extrapola tal coincidência sincrética e/ou idiosincrática.

Conforme Cavalcanti (2019), o sertanejo permaneceu como o gênero mais ouvido no Brasil em 2019, como apontam os dados das principais plataformas de *streaming* (YouTube, Spotify e Deezer). Essa onda toma conta da maioria das emissoras de rádios de todo o Brasil, como também se instala por meio de eventos em todo o território nacional. Interessante pensar sobre a difusão desse gênero musical por meio das rádios,

mas também por meio dos carrinhos dos vendedores informais nos centros das cidades. Os “sertanejos” ocupam boa parte dos veículos consagrados da indústria cultural, viajam pelos mais diversos e recônditos lugares do Brasil e garantem expressões locais dessas estéticas (que gozam de convenções amplamente reconhecidas). É preciso sublinhar que essas produções são bastante sagazes na construção de cartografias não previstas, não intuídas, não viáveis ou tão somente ignoradas por outros gêneros musicais.

Feito esse adendo, voltemos a nossa inserção no campo. Fomos tomados pelo interesse, curiosidade artística e acadêmica de mapear o que tem acontecido na região. Ficamos ainda mais motivados quando percebemos que muitos eventos se colocavam conceitualmente como “alternativos” e, como poderia se suspeitar, a ideia do alternativo é sempre relacional. Neste contexto sertanejo (geográfico também), iremos tratar de um arranjo que admite a justaposição do hip-hop, rock, coco, música eletrônica, entre outras expressões. O alternativo aqui passa, sobretudo, pela construção de um repertório autoral independente. Diversas linguagens artísticas se encontraram nos coletivos: dança, literatura, música, artes plásticas, teatro, cinema etc.

O gosto e o desejo pelo “alternativo” acabam perfazendo essa sutura de projetos autorais independentes que não encontram muitos locais abertos. Fala-se de um conceito nativo, no qual

Esse trabalho passa por um coletivo, que fornece o quadro, sugere a pertinência do esforço, garante os resultados, guia, acompanha, coloca em palavras etc. Em troca, a produção de um gosto “faz” seus próprios coletivos, aos poucos definidos e estabilizados por essa comunidade, que é tanto mais forte quanto ela não é calculável e se apoia sobre sensações, corpos, gestos e objetos, e não sobre uma “vontade” geral postulada pelo filósofo da política ou, inversamente, sobre um pertencimento determinista, regulado pelos jogos sociais (HENNION, 2011, p. 262).

Os novos espaços de lazer, entretenimento e reflexão associados aos coletivos modificaram as paisagens.¹⁵⁴ Nesse percurso, sedimentaram-se as apresentações cotidianas, as representações nos festivais independentes do Pajeú, bem como nas festas populares organizadas pelo poder público. Além das apresentações artísticas, o coletivo tornou-se uma importante paragem de reflexão e agenciou uma tessitura que, hoje, permite envolver e renovar os festivais locais, públicos e artistas da região.

De acordo com o que foi possível observar na pesquisa, o fenômeno não está na produção de eventos dessa natureza, mas na integração e potencialização daquilo que estava circunscrito nas expressões isoladas. Quando pensamos na conformação de uma “cena artística” ou na construção de um “circuito autônomo”, essa dinâmica se torna fundamental, pois é necessária a consolidação dos espaços que permitem o encontro espontâneo de pessoas e, principalmente, a formação de público (VICENTE, 2005). Outra questão que nos chama atenção como pesquisadores e artistas é que

¹⁵⁴ Após quatro anos de intensa atividade, contabilizamos 17 edições de intercâmbio do Coletivo Mangaio.

estamos analisando a construção de um circuito que envolve artistas e públicos num raio de aproximadamente 150 km. Este grande território demandou uma agência coletiva mais contundente de várias pessoas e, por isso, sensibilizamos nosso olhar teoricamente a partir das contribuições de Howard Becker acerca da “arte como ação coletiva”. A estruturação da movimentação autoral, alternativa e independente precisou do trabalho árduo dos públicos, artistas e pessoal de apoio (BECKER, 1977).

Nessas andanças encontramos pessoas que operam o som, a luz, a fotografia, o audiovisual, entre outros recursos técnicos. São sujeitos que compõem uma teia complexa e hoje compreendem e fomentam a integração como algo fundamental, já que, para o espalhamento da arte por toda parte, a variedade de projetos e públicos trata-se de algo imprescindível. Neste processo de reflexão dos sujeitos envolvidos e meditações sobre as questões locais, os agentes chegam à conclusão de que uma expressão coletiva seria mais profícua para a manutenção de eventos alternativos que, até então, aconteciam de maneira isolada. Becker define o mundo da arte por meio de uma conjunção indispensável entre agentes e organizações que, ao seu modo, se movem para o desenrolar dos acontecimentos. Neste sentido, a arte está intimamente relacionada às pessoas criadoras (compositores, dramaturgos/músicos e atores), mas também é dependente do apoio logístico (fornecedores, lojas de instrumentos, bares, mídias) e de um público habilitado a consumir tais obras (BECKER, 1977).

Essa habilitação mencionada por Becker relaciona-se à possibilidade de fruição estética, mas também sinaliza processos de identificação num sentido mais amplo. Os coletivos surgiram com a intenção de reivindicar espaços de exercício da diferença nos sertões de Pernambuco e, nesse esforço de reflexão sistemático, permitiram o desenvolvimento de novas competências e habilidades. Desta forma, artistas e públicos passaram a circular ou trans-bordar de maneira mais efetiva.

O sentido comum dos coletivos está na capacidade de organização e autonomização dos projetos artísticos, proporcionando, entre outras coisas: a criação de espaços públicos de divulgação, promoção, fomento e interação entre artistas locais; o cultivo e a valorização da criação alternativa local; a formação de um público e de processos de identificação; o preparo de pessoal de apoio, produtores e infraestrutura favorável à realização dos eventos; a experiência democrática e participativa de deliberação coletiva; a promoção de ações direcionadas principalmente às juventudes desses lugares. Os coletivos das quatro cidades configuram o Mangaio,¹⁵⁵ que é, fundamentalmente, um coletivo de coletivos.

¹⁵⁵ O nome do coletivo tem inspiração nos tradicionais armazéns, comércios ou feiras de mangaio do Nordeste. Nesses estabelecimentos, que comumente possuem administração familiar, são vendidos itens bem variados. O Mangaio também se refere ao próprio instrumento artesanal, uma espécie de cesta utilizada pelo(a) mangaieiro(a) para o transporte dos produtos que serão vendidos pelo(a) ambulante. A capa da coletânea que iremos mostrar mais adiante ilustra essa breve descrição. A analogia se torna bastante pertinente, pois sugere a relação entre o tradicional e o moderno, bem como indica a diversidade, a troca e a itinerância (características da produção cultural Mangaieira).

A reverberação da movimentação: sobre os coletivos e os festivais

Vamo pisar, vamo afundar
 No coco de baque atrasado até o dia clarear
 “Coco do baque atrasado” (PH Moraes)

Como vimos, os coletivos conformaram um agrupamento de espectro regional e passaram a compartilhar suas atividades, bem como os públicos, artistas, espaços e cenários. Nessa direção, os coletivos vêm promovendo eventos itinerantes de divulgação que possibilitam aos artistas a apresentação de seus trabalhos autoriais. Isso só foi possível devido à organização desses grupos, que cultivam os espaços de produções artísticas num sentido amplo. Revelaremos, neste momento, os eventos promovidos por cada um desses coletivos, bem como as múltiplas linguagens artísticas que integram esses circuitos. Como é possível perceber no Quadro 1 mais adiante, cada coletivo conta com uma expressiva variedade de artistas e festivais:

Foto 1 - Portfólio produzido pelo Mangaio.

Arte: Aderval Viana.

Quadro 1: Mapeamento dos Coletivos e Festivais¹⁵⁶

Município	Coletivo Ano de Fundação	Total de Projetos Artísticos Autorais	Eventos Promovidos pelos Coletivos
Serra Talhada	Berro – 2019	6	- Cangaço Rock Fest
Afogados da Ingazeira	Coletivo Espaço e Resistência – 2016	8	- Sertão Alternativo
Triunfo	Fundação Cultural Ambrosino Martins – 2010	5	- Mungunzá Sonoro
	Coletivo Pantim – 2017	5	- Sarau Pantim - Festejo Pantim: Giro Brinquedo - À Liga, Mulher!
São José do Egito	Coletivo Marginal – 2018	5	- Festival Bigu
Afogados da Ingazeira, São José do Egito, Serra Talhada e Triunfo	Coletivo Mangaio – 2016	29	- Intercâmbio do Coletivo Mangaio

Fonte: Coletivo Mangaio. Elaboração dos autores.

Na grande maioria das vezes em que falamos em produção independente, remetemos àquele tipo de produção que não goza de muitos incentivos e quanto àquilo que experimenta de maior liberdade criativa e é consumida por um público não massivo. É comum associar o “independente” à qualidade, mas de forma ambivalente. Essa autonomia muitas vezes expressa e valoriza a maior capacidade de experimentação, mas também pode ser lida pelo viés do “duvidoso” ou da “escassez”. Em ambas as circunstâncias, é trazido um parâmetro valorativo, ou seja, estamos lidando com processos de hierarquização que permitem avaliar o que é melhor ou pior. Portanto, para além da questão da origem dos recursos que permitem a elaboração da obra, recaímos nas implicações estéticas. Apesar de tais crenças, acreditamos que isso pode e deve ser relativizado – sobretudo no âmbito sociológico. No caso deste grande agrupamento alternativo do Pajeú, falamos de um conjunto muito heterogêneo – do ponto de vista estético e de produção – que se retroalimenta.¹⁵⁷ Vejamos esta afirmação de Felipe Trotta (2010, p. 253):

¹⁵⁶ Este mapeamento levou em consideração o portfólio produzido pelo Coletivo Mangaio no início do ano de 2020.

¹⁵⁷ Para se ter uma ideia, integram os coletivos nomes como Radiola Serra Alta e Jéssica Caitano, que já circularam pelos principais festivais de música do país e ultrapassaram as fronteiras até mesmo do Brasil. No mesmo cenário, vamos encontrar projetos artísticos de circulação bem mais restrita. Muitos desses artistas não vivem somente das artes que produzem e nem sempre é possível um amplo reconhecimento.

Com dificuldade de posicionar-se num mercado que lhes nega espaço mercadológico, a saída para os artistas prestigiados dentro do próprio campo, mas sem reconhecimento comercial, é a veiculação de seu trabalho em nichos periféricos, de circulação restrita, onde podem exercer sua autonomia criativa.

Os coletivos favorecem essa ampliação de horizontes na região, seja por meio dos espaços conquistados, seja pela troca de experiências. Estimula-se cada vez mais o processo criativo e se cria um ambiente favorável de trabalho.¹⁵⁸ Ao mesmo tempo, com a popularização do(a) artista ou banda no cenário, muitos projetos passam a ambicionar novos ambientes de circulação. Isso nos faz lembrar que “arte e mercado não podem ser pensados como duas esferas distintas e em oposição, mas como espaços integrados e simbioticamente articulados” (TROTТА, 2010, p. 251).

Falamos de um processo que também é capaz de criar habilidades, competências, critérios de julgamento e, portanto, inventivas formas de registro. Hennion, ao propor uma “pragmática do gosto”, sugere que repensemos o papel passivo bastante reiterado nas reflexões que envolvem relações de consumo, sobretudo quando se trata do caso de “amadores”. Afinados com o autor, reconhecemos

o que acontece através dessas ligações, o que é produzido no que diz respeito aos objetos, aos coletivos, às relações com os outros e consigo, e aos próprios amadores. O gosto, a paixão, as diversas formas de ligação não são dados primários, propriedades fixas dos amadores que podem ser simplesmente desconstruídos analiticamente. As pessoas são ativas e produtivas; elas transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos. Insistindo no caráter pragmático e performativo das práticas culturais, a análise pode colocar em evidência a capacidade dessas pessoas de transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente (HENNION, 2011, p. 256).

Parece-nos oportuno sensibilizar os olhares para observar este cenário a partir do posicionamento de sujeitos que desenvolveram juízos estéticos legítimos e irão considerar outra sorte de critérios. Ao refletir sobre os desdobramentos do conceito de indústria cultural, admitiremos que muitos artistas integrados ao *mainstream* não têm controle sobre suas próprias criações, favorecendo a manutenção dos interesses dos conglomerados produtores de cultura (ADORNO, 1985). No caso do fenômeno investigado, soma-se o fato dos artistas independentes terem um público que se fidelizou e goza de interesse artístico variado¹⁵⁹. De acordo com Trotta (2010, p. 253),

¹⁵⁸ Devido a esta articulação e capacidade de propor estratégias criativas para o enfrentamento dessas questões, o Coletivo Mangaio apresentou a sua experiência no começo do ano de 2020 num dos festivais mais importantes da música brasileira, o Porto Musical, realizado no Recife. O Mangaio submeteu uma proposta de comunicação e ocupou espaço na programação de debates. Jéssica Caitano, artista de Triunfo que faz parte dos coletivos Mangaio, Pantim e da Fundação Cultural Ambrosino Martins, fechou a programação do evento com seu projeto Surra de Rima, em parceria com Chico Correa.

¹⁵⁹ Deve-se apontar que os artistas dos coletivos se revelaram como públicos assíduos.

“a distinção entre comércio e estética opera como eixo de valorização de determinados elementos constitutivos da prática musical em detrimento de outros”. Portanto, essa estética do “faça você mesmo” carrega o sentido de guerrilha, confrontação e, principalmente, valorização daquilo que é produzido nos seus próprios termos.

Os festivais são de suma importância para a ocupação de espaços e a legitimação das artes integradas no Sertão do Pajeú. Ademais, eles também oportunizam a profissionalização dos artistas e do pessoal de apoio. Frequentemente surgem pessoas interessadas em contribuir com a fotografia, a iluminação, a crítica, o áudio, o audiovisual, entre outras funções. Nota-se que esse ambiente desperta o interesse e, em decorrência, acontece o desenvolvimento de habilidades e técnicas que extrapolam o palco. Logo, tais eventos acabaram se tornando um espaço de experimentação, construção de currículos e portfólios, além de promover o fortalecimento dos sentidos políticos do grupo e a geração de renda (muitos agentes comercializam seus produtos neles).

Além disso, é notável o caminho de profissionalização de vários artistas, produtores e bandas, visto que a autonomia da cena aumentou a visibilidade dos seus projetos e abriu caminhos para o mercado. Conforme dito por Vicente (2005, p. 8), “esse reforço da ideia da profissionalização evidenciava uma nova e mais pragmática relação entre independentes e mercado, uma compreensão compartilhada e sem rodeios de sua lógica e realidade”. A cena acaba reivindicando o melhoramento das condições técnicas do circuito independente.

A realização dos festivais acaba sendo um ritual importante e amplia o alcance das produções locais. São valiosas “mostras” que oxigenam aquilo que se tornou rotina. É reconhecível a preocupação dos festivais em compor parte significativa da programação com artistas que integram o Mangaio. Para Herschmann (2010, p. 284), “os encontros musicais presenciais, tais como os concertos e festivais de música ao vivo, portanto seriam muito relevantes, pois colocariam o grupo em ‘epifania’, colaborariam para fazer emergir sentimentos que legitimariam o grupo”.

Essa legitimação alcançou um alto nível de integração e solidariedade social devido à participação política por meio de processos democráticos. As decisões sempre são tomadas depois de muito diálogo, abertura de votação ou espaços para o livre posicionamento. Observa-se que a organização e os princípios valorativos dos coletivos servem para a construção de uma cena independente, mas também fortalecem a reflexão dos “lugares de fala” dos sujeitos envolvidos (RIBEIRO, 2017). Temos um ambiente fértil para a criação artística independente, como discorrido antes, mas também novos desenhos astutos para a participação na política cultural local.

Sobre os processos de identificação, a estruturação dos circuitos e as formas de confrontação (montagem de palco)

*Sou verso que corta
Sou faca que fura
Sou água que mole
Sou pedra que dura
E de tanto bater
Um dia perfura*
(Mariane Alves)

De forma diferente do que acontece em centros urbanos mais populosos, não vivemos no interior tamanha fragmentação. Existem diversos nichos num mesmo ninho e, talvez, este seja o grande desafio e oportunidade de pensar e gerir esses espaços na periferia. Convivem demandas sociais e estéticas distintas nos espaços que conformamos e, por esse motivo, enxergamos qualidades distintas e propriedades emergentes particulares.¹⁶⁰ Reforçamos que não queremos construir uma visão de convivência harmônica, mas, sobretudo, de coexistência. Desse compartilhamento do espaço surgem diversas tensões, mas também interlocuções. Percebemos que, em alguma medida, estamos sinalizando um ambiente de interseccionalidades. Para Becker (1977, p. 11), “tanto do ponto de vista teórico quanto do empírico, portanto, é perfeitamente possível haver vários desses mundos coexistindo num mesmo momento. Eles podem se desconhecer mutuamente, estar em conflito ou manter algum tipo de relação simbiótica ou cooperativa”.

A ocupação dos espaços é algo digno de nota, e a partir deles são criados laços afetivos bastante importantes para o desenvolvimento da cena. Vicente (2005, p. 11) discute nestes termos: “Estes circuitos podem ter uma localização geográfica definida ou relacionar-se a identidades étnicas, religiosas, urbanas, etc.” Em consonância, Freire Filho e Fernandes (2005) reforçam os aspectos políticos ensejados por essas movimentações. Ressalte-se que estamos tentando garantir a manutenção dessa coloração

como campo estratégico de articulação de políticas culturais e cívicas (Como deve ser usado o espaço disponível? Por quem? Para quê?) e de incremento de produção cultural regional, seja como esfera da vida cotidiana onde vicejam múltiplas atividades representações culturais e inúmeros processos de sociabilidade, constituídos e afetados tanto por circunstâncias locais como por demandas e desejos translocais (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 4-5).

¹⁶⁰ Para que se possa ter uma ideia, durante dois anos funcionou em Serra Talhada o Espaço Concha`s, que era ocupado pelos diversos coletivos da cidade (EBasta!, Movimento Diverso e Coletivo FUÁH). Vale destacar que o local surgiu com o nome de Concha`s Rock Bar, mas devido ao público diverso que o frequentava acabou modificando o nome. Apesar de chamarmos convenientemente de bar, o Espaço Concha`s tinha uma importância muito maior na cidade. O espaço recebeu e promoveu várias atividades dos coletivos durante esse tempo. Todos esses grupos buscavam-no preferencialmente para a realização de encontros, festas, reuniões e confraternizações. Desta forma, o bar se configurou como uma expressão mais diversa da vida cultural serra-talhadense.

Observa-se que os coletivos enxergam os sertões como um local autônomo, plural e de dilatada produção criativa. Neste sentido, as ações coletivas tomam para si o desafio de construção de uma autoidentidade positiva. A luta por autonomia é latente e prova que, entre outras coisas, ela é possível com a ocupação dos espaços públicos e a expansão da cena. É importante dizer que, “como ferramenta interpretativa, o conceito de cena deve encorajar, portanto, o exame da interconectividade entre os atores sociais e os espaços culturais das cidades – suas indústrias, suas instituições e a mídia” (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 6). Reforçamos também que a nova conformação passa a ser percebida no âmbito local e fora dele também. Isso fica evidente no texto “A cena vinda do interior”, publicado por Estephania (2016) no *Diário de Pernambuco*.

Essas manifestações influenciam na forma como a cidade passa a repensar os seus eventos, locais de lazer etc. Os coletivos buscam dentro de suas próprias configurações e necessidades o desenvolvimento e a sustentabilidade dos seus lugares de atuação. Portanto, investe-se não apenas no reconhecimento como artista, mas também enquanto sujeitos ativos, críticos, reflexivos e comprometidos com discursos de justiça e transformação social.

A interação de todas as partes envolvidas produz um sentido comum do valor do que é por elas produzido coletivamente. A sua apreciação mútua das convenções partilhadas, e o apoio que conferem umas às outras, convence-as de que vale a pena fazer o que fazem e de que o produto de seus esforços é um trabalho válido (BECKER, 1977, p. 12).

Ao longo desses anos de atividade, todos os coletivos amplificaram suas vozes, forjaram espaços e assumiram grande importância na rotina e vida cultural dos municípios do Pajeú. Desta forma, os grupos passaram também a influenciar bastante a cultura local, bem como despertaram um maior interesse dos órgãos públicos. Hoje existe uma relação mais estreita entre o poder público e a cena independente, que passam a negociar de maneira mais efetiva os termos de cooperação. Segundo Freire Filho e Fernandes (2005, p. 9):

Em outras palavras, o significado político das cenas residiria na possibilidade de elas articularem os interesses (definidos por gostos e prazeres) que, na percepção dos seus participantes, não são contemplados pelas instâncias decisórias da sociedade. As cenas podem interferir, assim, na forma mediante a qual as cidades são organizadas, vistas e experienciadas. Afinal, um espaço urbano não é definido simplesmente pela arquitetura, mas pelas regras, pelas instituições e pelos significados a que ele se encontra associado.

Já expusemos que os encontros do Coletivo Mangaio são marcados pela reflexão em torno da produção cultural alternativa e independente. Logo, percebemos essa interferência apontada por Freire Filho & Fernandes (2005). Diante do forte recrudescimento do pensamento conservador no Brasil, a cena passa a integrar de

forma mais contundente e sistemática outras pautas. Apesar de não haver consenso sobre determinadas ideias dentro do espectro mais progressista, os coletivos passaram a se manifestar utilizando pautas nacionais expressas nas redes sociais e nas ruas: #antifascista, #antirracista, contra a LGBTfobia, entre outras. Acreditamos que o contexto das artes alternativas no Sertão do Pajeú está inscrito naquilo que Williams (1979) chamaria de estrutura de sentimento. Segundo o autor:

[...] o que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma. Repetidamente, o que temos de observar é, com efeito, uma emergência preliminar, atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulado, e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança. É para compreender melhor essa condição de emergência preliminar, bem como as formas mais evidentes do emergente, do residual e do dominante, que devemos explorar o conceito de estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1979, p. 129).

Os coletivos se dinamizaram na região em 2016, mas iremos perceber várias tentativas de silenciamento no seu decurso. Aquele ano, inclusive, foi fundamental na compreensão desse recrudescimento do pensamento conservador e na reelaboração de estratégias de enfrentamento adotadas pelos coletivos. Era perceptível o acirramento político na esfera artística e as situações de conflito passaram a ser mais frequentes, uma vez que a arte alternativa se realiza sob forte suspeição na região. Existem, inclusive, discursos estigmatizantes em torno dos eventos de artes alternativas no Pajeú.

Essa perspectiva nos interessa profundamente na medida em que essas representações desqualificam produções e manifestações gestadas num contexto estético diferenciado. A questão discursiva é fundamental, já que os sujeitos, no seu processo de agência, questionam as imagens construídas de fora e oferecem respostas formuladas pela própria comunidade discursiva. Esse “negativo” produzido pelo dominante é revelado e ganha cores vivas e contrastantes a partir dos sentidos e significados partilhados pelo grupo social.

Nitidamente existe um esforço de enfrentamento nesse processo de identificação, já que os eventos públicos continuam acontecendo, assim como a ocupação simbólica do espaço e as lógicas de reconhecimento. Ao investigar os coletivos, refletimos a partir do que Soares (2015) chama de confrontação.¹⁶¹ Compreende-se que a ideia de confrontação traz à baila um dinamismo que se mostra coerente com o que observamos, ou seja, movimentações e agenciamentos que surgem no influxo e produzem uma dicção distinta e marginalizada frente à cultura oficial hegemônica (CAIO NETTO, 2016). Os coletivos estão se recriando nessa dinâmica conflituosa, a ponto de existir uma

¹⁶¹ Utilizamos-nos da argumentação proposta por Soares sobre as questões de resistência cultural. Passou-se a utilizar esse conceito quando concordamos sobre a ampliação que a substituição poderia operar quanto à percepção dessas disputas. Neste sentido, a torção do conceito de resistência passa pelo diálogo com Soares em 2015, o qual reverbera na tese de doutorado de Caio Netto (2016).

aproximação do Mangaio com outros coletivos da região que, por sua vez, anunciam pautas ancoradas numa política de reconhecimento e propõem atividades em conjunto.

O Coletivo FUÁH de Serra Talhada surge em 2015 e é anterior, portanto, ao recorte trazido nesta pesquisa. Apesar de não ser um coletivo de arte, percebemos que os princípios valorativos são compartilhados conosco. Veja-se o que diz Silva (2020), integrante do FUÁH, homenageada em um dos eventos de intercâmbio promovidos pelos Mangaio:

O Mangaio tem relação com todo movimento e forma de expressão artística por essas terras, os seus integrantes fazem questão de fazer e ser presente em todos os momentos em que o Coletivo FUÁH esteve em plena atividade. Em várias ações fomos complementadas pelas homenagens, participações, interações, diálogos e mesclas com o Coletivo Mangaio, principalmente, com artistas e bandas de Serra Talhada e Triunfo. Tivemos relação de parceria e troca, motivação mútua, que impulsionou por vários momentos as ações do FUÁH e amplificou nosso alcance. O FUÁH, por sua vez, contribuiu com a presença da mulher negra em seus espaços, trazendo ao debate nossa existência, nossa luta.

Bandas e artistas do Mangaio colaboraram com os eventos realizados pelo FUÁH. Essa integração dos coletivos permite o transbordamento de valores entre os grupos. Segundo Vila (1996, p. 18),

la identidad social es una relación, que siempre necesita de la presencia real o simbólica de “otros” para actualizarse. En este sentido, paradójicamente, la identidad es siempre lo que “difiere”, es decir, aquellas marcas simbólicas que una persona o grupo social construyen para delinear sus diferencias respecto de los “otros”. Pero la identidad también es aquello que “difiere” aún en otro sentido, ya que siendo el producto de una relación, y dado que la gente establece un sinúmero de relaciones diferentes, la identidad nunca es singular sino que es múltiple.

Existe, portanto, uma elaboração discursiva que busca o fortalecimento de uma autoidentidade positiva. Não se trata de mera contenção, mas, sim, de processos, dinâmicas e articulações mais complexos. Quando um grupo social “resiste” politicamente a algum tipo de mudança, seja por quaisquer critérios ou horizontes, o próprio grupo se recria, cultural e politicamente, no sentido de erigir os argumentos necessários para a sua contraposição. No lugar de resistência, por esses motivos, preferimos pensar, juntamente com Soares, em contraposições ou em dissidências, quando o momento instituinte se insurge frente ao instituído (CAIO NETTO, 2016).

Agenciamentos discursivos coletivos (sobre a dissonância)

Militamos por seus direitos

Você não nos reconhece

Mas isso não importa

“Sobre a Resistência” (Mateus Bezerra)

Haja vista nossas ambições teórico-metodológicas e as características do fenômeno investigado, entendemos que as práticas discursivas se tornaram relevantes e, mais do que isso, necessárias para uma visualização dos processos de identificação. Para Fairclough (2016, p. 22), “qualquer evento discursivo é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social”. Ao longo deste ensaio, tentamos justificar a necessidade de analisar as circunstâncias institucionais e organizacionais do fenômeno das artes integradas, coletivas, independentes e alternativas do Pajeú e, nesta lógica, a construção do contexto fez parte desse processo analítico-discursivo. O discurso pode ser compreendido como

um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo [...]. Implica uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, existindo mais geralmente tal relação entre a prática social e a estrutura social: a última é tanto uma condição como efeito da primeira [...]. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado (FAIRCLOUGH, 2016, p. 35).

Ao pensar de forma mais ampla sobre os processos de identificação e legitimação que estão no escopo deste texto, oportunizaremos reflexões polifônicas a partir do material discursivo encontrado nas redes sociais e construído no diálogo com pesquisadores.

O primeiro texto analisado descreve e sintetiza um conjunto de inquietações refletidas pelo coletivo serra-talhadense EBasta! Neste, os anseios vividos pelos artistas e pelo pessoal de apoio são cultivados pelo desejo de transformação da realidade experimentada no cotidiano pouco diverso. Como grupo marginalizado, o interdiscurso revela um posicionamento dissonante. Podemos observar em alguns trechos do manifesto as insatisfações e estratégias de construção do discurso contra-hegemônico:

EBasta de ficar sentado esperando o trem da história passar e nada fazer, pois é preciso construir o trem, os trilhos e a própria história! EBasta de desacreditar em nosso potencial criativo, pois ele já nos empurra e já nos conclama a fazê-lo crescer e trazê-lo à luz! EBasta de preconceito com o rock e com todas as formas de expressão da música alternativa: nada pode frear em nós o movimento de ascensão da diferença que quer ser escutada! Portanto, é necessário dar um basta à falta de espaços de apresentação e divulgação do trabalho musical; de valorização da produção de música autoral em nossa cidade; de incentivo e de visibilidade d@s artistas locais; de estímulo

para a juventude; de oportunidades para a livre expressão artística. [...] O Encontro de Bandas Alternativas de Serra Talhada – EBasta! – pretende ser o pontapé inicial para a criação de uma Cena Musical Alternativa em Serra Talhada. Já se ouvem os estampidos... Já são muitos burburinhos... Criado no começo de 2016, EBasta! reúne bandas autorais talhadenses que pretendem invadir com sua sonoridade múltipla logradouros auditivos, serras, sertões e cercanias do mundo. Valorize! Pesquise! Ouça! Opine! Fique por dentro!

O manifesto foi publicizado em redes sociais e distribuído no formato de fanzine. Trata-se de uma carta aberta contra o monopólio dos espaços na cidade e que, precipuamente, reivindica mudanças nas relações de poder entre os grupos que produzem cultura localmente. Como discutido por Fairclough (2016, p. 98), “o discurso como prática política estabelece, mantém e transforma as relações de poder e as entidades coletivas (classes, blocos, comunidades, grupos) entre as quais existem relações de poder”. Ao analisar-se a sintaxe do texto, observa-se que o coletivo se utiliza do próprio nome “EBasta!” para fazer uma referência ao verbo *bastar*, dando uma ideia imperativa para a construção do discurso. A construção está diretamente ligada à insatisfação do grupo com relação à situação vivida, pois o coletivo assume como intenção o combate à exclusão e ao preconceito. Observa-se, também, que o texto é construído de forma que, para quem o lê, fique evidente o processo de luta e conflito, isto é, como persecução da experiência de cidadania por meio da prática cultural. É notável no fragmento a motivação dos agentes e o interesse em não excluir nenhum sujeito subalterno ou minorias sociais (SPIVAK, 2010); todavia, o coletivo sinaliza formas de opressão interseccionais. O fato de o texto estar intimamente relacionado com o contexto de produção (e pelo desejo de transformação por ele agenciado) faz com que seja necessário conhecer profundamente a realidade social da qual ele emerge, uma vez que o texto pode carregar em si múltiplas interpretações (FAIRCLOUGH, 2016). Diante dessas ambivalências, o discurso é percebido na sua complexidade e contradição.

Adiante com a análise, separamos alguns trechos de entrevistas realizadas com membros que fazem parte do Coletivo Mangaio durante o evento SerTão Mais Criativo, organizado pelo Sebrae-PE em Serra Talhada, em 2018. Aqui, diferentemente do gênero do manifesto acima, observamos um ponto de vista mais informal e um texto que não gozou de um planejamento prévio. Ao ser interrogado sobre a sua experiência com a música e sobre as provocações (ou novas circunstâncias) trazidas pelo Coletivo Mangaio, PH Moraes (2018), que faz parte dos grupos Radiola Serra Alta, U5º, A Cristaleira, Ambrosino, A dOBRA e Som da Praça, responde:

Bem, o coletivo Mangaio é inspiração pra gente. Permitiu unir forças com artistas e fazer a cena acontecer, né? A gente sabe que sempre existiram bandas em Serra Talhada. Sempre teve um histórico de boas bandas, de bons músicos. Triunfo também. Agora tem esse coletivo que a gente já vem trabalhando há alguns anos já. Então a gente sabia que Afogados [da Ingazeira] fazia um festival por ano. Trabalhar junto

com os coletivos tem sido um prazer. Eu acho que na primeira reunião que teve eu fiquei muito emocionado. Quando eu vi aquela galera junta, eu vi que a coisa ia acontecer... e assim... aos poucos a gente está conseguindo conquistar espaço e agora tem mais um coletivo junto que é o Coletivo Marginal de São José do Egito, né? Então fechou as quatro cidades e a gente tá feliz.

Na transcrição da entrevista percebemos que o interlocutor se encontra entusiasmado com o desenvolvimento da cena e dos coletivos. Destacamos a vontade dele em dar vazão aos anseios do grupo, bem como o reconhecimento do potencial artístico dos municípios que, diga-se de passagem, é anterior à experiência dos coletivos e reverbera na dinâmica de produção cultural local. Contudo, os laços foram fortalecidos por meio das novas formas de compartilhamento das artes. Diz ainda o produtor cultural e músico PH Moraes (2018):

A gente sabia que existia essa movimentação. Só faltava mesmo unir a galera, unir os coletivos em prol da nossa própria divulgação, da gente tocar, da gente se conhecer mais, da gente ter essa vivência. Entendeu, velho? De trocar experiência, de trocar arranjo, trocar música, enfim... Trocar amizades.

A colocação do “a gente” denota a necessidade do bem coletivo e da sobrevivência artística possibilitada pela união de sujeitos preocupados com a criação autoral e independente. Como já frisamos, é por meio da coletividade que os agentes (músicos, pessoal de apoio e público) constroem um discurso de inclusão e solidariedade entre os membros e a sociedade em geral.

Noutra entrevista, a produtora cultural Laeiguea Souza (2020) sintetiza a sua compreensão acerca das movimentações propostas pelos coletivos Mangaio e Espaço e Resistência:

Vejo o Coletivo Mangaio como um catalisador... Como se ele pudesse não só identificar, como também incentivar a produção autoral local. Na medida que ele faz isso, acaba impulsionando as pessoas e as produções. Ao mesmo tempo, acaba dando uma certa visibilidade, que é o mínimo que essas produções merecem. Tudo funciona a partir da união. A gente se sente coletivo. A gente é coletivo. A gente faz pensando no coletivo. Eu acho que é esse sentimento de coletividade que nos impulsiona a fazer e permanecer enquanto Mangaio. A gente quer que as coisas aconteçam e que as pessoas conquistem mais espaços.

Percebe-se, mais uma vez, a conformação de um sentido de coletividade fortemente ancorado nas práticas culturais realizadas. Essa identificação das aspirações coletivas foi fundamental para a emergência dos agrupamentos; entretanto, agora, a comunidade discursiva passa a ser mais formadora do que mesmo articuladora. É possível observar nos discursos sobre o Mangaio que o coletivo se autonomizou, isto é, surge uma propriedade emergente carregada de valores que passa a ventilar a região e

os próprios sujeitos. Cria-se uma percepção estrutural desta coletividade marcada por crenças e valores contra-hegemônicos.

Kacike Cândido (2020), produtor cultural e músico da banda Doppamina, também sinaliza a contribuição trazida pela organização e gestão coletiva na região:

É evidente a importância quando você diz como funciona o Coletivo Mangaio; eventos trimestrais com artistas do próprio coletivo nas cidades que o compõe. São shows, *performances* recitais, exposição... Então temos música, teatro, poesia, artes plásticas, artesanato... É uma oportunidade para esses artistas mostrarem seus trabalhos, fazer circular a sua arte, incentivar pessoas que querem começar algum projeto artístico... Por conta do trabalho do Coletivo Mangaio, alguns artistas tiveram oportunidades fora do Sertão do Pajeú. Isso é fruto de um bom trabalho. Percebe-se, então, uma grande importância do Coletivo Mangaio na produção cultural do Sertão do Pajeú e Pernambuco. O EBasta! teve uma boa contribuição na produção cultural de Serra Talhada, principalmente com o projeto 'Circuito das Praças', onde as bandas do coletivo se apresentavam em várias praças da cidade. O Coletivo Berro surgiu depois da extinção do EBasta! e tornou-se um dos principais meios de produção cultural de Serra Talhada. Ao longo dos anos, conquistamos espaços nunca antes alcançados, como coletivo tivemos uma abertura maior frente ao poder público. O futuro é coletivo! Eu acho que o maior desafio é o comprometimento e a participação efetiva dos próprios membros.

Kacike Cândido toca numa questão relevante. Apesar de falarmos de uma gestão democrática e coletiva, nem sempre iremos encontrar uma participação efetiva de todas as pessoas que integram o coletivo. Surgem, portanto, representações que nem sempre são deliberadas, mas ocorrem espontaneamente em virtude da presença nos momentos de participação, decisão e elaboração de projetos para os coletivos.

Acentuamos que essa movimentação no Pajeú acabou reverberando noutros lugares. Apesar de ter nascido de preocupações fortemente endógenas, aos poucos o campo de atuação se estende.¹⁶² Esse trasbordamento pode ser percebido na fala de Roger de Renor:

Eu poderia dizer inclusive o tempo que é esse, o tempo da interiorização da educação, das universidades no interior, da volta da galera pro Sertão, assim, pros interiores que não é só Sertão, Agreste, Zona da Mata [...] além de conhecer as bandas ao vivo, aprender com o Coletivo Mangaio, conhecer os outros recados, saber o que está havendo de

¹⁶² Além das ações próprias dos coletivos e suas interlocuções com os poderes públicos da região, a legitimidade do Mangaio permitiu sua participação em eventos promovidos pelo Sebrae-PE, Sesc-PE, Porto Musical, Som na Rural, entre outros. Na ocasião do encontro com a equipe do Som na Rural pelo Sertão, Roger de Renor (2018) nos revela o impacto dessa nova organização e dos processos de interiorização. Esta primeira viagem do Som na Rural ao Sertão aconteceu em 2018 e foi viabilizada pelo SerTão Mais Criativo, projeto do Sebrae-PE. A despeito disso, em 2019 o projeto Som na Rural veio ao Sertão de Pernambuco com o projeto "Indo e Voltando" e a curadoria musical dos eventos promovidos na região teve a contribuição do Coletivo Mangaio.

xaxado, e saber o que não está havendo, e porque não está havendo [...]. Entender disso pra falar com propriedade, já que a gente trabalha música e comunicação audiovisual, em Pernambuco, como a gente vai falar só de Recife, né?

A fala de Roger é bastante reveladora e expõe a necessidade de descentramento das ações de cultura no estado. A percepção de que a produção cultural de Pernambuco não se resume àquilo que se gesta ou se operacionaliza na Região Metropolitana do Recife é fulcral para a recomposição dos horizontes. Trata-se, portanto, de uma política de reconhecimento.

Ao analisar as entrevistas e o manifesto, observamos que cada discurso tem sua própria estrutura textual, pois assume propósitos diferentes e se realiza em situações distintas. Ressaltamos que os discursos suturam elementos simbólicos comuns e compartilham sentidos que, de modo precípua, permitem a construção da identidade positiva dos coletivos e fomentam outras percepções dos sertões do Pajeú.

A partir das práticas culturais dos coletivos, é possível estabelecer um diálogo com essas referências e, ao mesmo tempo, garantir um dinamismo do fazer cultural. Segundo Fairclough (2016, p. 111), “tais convenções de estruturação podem ampliar a percepção dos sistemas de conhecimento e crença e dos pressupostos sobre as relações sociais e as identidades sociais que estão embutidos nas convenções dos tipos de texto”. Tanto no manifesto como nas entrevistas existe o desejo de confrontação. Percebemos que os agentes buscam demarcar suas posições no ambiente que estão povoando e, nessa disputa por espaço, objetivam a desconstrução de situações e imaginários cristalizados nas localidades. Surge uma contraposição sistemática para transformar essa feição residual do independente e amplificar os discursos por meio de “coros” e microfones plugados em espaços públicos. Sobre esses enfrentamentos, a produtora cultural Laeigüea Souza (2020) sublinha as questões refletidas pelo Coletivo Espaço e Resistência de Afogados da Ingazeira:

A contribuição já se dá a partir do nome. A gente começou a criar um espaço... e aí eu não falo só de um espaço físico, falo também de um espaço simbólico em que as pessoas que faziam as suas produções artísticas e literárias, muitas delas a gente nem conhecia, teriam pra mostrar. Também tem outra questão... ter um espaço que as pessoas se sintam bem e no direito de exercer as suas liberdades de ser o que são. Eu acho que o Espaço e Resistência, principalmente ali onde a gente começou, na Pracinha do Cuscuz, marcou pra muita gente. Ali foi um ponto de partida pra muita gente dizer: “Eu sou lésbica e vou viver isso, viver o que eu sou”, “Sou trans e eu posso viver isso...e esse movimento me dá força.” Posso dizer da valorização da produção local, do impulso, da visibilidade, da abertura de espaço e de formar uma atmosfera em que as pessoas se sintam bem e acolhidas. Busca-se a derrubada do preconceito e da discriminação. Eu acho que isso foi um desafio grande pra gente enquanto organização e enquanto pessoa. A gente plantou aqui em Afogados [da Ingazeira] a cultura da valorização das pessoas e da não discriminação, principalmente das

peças LGBTQIA+. A gente acabou criando um espaço onde não há espaço para estes preconceitos.

A partir da reação operada pelos coletivos, é razoável admitir na região um horizonte mais diverso de fruição estética. Ainda que tenhamos vários desafios para chegarmos numa configuração coletiva que represente plenamente (e democraticamente) a nossa diversidade étnico-racial, sexual e de gênero, é possível reconhecer que os arranjos criados pelos grupos são sensíveis às múltiplas formas de desigualdade e caminham em veredas abertas pelas reivindicações de grupos minoritários. A fala de Laeiguea aponta para esse caminho, isto é, de que existe uma persecução da ampliação dos espaços de apresentação para artistas LGBTQIA+. Os eventos promovidos pelos coletivos perfilham a importância dessa ponderação, bem como acentuam as temáticas que oportunizam contextos de fruição estética mais ampla e democrática. Como prática, o discurso gera desestabilização das estruturas de poder:

Não se trata de libertar a verdade de todo sistema de poder – o que seria quimérico na medida em que a própria verdade é poder – mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento (FOUCAULT, 2008, p. 11).

Neste processo de análise também selecionamos um pequeno fragmento da apresentação da primeira coletânea produzida com material exclusivo do Mangaio no ano de 2017. Na ocasião do lançamento, o material ganhou divulgação no *LeiaJá*, reforçando, assim, as práticas discursivas elaboradas pelas “bandas de cá”: “A ideia do projeto é reivindicar espaços e mostrar que no interior também existe uma cena musical pulsante” (MENDES, 2017).

Assim como no texto publicado no jornal, a apresentação da coletânea busca a demarcação de um lugar na produção cultural do estado. O escrito é carregado de metáforas e se alicerça numa perspectiva mais poética, não sendo apenas uma sinopse do material publicado:

Foto 2 - Capa da coletânea.



Arte colaborativa.

Criamos a chuva e a tempestade que irrigam o nosso tempo. Em tempo: somos borda e comemos pela beirada [...]. Não se trata de negar *Os Sertões*, mas simplesmente reconhecer esse ar em movimento, a brisa e a Quentura. Eletro, beats, pop, rock, coco, psicodelia e hardcore à revelia. Arte e vida! O Mangaio é o desejo do encontro e essa produção revela com simplicidade a nossa rotina. Dez faixas que bebem juntas, se embriagam, falam pelos cotovelos e se abraçam. A coletânea é cheia de vidas e sotaques. Escuta aí o que se (re)faz aqui!

A apresentação ventila de forma sensível um conjunto de inquietações e vontades coletivas. Quando o discurso liga as ações dos coletivos à chuva/tempestade, que, sobretudo no contexto do semiárido, carrega um significado de vida e prosperidade, cria-se uma imagem muito nítida das ações e percepções delas até o momento. Afinal, foi essa chuva que preparou o local e o tornou ainda mais fértil para o surgimento de novas culturas e frutos. Quando o texto afirma que “comemos pela beirada” (uma metáfora daquilo que o grupo é do ponto de vista estético, social e geográfico), admite-se, ao mesmo tempo, uma vivência marginalizada que pleiteia novos lugares de existência. Finalizamos a análise do trecho com a seguinte frase: “A coletânea é cheia de vidas e sotaques”. Entendemos que esses sotaques sinalizam a integração dos(as) negros(as), dos(as) sertanejos(as) e dos sujeitos interiorizados, dos grupos LGBTQIA+, das artes in(ter)dependentes, do teatro, da fotografia, entre outros. Essa reflexão encontra uma estreita relação com a percepção de Manu Silva (2020), integrante do coletivo serratalhadense FUÁH:¹⁶³

¹⁶³ Apesar de não fazer parte do Mangaio, o Coletivo FUÁH surge em 2015 com o objetivo de refletir e propor ações de combate ao racismo na região.

O Coletivo Mangaio é para o sertão a música viva, movimento sonoro e sonorizante que motiva a todos que dele se aproxima a refletir sua própria atuação nas comunidades que estamos inseridos e fruir junto dos solos de guitarra e rufados das percussões eletrizantes. É instigante ver como o Mangaio é agregador e movimenta diversas cidades pajezeiras e de outros rincões. Não é tarefa corriqueira politizar a arte, mas elas estão intrinsecamente ligadas, no que tange o fazer artístico com relevância e impacto social. É desta forma engajada, cumulativa e agregadora que vejo o trabalho do Mangaio, somando forças para resistir pela música e liberdade artística no sertão pernambucano.

Podemos perceber vários discursos que se entrecruzam, se retroalimentam e se afirmam no mundo para evidenciar outros pontos de relevo da nossa existência. Reivindicando para si o poder e o protagonismo de fala, construindo suas próprias trajetórias individuais e coletivas, subvertendo o que já era comum e imperativo na experiência local, utilizando desse poder para produzir e criando uma cena que busca desconstruir o discurso do “não”, os coletivos se alimentam de um cotidiano de gerúndios. De acordo com Foucault (2008, p. 8):

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.

Ainda sobre a importância dos agenciamentos discursivos, trouxemos alguns cartazes produzidos por Fagner Alencar para os eventos do Mangaio. Para tanto, é necessário fazer uma breve observação sobre alguns pontos da multimodalidade do texto que constroem essa narrativa discursiva. Entende-se que a linguagem é mutável, assim como seus meios de produção. A utilização de cartazes/imagens expõe as representações do entendimento sobre o mundo, bem como dos conhecimentos compartilhados por todas e todos.

As imagens, assim como a linguagem verbal, devem ser entendidas enquanto um sistema semiótico, ou seja, um conjunto de signos socialmente compartilhados e regidos por determinados princípios e regularidades, que utilizamos para representar nossas experiências e negociar nossa relação com os outros (NASCIMENTO; BEZERRA; HEBERLE, 2011, p. 4).

Neste esforço de afirmação e negociação da relação com os outros, os coletivos impregnam no seu discurso uma política de reconhecimento profunda a partir de uma transfiguração inventiva dos cartazes. Segundo Sellan (2011, p. 8), “os discursos se compõem na inter-relação do linguístico com outras semioses, e que as imagens, figuras, cores, formas são, na composição do todo textual, complementos na construção de significados plenos”.

Foto 3 - Cartazes dos eventos promovidos pelo Coletivo Mangaio.



Arte: Fagner Alencar.

A identidade visual dos eventos reforça o argumento que defendemos ao longo do ensaio. Todas as pessoas que aparecem nas artes de divulgação dos eventos de intercâmbio do Coletivo Mangaio fazem parte da ação coletiva – isto no sentido proposto por Becker (1977). As imagens são de artistas que integram o coletivo, e, também, de pessoas que contribuem para que a movimentação aconteça. Diante disso, reforçamos o forte apelo discursivo que passa pela estratégia de autorreferenciamento e reconhecimento dos sujeitos da ação coletiva. O material discursivo aponta para o reforço e a valorização das identidades locais ancorados num entendimento mais amplo do fazer artístico. Segundo Hall (2004), as identidades e nossa sensação de pertencimento são erigidas por meio de elementos relacionados a culturas étnicas e raciais, mas também linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais. A concepção dos cartazes é de Fagner Alencar, que também é músico atuante do Coletivo Mangaio.

Consideramos a dimensão do texto como algo de fundamental importância para a compreensão do fenômeno que ensaiamos até aqui. Em todo o material discursivo produzido percebemos a sua qualidade interdiscursiva, ou seja, admite-se uma interlocução com sentidos difusos hegemônicos na região. Cartazes, entrevistas, manifestos sinalizam esforços de reconfiguração do contexto vivido pelos artistas e pelo pessoal de apoio. A análise da dimensão textual permite um aprofundamento dos sentidos, crenças e valores compartilhados.

A construção do sentido depende dos conhecimentos e intenções de quem falou e dos conhecimentos disponíveis e habilidades interpretativas de quem ouviu [...] as pessoas são capazes de se entender, ou seja, há uma parte comum no processo de produção de sentido, no trabalho de construção da coerência textual. Isso é possível porque interlocutores que pertencem a uma mesma

sociedade partilham conhecimentos, crenças e valores (COSTA VAL, 2004, p. 113).

Entendemos que o texto se liga diretamente à construção da identidade e aos discursos dos sujeitos que os produziram. Torna-se, portanto, uma importante estratégia metodológica a multimodalidade dos cartazes, uma vez que eles se somam às múltiplas formas de confrontação na região do Pajeú.

Considerações finais

Não uso relógio – por hora – cada instante com a sua história.
(Bruna Florie)

Diante do exposto, compreendemos que foi possível construir neste ensaio um filamento desta faceta contemporânea de autorrepresentação das práticas culturais vividas nos sertões do Pajeú. Notadamente, o Pajeú tem uma grande diversidade de expressões culturais tradicionais que se mostram no cotidiano. A história do campesinato, a poesia, bem como os elementos das culturas indígenas e quilombolas são fundamentais para a compreensão do que floresce. Junto a essa constelação mais tradicional se conformam, também, movimentos marcadamente híbridos e de traços cosmopolitas. Para Hall, a mudança social não implica o apagamento das tradições:

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que do que as tradições fazem de nós, mas aquilo que nós fazemos de nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2011, p. 43).

Muitos projetos artísticos da região se articularam numa rede mais ampla de interações nesta última década, a qual, inevitavelmente, extrapolou o território sertanejo. Essa diversidade de sons e histórias contadas, cantadas e encenadas ao longo do tempo fecunda o que vivemos no presente. O Coletivo Mangaio, que alberga uma imensidão de artistas e coletivos da região, surgiu com propostas amplas e desafiadoras. Para dar conta desses desafios, o coletivo precisou se consolidar como fórum permanente de reflexões, bem como promotor de eventos atento à dimensão política da fruição estética na região. Essa rotina, por sua vez, proporcionou aos

projetos artísticos amadurecimento, participação política, qualificação profissional e estímulo à produção autoral.

Ao avaliarmos tal fenômeno podemos observar as consequências pretendidas e não pretendidas da ação social (WEBER, 1979). Os objetivos dos coletivos se refazem na própria dinâmica do contexto sócio-histórico em que se inserem e, por esse motivo, tratamos de algo que se faz no movimento. As artes integradas alternativas do Pajeú aparecem como forma de lazer, encontro, entretenimento, contestação, enfrentamento, exercício democrático, entre outros sentidos possíveis já destacados acima. É bem verdade que os coletivos incorporaram pautas progressistas de luta: antifascista, feminista, antirracista e contra a LGBTfobia. Estas sempre estiveram no escopo das discussões, mas foram integradas de forma mais sistemática paulatinamente. Não foram objetivos destacados no momento de fundação do Coletivo Mangaio, por exemplo, mas logo se tornaram prioritários.

Os coletivos distorcem as representações cristalizadas e os imaginários arraigados das cidades. Acreditamos que o material discursivo trouxe à tona as inúmeras estratégias de agenciamento utilizadas num conjunto de práticas variadas. Como forma de confrontação, o interdiscurso permitiu reconhecer os conflitos travados na região, assim como advogar quanto ao fôlego desse tipo de empreendimento analítico para a interpretação dos fenômenos sociais.

Esperamos que tenha sido possível enxergar outras paisagens do Sertão. Os coletivos estão criando as alternativas. A falta de recursos ainda é a maior dificuldade para o planejamento e a execução das ações; todavia, muito já foi conquistado por meio do esforço autônomo de prospecção e transfigurações do cotidiano promovidas pelas artes contra-hegemônicas sertanejas.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BECKER, Howard Saul. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

CAIO NETTO, Manoel Sotero. **Práticas culturais em contextos periférico-urbanos e suas inter-relações/interpelações: ações coletivas, processos de identificação e apropriações tecnológicas nos gêneros musicais Kuduro e Cumbia Villera**. 2016. 251 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

CAVALCANTI, Mayra. Retrospectiva 2019: relembre as músicas mais ouvidas no Spotify, Deezer e YouTube. **Jornal do Commercio**, Recife, 28 dez. 2019. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2019/12/28/retrospectiva-2019-relembre-as-musicas-mais-ouvidas-no-spotify-deezer-e-youtube-395994.php>. Acesso em: 28 jul. 2020.

COSTA VAL, Maria da Graça. Texto, textualidade e textualização. In: CECCANTINI, Gregório Cardoso Tápias; PEREIRA, Rony Farto; ZANCHETTA JÚNIOR, Juvenal. **Pedagogia cidadã: cadernos de formação Língua Portuguesa**. São Paulo: Unesp, 2004. p. 113-128. v. 1

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ESTEPHANIA, Camila. A cena vinda do interior. **Diário de Pernambuco**, Recife, 2016.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora UnB, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 25. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005, Rio de Janeiro. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte; Brasília (DF): Editora UFMG; Unesco, 2011.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. **Desigualdades & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 253-277, jan./jul. 2011. Disponível em: http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo10_8.pdf. Acesso em: 10 abr. 2020.

HERSCHMANN, Micael. Crescimento dos festivais de música independente no Brasil. In: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 249-266.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; PIRES, Victor. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. *In*: JANOTTI JÚNIOR, Jeder; LIMA, Tatiana; PIRES, Victor (orgs.). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre, Simplíssimo, 2011. p. 9-23.

MENDES, Felipe. O novo som do Sertão: coletânea reúne 10 bandas autorais. **LeiaJá**, Recife, 30 mar. 2017. Disponível em: <https://www.leiaja.com/cultura/2017/03/30/o-novo-som-do-sertao-coletanea-reune-10-bandas-autorais/>. Acesso em: 28 jul. 2020.

MORAIS, Paulo Henrique. **Paulo Henrique Moraes**: entrevista. Entrevistadores: Manoel Sotero Caio Netto e Marcelo Martins Passos. Serra Talhada (PE): UFRPE-UAST, 2018. Entrevista concedida para a pesquisa Pré-ocupações culturais: agenciamentos coletivos e processos de identificação nos sertões do Pajeú.

NASCIMENTO, Roseli Gonçalves; BEZERRA, Fábio Alexandre Silva; HEBERLE, Viviane Maria. Multiletramentos: iniciação à análise de imagens. **Linguagem & Ensino**, Pelotas (RS), v. 14, n. 2, p. 529-552, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/view/15403>. Acesso em: 12 mar. 2020.

RENOR, Roger de. **Roger de Renor**: entrevista. Entrevistadores: Manoel Sotero Caio Netto e Marcelo Martins Passos. Serra Talhada (PE): UFRPE-UAST, 2018. Entrevista concedida para a pesquisa Pré-ocupações Culturais: agenciamentos coletivos e processos de identificação nos sertões do Pajeú.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SELLAN, Aparecida Regina Borges. Representações no discurso da história: a relação imagem-texto-ideologia. **Discurso & Sociedad**, Barcelona, v. 5, n. 4, p. 628-644, dic. 2011. Disponível em: [http://www.dissoc.org/ediciones/v05n04/DS5\(4\)Borges.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v05n04/DS5(4)Borges.pdf). Acesso em: 12 fev. 2020.

SILVA, Manuela. **Manuela Silva**: entrevista. Entrevistadores: Manoel Sotero Caio Netto e Marcelo Martins Passos. Serra Talhada (PE): UFRPE-UAST, 2020. Entrevista concedida para a pesquisa Pré-ocupações culturais: agenciamentos coletivos e processos de identificação nos sertões do Pajeú.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **Paulo Marcondes Ferreira Soares**: conversa informal. Interlocutor: Manoel Sotero Caio Netto. Recife: UFPE, 2015. Conversa informal ocorrida durante o processo de orientação acadêmica da Tese de Doutorado Práticas culturais em contextos periférico-urbanos e suas inter-relações/

interpelações: ações coletivas, processos de identificação e apropriações tecnológicas nos gêneros musicais Kuduro e Cumbia Villera

SOUZA, Laeiguea. **Laeiguea Souza**: entrevista. Entrevistadores: Manoel Sotero Caio Netto e Marcelo Martins Passos. Serra Talhada (PE): UFRPE-UAST, 2020. Entrevista concedida para a pesquisa Pré-ocupações culturais: agenciamentos coletivos e processos de identificação nos sertões do Pajeú.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TROTTA, Felipe. Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo. *In*: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 249-266.

VICENTE, Eduardo. A música independente no Brasil: uma reflexão. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005, Rio de Janeiro. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/49335008949277938986592713214137599956.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2018.

VILA, Pablo. Identidades narrativas y música: una primera propuesta para entender sus relaciones. **TRANS-Revista transcultural de Música**, Barcelona, n. 2, p. 1-27, ene./jun. 1996. Disponível em: <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1K7HCWL3T-292XoT7-2TG>. Acesso em: 12 abr. 2020.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1979.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Sobre os autoras e autores

Bruno Brito de Azevedo é jornalista, especialista em crítica cultural jornalística e Mestre em Música pela Universidade Federal de Pernambuco. Atua há doze anos como analista de comunicação no Poder Judiciário Brasileiro, onde realiza cobertura jornalística de decisões judiciais. Atualmente também edita e apresenta o podcast sobre música brasileira “Somdagem”, disponível nas principais plataformas de *streaming*.

Carlos Sandroni é bacharel em Sociologia e Política (PUC-Rio, 1981), mestre em Ciência Política (IUPERJ, 1987) e doutor em Musicologia (Université de Tours, França, 1997). Desde 2000, é professor de Etnomusicologia no Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco. Publicou os livros *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade* (1988) e *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933* (2001). Foi presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia (2002-2004).

Eduardo de Lima Visconti possui bacharelado em Música popular (2001), mestrado (2005) e doutorado em Música (2010) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Fez estágio pós-doutoral (2013) no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo (IEB-USP). É professor-adjunto de Guitarra Elétrica na graduação em música, e de disciplinas teóricas no mestrado em música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem publicações acadêmicas nas revistas *Per Musi* (UFMG) e na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (USP). Possui carreira artística como guitarrista e já acompanhou artistas da MPB. Tem dois CDs gravados, *Edu Visconti Trio* (2006) e *Freveribe* (2016). Atualmente desenvolve projeto autoral na cena da música instrumental brasileira.

Emília Chamone é percussionista, professora de música e etnomusicóloga, É doutora em ciências sociais pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS, Paris). Professora de música nos conservatórios parisienses Paul Dukas e Mozart e na Philharmonie de Paris, ela trabalha igualmente como formadora de professores, propondo um diálogo entre conhecimento teoria, experiência prática e reflexão pedagógica.

Guillaume Samson é doutor em *Etnomusicologia*. Faz pesquisas sobre músicas de ilhas do Oceano Índico há mais de vinte anos, e em especial, sobre crioulizações culturais, circulações musicais e processos de patrimonialização. Trabalha atualmente no *Pôle Régional des Musiques Actuelles* (Pólo Regional de Músicas Atuais), centro de pesquisas e de apoio à música reunionesa, na cidade de Saint Denis da Reunião, onde vive.

Ícaro Costa é bacharelado em Ciências Sociais pela UFPE. Como bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/UFPE) desenvolve pesquisa sobre a construção de rabeças em Pernambuco.

Jorge Ventura de Moraes, PhD em sociologia pela *London School of Economics*, é professor dos Programas de Pós-Graduação em Música e em Sociologia da UFPE. Suas pesquisas, com financiamento do CNPq, focam nos conhecimentos práticos e tácitos dos construtores de instrumentos musicais (luthiers) quando da confecção artesanal desses objetos em contraposição à fabricação industrial e em massa.

José Carlos Viana Júnior (**Zeca Viana**) é doutorando em Sociologia (UFPE), mestre em Sociologia (UFPE) e graduado em Filosofia (UFPE). Professor, pesquisador, músico, produtor musical e apresentador do programa “Recife *Lo-Fi*” na Rádio Frei Caneca, 101.5 FM. É colaborador permanente da revista *Mirada* (www.miradajanela.com), já tendo publicado textos em diversos sites e revistas como *Outros Críticos*, *Eita!* e *Tatuí*.

Lúcia Campos é etnomusicóloga e percussionista. Mestre em Antropologia e Doutora em Música, História e Sociedade pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS – Paris). Fez pós-doutorado (PNPD - CAPES) na Escola de Música da UFMG. É professora efetiva da Escola de Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

Luciana de Araujo Aguiar é doutora em Antropologia pela Université Paul-Valéry –Montpellier 3 depois de ter obtido um diploma de bacharelado em ciências sociais em 2009 e um mestrado em sociologia e antropologia em 2011, ambos pela Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil (UFRJ).

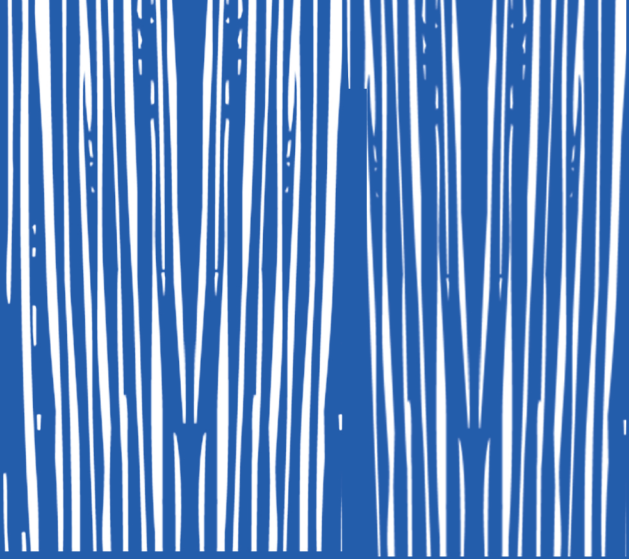
Luciana Ferreira Moura Mendonça é Doutora em Ciências Sociais pela Unicamp (2004), Mestre em Antropologia Social (1996) e Bacharel em Ciências Sociais (1990) pela USP. Fez pós-doutorado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2006-2009 e 2009-2012). É professora do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Autora de diversos artigos, entre eles “Legados do mangue: o mangubeat e as transformações nas hierarquias simbólicas”. *Música Popular em Revista*, ano 6, n. 2, jul-dez. 2019.

Manoel Sotero Caio Netto é doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor-adjunto e pesquisador da Universidade Federal Rural de Pernambuco – Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST). Vice-coordenador do *Grupo de Estudos e Pesquisas Macondo*: artes, culturas contemporâneas e outras epistemologias. Coordenador da pesquisa *Pré-ocupações culturais*: agenciamentos coletivos e processos de identificação nos sertões do Pajeú.

Marcelo Martins Passos é Licenciando em Letras/Português-Inglês pela Universidade Federal Rural de Pernambuco – Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST). Integra o Programa de Iniciação Científica sob orientação do Professor Dr. Manoel Sotero Caio Netto.

Marina Mafra Garcia é doutora e mestre em Etnologia e Antropologia Social pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS, Paris) e graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Atua nas áreas de patrimônio cultural imaterial, cultura popular, folclore, políticas públicas e estudos sobre a Unesco.

Mayara Barbosa é musicista e integrante do trio de forró *As Januárias*. Licencianda em música pela UFPE, é atualmente bolsista PIBIC vinculada ao projeto de pesquisa *O processo de Construção do Violão Brasileiro: Uma sociologia das Práticas na Produção de um Artefato Musical*, orientada pelo professor Jorge Ventura de Moraes.



Este livro é uma iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, cuja área de concentração é “Música e sociedade”. As diversas contribuições ao livro apresentam análises a partir de disciplinas distintas, mas conexas - Etnomusicologia, Estudos de Música Popular, Sociologia e Antropologia. Suas temáticas giram em torno das políticas do patrimônio imaterial; de trânsitos musicais entre “local”, “nacional” e “global”; e de inovações artísticas, culturais e tecnológicas ligadas a instrumentos, bandas e tecnologias de gravação, entre outros aspectos. Os trabalhos também são transversais no sentido de sua abrangência geográfica (do Oceano Índico ao sertão de pernambuco, passando por Paris e pelo recôncavo baiano); e no sentido de abordarem tanto formas classificadas como “tradicionais”, quanto “modernas”.

Realização



Apoio



ISBN 978-65-5624-077-0

