



Itaú
cultural

© **BSERVATÓRIO**
Itaú Cultural

NÚMERO

14

A festa em múltiplas dimensões

Os muitos carnavais
Aspectos socioeconômicos das festas
Festas, políticas públicas e patrimônio: entrevista com
María Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

CAZ37
/86





Carybé
Os Orixás na Festa, 1986
Óleo sobre tela
50 x 70 cm
Reprodução digital
"Carybé", Bruno Frier. Salvador: Fund. Emílio Odebrecht, 1989
18.2 x 12.8 cm – p. 417

Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural

Revista Observatório Itaú Cultural : OIC. – N. 14 (mai. 2013). –
São Paulo : Itaú Cultural, 2013.

Quadrimestral.

ISSN 1981-125X

1. Política cultural. 2. Gestão cultural. 3. Arte no Brasil. 4. Setores artísticos no Brasil.
5. Pesquisa. 6. Produção de conhecimento. I. Título: Revista Observatório Itaú Cultural.

CDD 353.7

SUMÁRIO

- .06** AOS LEITORES
Paulo Miguez
- .10** NOVOS LUGARES DA FESTA – TRADIÇÕES E MERCADOS
Bruno César Cavalcanti
- .21** A FESTA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: PROBLEMAS E DILEMAS DA SALVAGUARDA
Márcia Sant’ Anna
- .31** ÊXTASE E EUFORIA: UM BINÔMIO ESTRATÉGICO PARA A COMPREENSÃO HISTÓRICA DO CARNAVAL CONTEMPORÂNEO
Milton Moura
- .39** FESTAS POPULARES BRASILEIRAS – ENTREVISTA/CONVERSA COM MARIA: LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI
Paulo Miguez
- .51** FESTEJANDO
Felipe Ferreira
- .61** BRASIL: O PAÍS DE MUITOS CARNAVAIS
Fred Goés
- .71** “...DO FREVO E DO MARACATU”: MÚSICA E FESTA NO CARNAVAL PERNAMBUCANO
Carlos Sandroni
- .89** “O AUXÍLIO LUXUOSO DA SANFONA”: TRADIÇÃO, ESPETÁCULO E MÍDIA NOS CONCURSOS DE QUADRILHAS JUNINAS
Luciana Chianca
- .101** FESTAS E IDENTIDADES NA AMAZÔNIA
José Maria da Silva
- .121** FESTA: A FORMA PARA ALÉM DO CONTEÚDO
Susana Gastal e Liliane S. Guterres
- .131** MUITOS (OUTROS) CARNAVAIS
Paulo Miguez



Revista Observatório Itaú Cultural
N. 14

Editor
Paulo Miguez

Edição de imagens
Josiane Mozer
Laerte Matias
Paulo Miguez
Rafael Dantas Gama Figueiredo

Equipe de edição
Celso Demétrio Justo Silva Filho
Josiane Mozer
Rafael Dantas Gama Figueiredo
Selma Cristina Silva

Produção editorial
Raphaella Rodrigues

Projeto gráfico
Jader Rosa

Design
Estúdio Lumine

Revisão de textos
Ciça Corrêa
Rachel Reis

Colaboradores desta edição
Bruno César Cavalcanti
Carlos Sandroni
Felipe Ferreira
Fred Góes
José Maria da Silva
Liliane S. Guterres
Luciana Chianca
Márcia Sant' Anna
Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti
Milton Moura
Paulo Miguez
Susana Gastal





Apresentação de quadrilha durante a festa junina, em Campina Grande, Paraíba.
Foto: Rubens Chaves/Folhapress

AOS LEITORES

A festa é a melhor tradução do que somos, os brasileiros, como povo, como cultura. Sagradas, profanas ou em trânsito tenso e intenso entre estas duas dimensões, mobilizando pequenas comunidades ou reunindo grandes multidões, as festas públicas brasileiras constituem um amplo, vigoroso e colorido caleidoscópio que reúne das celebrações em louvor aos santos padroeiros realizadas nos pequenos povoados aos grandes carnavais, às festividades juninas do Nordeste, aos festivais amazônicos e dos estados do Sul do país.

Nada estranha, convenhamos, a imagem do Brasil como um país da festa, de muitas festas. A legitimar e garantir historicidade a esta imagem, o legado das folias indígenas que já aqui estavam antes mesmo de sermos Brasil e dos repertórios festivos que atravessaram o Atlântico: as procissões e cortejos ibérico-católico-barrocos que chegaram a bordo das caravelas lusitanas e os batuques trazidos pelas marés da escravidão. O que resulta daí, da mistura destas folias, é um mosaico de festas e celebrações que se constitui como a mais viva e brilhante expressão da nossa diversidade cultural, uma espécie de “prova dos nove” do modo de vida brasileiro.

Mas, atenção: festa não é sinônimo tão somente de música, dança, celebração, alegria. Na sua tessitura entram múltiplas tensões; dela emergem muitas disputas. São, sempre, e caracteristicamente, uma arena de conflitos.

É fato que potentes transformações contemporâneas agregaram novas disputas ao universo de festas e celebrações. Referimo-nos, aqui, ao deslocamento das festas do âmbito da comunidade, lugar privilegiado de sua organização, para o campo da cultura de massa por conta da apropriação das práticas festivas pela indústria do entretenimento e pela indústria do turismo, sua espetacularização, sua transformação em fenômeno midiático, sua captura pela lógica de mercado.

Assim reconfigurado, portanto, o universo festivo brasileiro, particularmente, as nossas grandes festas públicas, tem vindo a exigir atenção redobrada de estudiosos e gestores públicos de cultura.

É óbvio que nem de longe o material aqui reunido pretendeu alcançar a imensa e diversificada riqueza do nosso repertório festivo e seu correspondente conjunto de problemas. Contudo, as reflexões que dão corpo a esta publicação podem, em boa medida, e é este o seu objetivo, contribuir para ampliar a compreensão crítica sobre as múltiplas dimensões da festa (e das nossas festas) em chave contemporânea, seja no que diz respeito à necessidade de conhecer seus novos formatos e dinâmicas, seja, também, no que concerne ao difícil desafio de, em simultâneo, dar conta dos perigos que as transformações experimentadas impõem à dimensão simbólica dos festejos e acionar as potencialidades inscritas na sua configuração atual.

Nessa perspectiva, Bruno César Cavalcanti nos oferece uma reflexão perspicaz acerca da relação contemporânea entre festividades e economia, relação esta que, embora tão antiga quanto o próprio ato humano de se festejar, assume, nas relações de poderio econômico da atual fase da acumulação capitalista capital, características singulares e fundantes de novas práticas e simbologias do fazer festivo.

Márcia Sant' Anna, em chave durkheimiana, ao compreender a festa como um fato social total, capaz de condensar em si todas as contradições e tensões de poder da organização social humana, problematiza conceitos como sagrado ou profano, tradicional ou comercial e contribui para fazer avançar o entendimento contemporâneo sobre o universo festivo abrindo novas possibilidades de compreensão para questões como patrimônio, direito a salvaguarda, turismo e exploração comercial da dimensão simbólica das festas.

O Carnaval, expressão festiva consagrada na história do Ocidente e festa-símbolo da vida brasileira, é aqui abordado numa perspectiva histórica, da sua gênese às configurações atuais, em muitas das suas múltiplas dimensões, como a econômica, a política, a étnica e a estético-musical.

Em entrevista concedida a Paulo Miguez, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti passeia por todas essas dimensões, chamando a atenção para as disputas de interesses entre diversos agentes sociais presentes na cena carnavalesca, assim como as discussões que a aproximação entre os conceitos “festa” e “patrimônio” suscitam no Brasil contemporâneo.

Milton Moura, em seu artigo “Êxtase e Euforia: um Binômio Estratégico para a Compreensão Histórica do Carnaval Contemporâneo”, faz uma interessante abordagem sobre a passagem de “ritual de êxtase” para “ritual de euforia” experimentado pelo Carnaval contemporâneo na sua relação íntima com a indústria do entretenimento. Em ... *Do Frevo e do Maracatu: Música e Festa no Carnaval Pernambucano*, Carlos Sandroni registra a íntima relação entre música e Carnaval, no Brasil, localizando influências e desdobramentos do frevo na constituição dos festejos carnavalescos pernambucanos. Fred Goés e Paulo Miguez, respectivamente em *Brasil: o País de Muitos Carnavais e Muitos (Outros) Carnavais*, chamam a atenção para algumas noções cristalizadas e ainda pouco problematizadas quanto à presença do Carnaval na sociedade brasileira: o repertório de “muitos carnavais”, para além dos festejos propagados midiaticamente como os do Rio de Janeiro, de Salvador, de Olinda e do Recife, e a existência de tantos “outros carnavais” pelos continentes americano e europeu, também estes não menos grandiosos e midiáticos, relativizando, assim, a ideia de sermos, o Brasil, o “país do Carnaval”.

Felipe Ferreira, em *Festejando*, também lembrando que não somos, os brasileiros, o único povo festeiro, trafega entre as festas em geral e o Carnaval em particular ressaltando o fato de ser a festa algo próprio do homem em sua vida em sociedade e propondo a discussão de aspectos que, a exemplo da regionalização, da hierarquização, do poder catequizante, do controle, do turismo e do poder econômico, constituem-se como fatores constitutivos do fazer festivo.

Luciana Chianca em seu artigo “O Auxílio Luxuoso da Sanfona: Tradição, Espetáculo e Mídia nos Concursos de Festa Junina” e José Maria da Silva em *Festa e Identidades na Amazônia*, alertam para o fato de não ser o Carnaval a única festa brasileira a experimentar os impactos da relação com o universo espetacular-midiático e com as dinâmicas mercantis. No caso do ciclo de festas juninas, Chianca dá conta, como resultado de tais impactos, de novas configurações dos festejos, que perderam algumas das suas características mais populares em favor de aspectos mais conformes aos interesses das transmissões televisivas, de que são um bom exemplo os concórridos e cada vez mais espetacularizados concursos de quadrilhas. Na mesma linha, Silva também registra as transformações experimentadas pelo tecido festivo face às inflexões promovidas pela espetacularização, pela mídia e pelo turismo na análise que faz de duas importantes festas do Norte do país, o Círio de Nazaré e o Festival de Parintins.

Por fim, Susana Gastal e Liliane Guterres nos mostram a etnicidade como recurso de disputa pelo poder local nas festas regionais presentes em cidades do Rio Grande do Sul que receberam imigrantes europeus, especialmente italianos e alemães, apontando, ainda, a influência das feiras mundiais e do Carnaval na configuração desses festejos e relativizando o conceito de “tradição” que essas festas buscam consolidar.

Boa leitura !



Folhões durante o desfile do bloco Galo da Madrugada, no Carnaval do Recife, em Pernambuco.



Moacyr Lopes Junior/Folhapress



Foliões durante o desfile do bloco "Galo da Madrugada", no Carnaval do Recife, em Pernambuco.

NOVOS LUGARES DA FESTA – TRADIÇÕES E MERCADOS

Bruno César Cavalcanti

1 AMARAL, Rita de Cássia de M. P. Festa à brasileira – significados do festejar no país que “não é sério”. Tese de doutorado – Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

O “país do Carnaval” é também o das festas em geral. A nação mais festeira do mundo, herança latina e ibérica aprimorada ao longo de sua história, conforme destaca Amaral¹, com um povo vocacionado para produzir e consumir eventos festivos por inúmeras motivações durante o ano inteiro e em quase toda sua extensão territorial. Festas rurais, festas urbanas, festas cívicas, festas tradicionais e festivais de toda sorte, expressando-se em pequenas, médias, grandes ou gigantescas comemorações, cerimônias, concursos, cortejos e torneios que revelam a experiência brasileira com festejos sagrados, profanos ou nos seus recorrentes formatos híbridos. Nas últimas décadas, várias dessas festas públicas brasileiras assumiram grandes proporções demográficas, econômicas e midiáticas, apontando para uma característica pós-industrial dessa economia simbólica de serviços ligados à curtição coletiva da vida, especialmente em entretenimentos festivos de massa. Nesse bojo, dizem ter não apenas o “maior Carnaval de rua do mundo”, o “maior São João do mundo”, a “maior romaria do mundo” ou o “maior bloco carnavalesco do mundo”, mas também a “maior parada gay do mundo” e um desfile de escolas de samba que é o “maior espetáculo da Terra”.

Porém, mais do que apenas instigar a autocontemplação vaidosa, o panorama de país festeiro problematiza relações muitas vezes paradoxais entre grupos e classes sociais e, especialmente, entre festa e mercado, isto é, entre as expressões culturais tomadas como “tradicionais” e os novos contextos empresariais das grandes festas. Isso tem provocado um maior envolvimento de diferentes segmentos sociais interessados em discutir e em propor outros rumos para as festividades massivas. Em decorrência, uma demanda pela democratização da gestão pública nessa matéria também se faz presente. De modo análogo, ao mesmo tempo que as festas crescem em tamanho e em quantidade, e provocam a sociedade civil interessada na produção e no consumo desses eventos, vem ocorrendo um maior interesse no que concerne ao ambiente das reflexões de perfil mais acadêmico. Esses estudos, que formam uma produção extensa de pesquisas empíricas de resultados ora antagonicos, ora complementares, a cada dia deixam de ser apanágio de antropólogos, folcloristas, historiadores ou memorialistas – os maiores e primeiros exploradores dos diferentes sentidos e funções sociais das festas –, pois também geógrafos, arquitetos, economistas, contabilistas, urbanistas, engenheiros, administradores, cenógrafos, designers, turismólogos, nutricionistas, entre outros profissionais, interessam-se pela observação ou análise dos eventos festivos. E, por isso, em diferentes perspectivas podem ser abordados os novos lugares assumidos pelas festas atuais.

Em primeiro plano temos o lugar dessas festas na vida das cidades, envolvendo desde questões concernentes à receita municipal ou a aspectos patrimoniais até problemas de segurança e saúde pública. Outro aspecto diz respeito à crescente dimensão espetacular e midiática alcançada por vários estilos de festas no Brasil, assumindo, às vezes, um papel determinante para o desenvolvimento de atividades como o turismo, numa espécie de constituição de um produto para consumo local, regional, nacional ou mesmo internacional. Em consequência, vemos ocorrer transformações na estruturação física de espaços públicos que ajudam a criar verdadeiras zonas de especialização festeira, com equipamentos permanentemente fixados, configurando novos cenários nas paisagens urbanas e oferecendo serviços compatíveis com as dimensões desses festejos transformados em empreendimentos gigantescos, possibilitando agenciamentos nada negligenciáveis para as economias locais. Esse novo lugar econômico da festa, assim, tem claras implicações sobre o seu lugar político; quer se trate de escolhas na gestão pública, quer no que tange ao posicionamento dos atores sociais que gravitam em torno da festa e são beneficiados ou prejudicados por seus rumos.

Por outro lado, vale lembrar que muitas dessas características gerais até aqui mencionadas sobre o fenômeno festivo podem ser observadas sincrônica ou diacronicamente, de modo simultâneo ou sequencial e em uma ou mais das inúmeras contextualizações culturais, geográficas, econômicas, tecnológicas, políticas ou estéticas que assumem as festas mundo afora. Seja como for, elas não representam jamais uma mera cereja no bolo da vida social e, parafraseando Claude Lévi-Strauss, pode-se dizer que, feitas para divertir, são também boas para pensar.

2. Do grego *paideia* (cultura) e *paidia* (jogo). Contudo, em sua obra *Les jeux et les hommes – le masque et le vertige* (Paris: Gallimard, 1997), Roger Caillois distingue no jogo o *ludus* e a *paidia*, o primeiro termo remetendo às regras que comandam o jogo e o segundo ao improviso ou à espontaneidade que nele se admite. As ideias centrais desse autor sobre a festa estão em *L'Homme et le sacré* (Paris: Gallimard, 1997) e as de Émile Durkheim em *As formas elementares da vida religiosa* (São Paulo: Martins Fontes, 2000).

Festa e função simbólica

A festa é um universal da cultura, estando entre as manifestações que mais produzem o “próprio do homem” – alegria, euforia, escárnio, riso – e aparecendo com nuances de uma sociedade para outra segundo a intensidade, a variedade e a importância atribuída, ou seja, segundo o “lugar” que lhe é reservado em cada contexto e época. De tão diversa, ela dificulta sua apreensão em um conceito inequívoco e, como outros aspectos e comportamentos humanos, somente se têm produzido teorias provisórias ou muito parciais. Festas são realidades mais ou menos paralelas à rotina da vida, representando a alteridade do mundo ordinário e previsível. Em suas distintas formas, guardam a particularidade de serem produzidas e usufruídas coletivamente e de representarem sempre expedientes sociais extraordinários, mesmo que em graus muito diversos. Dia de festa é diferente, quer dizer, é especial, excepcional, incomum, não havendo festa sem fuga do banal, sem se instaurar um novo e transitório estado de espírito e de coisas. Quando isso não ocorre, diz-se, a festa não é boa ou não há festa. Observando-as em perspectiva, algumas das manifestações assim denominadas não passam de modestas confraternizações sociais, discretas comemorações de grupos exclusivos, enquanto outras atingem com todo vigor o pico da referida excepcionalidade festiva e massiva.

A relevância simbólica das festas ocorre em diversos planos, tanto no da realidade vivida quanto no de seu estudo. Temos desde o simbolismo contido nas manifestações mais declarativas e afirmativas das identidades culturais de grupos sociais ou étnicos particulares, internos às festas e que aí se afirmam, até as interpretações “de fora” acerca de aspectos mitológicos e cosmológicos que as festas instigam. Especialmente nos formatos de eventos de grande afluência, elas se aproximam de experiências do sagrado no sentido dado por sociólogos como Émile Durkheim e Roger Caillois, ou seja, se apresentam como comportamentos coletivos especiais em que os participantes podem sentir profunda e diferentemente a condição de membros de uma coletividade, alterando-se a percepção individualizada e sóbria que têm do social. Em momentos de grande intensidade, as festas conduzem ao júbilo, à efervescência e ao êxtase comunal. Elas têm seus modelos e seus modos de produção e de realização, com suas sequências de atos que levam a um ápice e, em seguida, à finitude. Por terem um *modus operandi* mais ou menos característico e previsível, como um rito, os seus significados muitas vezes se aproximam aos daqueles fenômenos denominados de cerimônias, espetáculos, rituais, performances ou jogos. Contudo, não obstante sua estrutura ou forma elementar, nenhuma festa é igual a outra, pois, sendo uma espécie de obra aberta e carregada de ambiguidade, misturam previsibilidade com surpresa, regra com transgressão, *paideia* com *paidia*².

Esses momentos festivos são receptivos às expressões utópicas e oníricas, às teatralizações e aos devaneios, às imagens arquetípicas que invocam a prevalência do grupo e a superação do indivíduo pela persona. Segundo o antropólogo Gilbert Durand, eles atualizariam os mitos de uma civilização, possibilitando a “espontaneidade mitogênica” dos conteúdos do imaginário, quando, então, ocorreria

ora a sua potencialização, ora a sua atualização³. A um só tempo, as festas supririam demandas sociais e individuais, apresentando-se como atividades complementares e integradoras de certas dimensões do humano, sendo como uma produção do *Homo sapiens* para o gozo preferencial dos *Homo ludens*, *Homo ridens*, *Homo loquens* e *Homo demens* que afloram nessas ocasiões, invariavelmente com o auxílio dos característicos excessos dionisíacos, de bebidas embriagantes, de músicas, de danças, de risos, de gritos, de vestimentas, de cenários, de ornamentos, de maquiagem, de comidas e, sobretudo, de pessoas. É por isso que, mesmo sendo fenômenos históricos, configurados em um tempo e espaço precisos e, como tal, implicados nas tramas reais de indivíduos e de grupos sociais de interesses, um estudioso como o sociólogo Jean Duvignaud dirigiu seu foco de atenção não para as previstas funções e significações sociais das festas, mas para sua importância universal, transcultural e trans-histórica, exemplos de experiências frívolas e voláteis, libertadoras do imaginário, indutoras do duplo, do transe e das fugas do real ordinário⁴.

Outros especialistas destacam justamente a historicidade de toda festa, suas circunstâncias transitórias, sua implicação direta com processos sociais e simbólicos específicos. Ela seria uma forma excepcionalmente rica da experiência humana partilhada que pode tanto assumir papel de acontecimento legitimador de uma ordem social vigente, numa série de efeitos catárticos, quanto ser veículo para um posicionamento questionador por meio de teatralizações, paródias e sátiras com efeitos transformadores na realidade mais ampla, organizando novas sociabilidades e ações coletivas derivadas. Mais direta e simplesmente, pode representar uma situação de afirmação social de um grupo, o cenário onde este dar a ver-se por meio do rito festivo traduziria reconhecimento, prestígio e legitimidade sociais duradouras. Em todo caso, os estudiosos concordam se tratar de um fenômeno multifatorial e muito importante na dinâmica social, merecedor do olhar multidisciplinar sobre sua dimensão tangível e intangível, sobre sua significação e sua materialidade, mas também sobre os interesses da micropolítica dos grupos que tomam parte ou da macropolítica que favorece ou promove os modelos de festa num quadro mais global de vínculos e consequências. Enfim, deve ser considerado pelo que implica tanto em termos das presumidas tradições culturais, e de uma correspondente economia do dom (trocas simbólicas), quanto em suas transações segundo a lógica maior do capital (trocas mercantis).

Mercado festivo e tradições culturais

A ocorrência de eventos festivos sempre altera o fluxo normativo das culturas e intensifica a economia da vida cotidiana em qualquer sociedade demandando mais energia e mais consumo. A dimensão atualmente alcançada pelos negócios festivos, no entanto, oblitera a nossa compreensão histórica das relações que aproximam tradição cultural e interesses de mercado. Muitas vezes conflituosos, esses laços são também bastante antigos. Sociedades remotas, arqueológicas, tribais, tradicionais e milenares conheceram grandes festas e até mesmo desenvolveram verdadeiros mercados festivos com espaços

3 DURAND, Gilbert. *L'imaginaire – essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994.

4 Mais conhecido no Brasil pela obra *Festas e civilizações* (Fortaleza: UFCE; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983), Jean Duvignaud segue uma argumentação que remonta ao teatro, como em *Sociologie des ombres collectives – Essai sur la pratique sociale du théâtre* (Paris: PUF, 1965) e em *Spectacle et société – du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés* (Paris: Denöel, 1970), culminando com *Le don du rien – essai d'anthropologie de la fête* (Paris: Stock, 1977).

5 Cf. WEBER, Carl W. *Pa-nem et circenses – la politica dei divertimenti di massa nell'antica Roma*. Milano: Garzanti, 1986.

6 Edson Farias, em "Economia e cultura no circuito das festas populares brasileiras" (*Sociedade e estado*, Brasília, v. 20, n. 3, p. 647-688, dez. 2005), demonstra como o desenvolvimento econômico das festas acompanhou o estuendo crescimento demográfico da vida urbana e a economia de serviços ligados ao turismo nas últimas décadas do século XX. Veja-se também Amaral (op. cit.).

7 Para o Carnaval de Salvador, desde meados da década de 1990 Paulo Miguez e Elizabeth Loliola vêm desenvolvendo análises sobre a economia da festa. Veja-se, de ambos, "A economia do carnaval da Bahia" (*Bahia Análise & Dados*, Salvador, v. 21, n. 2, p. 285-299, abr./jun. 2011) e, de Paulo Miguez, "A emergência do carnaval afro-elétrico-empresarial" (*Anais do IX Congresso da Brasa*. Nova Orleans: Tulane University, p. 96-111, mar. 2008). Dados oficiais aparecem na revista *Infocultura*, Secult-BA, disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/infocultura/>>.

de arquitetura planejada para atender a essa finalidade, não raro englobando multidões em sua produção e em seu desfrute. Na Roma do tempo de Marco Aurélio, a propósito, os lucros obtidos pelas escolas formadoras de gladiadores com o aluguel de seus homens atingiram tal proporção que levaram à intervenção do Senado para limitar os abusos, naquela que foi provavelmente a primeira grande experiência de uma cidade impactada por uma política de entretenimento de massa, ensejando a instalação de diversos equipamentos urbanos exclusivos para esse fim⁵. Na economia capitalista de hoje, e em contexto liberal absolutamente distinto daquele da política romana do "pão e circo", trata-se de instar novas formas de equalização desses interesses contraditórios. O fato é que as festas incluem símbolos e mercadorias, sentidos e coisas, e tanto uma lógica da dádiva quanto uma lógica da troca mercantil atuam unindo e distinguindo essas supracitadas dimensões da sociedade em festa.

Não nos faltam exemplos acerca do valor simbólico dos festejos e de sua capacidade mobilizadora, incidindo com maior ou menor força também sobre aspectos materiais ou econômicos das sociedades, mesmo quando não se possa propriamente falar em um mercado festivo. Desde a *cauinagem* tupinambá, de um rito agonístico de obtenção de prestígio pela destruição de um bem como no *potlach*, das movimentadas cerimônias aquáticas do *kula* "trobriandês", das intermináveis festas do *pilou* "canaque" na Nova Caledônia cuja preparação poderia levar anos, e que poderiam prolongar-se por semanas, ou das brasileiríssimas congadas, folias de reis, festas do Divino Espírito Santo, romarias ou festas de largo nos pátios das igrejas, que reinventaram o catolicismo festivo popular dançado e cantado em cortejos, até os atuais modelos das grandes festas de massa no nosso país, os pesquisadores nos abastecem com uma enormidade de dados contendo informações sobre a diversidade da economia das festas e da agitação simbólica que provocam onde quer que ocorram, em cada momento social, em cada tempo e lugar próprio.

Uma armadilha a ser evitada é aquela que insinua, ou afirma taxativamente, que a dimensão empresarial assumida pelas grandes festas atuais não apenas altera como também faz desaparecer sua função ritual e sua importância simbólica. Em nome dessa leitura acerca da presumida "morte" da festa, busca-se o apelo, em todo caso romântico ou demagógico, do retorno a um passado idealizado. Reivindicações pelo "retorno das tradições" parecem esquecer o truísmo de que não se volta ao que acabou e, sobretudo, de que não apenas os tempos são outros como também o são os sujeitos que, movidos pelas razões do presente, lançam mão desse passado imaginado. E, do mesmo modo que uma nova lógica do lucro se desenvolveu no interior da festa contemporânea, é preciso reconhecer também as (novas) dinâmicas da lógica simbólica mais do que bradar a sua pura anulação. É à política da festa que, em última análise, devemos dirigir o olhar e a palavra: em nome de quem e para quem esses eventos são produzidos, e quem são e o que pretendem os sujeitos que, de algum modo, tomam parte nisso, seja como produtores, seja como consumidores e, em muitos casos, ocupando duplamente esses lugares no interior da festa.

Forma e lugar na festa brasileira

Como chegaram a ser o que são as megafestas atuais? Certamente em decorrência de fatores gerais e estruturantes que transcendem o contexto exclusivo do fenômeno festivo, mas que guardam estreitos vínculos com a expansão do capital, por um lado, e com a explosão demográfica das cidades brasileiras, por outro⁶. E principalmente por causa de caminhos diversos e de acordo com os condicionantes locais, capazes de criar um mercado festivo decorrente da história e da organização da cultura em cada cidade, o que ajudou na diferenciação cultural e econômica dos modelos festivos⁷. De todo modo, as festas brasileiras se transformaram bastante ao longo da história. Nossos três principais modelos referenciais de festejos carnavalescos, por exemplo, são invenções do século XX – Salvador, Rio de Janeiro e Recife – e esboçam a força sobre processos sociais locais da influência cultural afro-brasileira na festa urbana. É verdade que há manifestações seculares que adentraram no século XXI com status de megaeventos de massa. O Círio de Nazaré, em Belém, é o grande exemplo nesse caso, enquanto outras festas também antigas e de motivações religiosas, como os cortejos do Divino Espírito Santo, ao contrário, estão longe da mesma aderência massiva outrora alcançada no Rio de Janeiro da época imperial. As festas, assim, espelham condições oferecidas por seu entorno social mais imediato⁸.

As cidades supracitadas para o caso dos megaeventos momescos hoje se encontram entre as maiores metrópoles do país, e o fator demográfico conta fortemente como uma das variáveis explicativas para essa especialidade festiva. Outro aspecto importante é o geográfico. Nesse caso, dois megafestejos juninos brasileiros – Caruaru, em Pernambuco, e Campina Grande, na Paraíba – desenvolveram-se em cidades geográfica e economicamente relevantes, localizadas na encruzilhada de ligação comercial entre o agreste e o sertão nordestinos, antigos entrepostos regionais cujas características favorecem os investimentos atuais em termos de cultura festiva que explora, a um só tempo, os símbolos identificadores dessa “tradição regional” e os negócios da economia da festa. Do mesmo modo, os festejos agrícolas mais relevantes caracterizam áreas ocupadas por comunidades rurais de origem europeia, especialmente no Sul do país, ou de ocupação mais recente em zonas da fronteira agrícola, e ocupando lugar destacado como sinalizações identitárias para essas localidades e, ao mesmo tempo, como estímulo econômico ao agronegócio⁹.

Portanto, uma série de fatores pontua, aqui e ali, razões de decadência ou expansão dos estilos e dos locais de festejos brasileiros, mas, de saída, é possível também esboçar sua caracterização geral em termos de uma tipologia elementar com duas modalidades preponderantes dessas grandes festas públicas. Elas ocorrem segundo o que denominaríamos de “forma social desfile” e de “forma social praça pública”¹⁰. Na verdade, duas polaridades não excludentes. No primeiro caso, temos exemplos como os antigos corsos carnavalescos, os desfiles cívicos e militares, os préstitos religiosos, que distinguem os participantes diretos da audiência que os observa. É um modelo espetacular por excelência, ou seja, constituído para ser visto e admirado, aplaudido e ovacionado. Entre suas expressões mais vigorosas estão os triunfantes desfiles

8 Acerca da importância da festa do Divino Espírito Santo na cidade do Rio de Janeiro, ver: ABREU, Martha. *O império do Divino* – festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999. Segundo a autora, nessa comemoração os grupos subalternos, especialmente os pobres e os negros, puderam ocupar maior espaço na ambiência festiva da cidade. Sobre a grandiosidade atual alcançada pelo Círio de Nazaré em Belém do Pará, ver: PANTOJA, Vanda. *Negócios sagrados* – reciprocidade e mercado no Círio de Nazaré. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006; e COSTA, Francisco de Assis et al. Círio de Nazaré de Belém do Pará – economia e fé. *Amazônia: Ci & Desenv.*, Belém, v. 3, n. 6, p. 93-125, jan./jun. 2008.

9 Sérgio Teixeira, em *O recado das festas* – representações e poder no Brasil (Rio de Janeiro: Funarte, 1988), elenca vários festejos conhecidos pelo nome de produtos agrícolas, de que são exemplos as festas da Uva, da Soja, da Melancia etc. O mesmo ocorre com as festas de peão, como em Barretos (SP), a maior delas, onde há espetáculos e negócios.

10 Utilizamos essa tipologia para comparar os modelos carnavalescos preponderantes no Recife e em Salvador em CAVALCANTI, Bruno C. *Le carnaval brésilien* – utopie et hétérotopie dans les foules festives. *Cahiers de l'Imaginaire*, Montpellier, n. 19, p. 19-25, 2000.

11 Devemos a Maria Laura V. de C. Cavalcanti inspiradoras análises do Festival de Parintins e do Carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, como em: Rivalidade e afeição: performances rituais no Bumbá de Parintins. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata de Sá (org.). SEMINÁRIO CIRCUITOS DA CULTURA POPULAR. Anais Eletrônicos. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2010, p. 409-423; As alegorias no Carnaval carioca – visualidade espetacular e narrativa ritual. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 17-27, 2006; Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002; O rito e o tempo: a evolução do carnaval carioca. In: *O rito e o tempo – ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 71-86.

da Renascença, mas também os cortejos burgueses das sociedades carnavalescas da Europa do século XIX e os atuais desfiles das escolas de samba no Sambódromo carioca, e ainda, e a seu modo, a passagem de trios elétricos ou de blocos “afro” no Carnaval de Salvador. A forma desfile favorece uma organização em termos de “circuitos”, como ocorre em Salvador. No segundo caso, temos o confusional festivo do vaivém sugerido pela ideia da praça pública onde, mesmo existindo, a rigor, pequenos desfiles de agremiações e de grupos avulsos de brincantes, não há uma nítida separação entre atores e espectadores, tratando-se de uma forma em princípio menos espetacular do que a anterior, e com esses papéis grandemente comutáveis. E em que pese também consistirem curtos trajetos, quase sempre tomam forma mais espiralada, circular, em torno de uma área precisa, uma praça ou um quarteirão, diferentemente do sentido retilíneo e unidirecional dos circuitos da forma desfile. No caso, os lugares da festa na forma social praça pública são denominados de “polos”, como ocorre por ocasião do Carnaval do Recife, ou seja, zonas especiais e circunscritas formadas por conjuntos de ruas e logradouros que concentram a festa e adensam a população em espaços relativamente pequenos. São ainda bons exemplos da forma praça pública os grandes arraiais dos festejos de São João ou as supracitadas festas agrícolas e os festivais.

Atualmente, observa-se o desenvolvimento de modelos mistos, reunindo aspectos originários dessas duas configurações da morfologia festiva. O Festival Folclórico de Parintins é um grande exemplo desse hibridismo: quer em termos da imbricação de características morfológicas das formas praça pública e desfile, quer em razão da confluência de interesses envolvendo as dimensões dos espetáculos midiáticos e das expressões culturais tradicionais. Ocorrendo em uma arena denominada de “Bumbódromo”, sugere em princípio a forma praça pública, mas, por outro lado, possui um traço altamente performático e espetacular característico da forma desfile, e conta com uma audiência que, ao mesmo tempo, se constitui em espectadores e participantes ativos da performance dos bumbás. Aos enredos com narrativas tradicionais das culturas caboclas e indígenas somam-se os recursos plásticos e tecnológicos de grande expressão cênica, como nos desfiles competitivos das escolas de samba¹¹.

Mas não apenas quanto à forma vêm ocorrendo esses hibridismos de modelos festivos. Há empréstimos e contaminações por toda parte de invenções tecnológicas da festa brasileira. Sambódromos foram construídos em várias cidades do país. Também sem a invenção dos trios elétricos, por exemplo, o Carnaval à base do frevo pernambucano – com suas orquestras de sopro de sonoridade normalmente não amplificada e apresentando-se no chão e a céu aberto – não poderia congrega em um único bloco 1,5 milhão de seguidores, o que faz o orgulho local do Galo da Madrugada, considerado o maior bloco carnavalesco do mundo. Os trios ainda abrigam sobre si os bois amazonenses Caprichoso e Garantido, quando deixam Parintins e desfilam no ritmo das toadas no Sambódromo de Manaus no aniversário da cidade; e sem eles, por fim, não teríamos a gigantesca parada gay de São Paulo ou os chamados “carnavais fora de época”, as micaretas que difundem o modelo de uma festa standard e pré-montada. O mesmo se pode dizer quanto à



Foto: Vinicius Tupinamba/Shutterstock.com

Vista da divisão daqueses que acompanham os desfiles dos trios elétricos no circuito de Salvador.

12 Uma exceção encontra-se em Don Handelman, em "Rituels et spectacles" (*Revue Internationale des Sciences Sociales*, Unesco, v. LIX, n. 3, p. 423-436, sep. 1997), para quem os rituais são inerentes à "ordem social tradicional" e o espetáculo expressão do "ethos burocrático" da "ordem social moderna".

13 Op. cit.

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

15 AGIER, Michel. *Anthropologie du carnaval – la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille: Éditions Parenthèses/IRD, 2000.

tendência recente de, na cidade do Recife, incluir-se em sua festa de rua palcos para apresentações de shows musicais com artistas locais e nacionais de diferentes estilos musicais em seus polos de animação, criando claramente intervalos temporais na festa, em que os brincantes se transformam em público espectador à moda do que se dá na forma desfile, e revelando sua abertura para o universo dos espetáculos midiáticos contemporâneos centrados em atrações artísticas e em celebridades, nos quais o repertório atemporal do frevo é substituído pela sonoridade da música popular brasileira.

Esse último aspecto envolve um componente de crescente importância nas festas públicas brasileiras, a saber, a sua incorporação ao universo do show business e a exploração midiática por grandes redes de televisão. Inicialmente restrito aos desfiles do concurso de escolas de samba no Sambódromo (que atinge cerca de 60 países pela Rede Globo), esse expediente inclui o Carnaval de Salvador e o Festival de Parintins. Possuindo um formato ao que parece menos adequado a esse propósito, o modelo praça pública busca o interesse midiático ao incluir artistas de apelo popular. Internamente, essas inovações funcionam também como atratividade de um público não necessariamente aderente ao modelo festivo como tal e que, assim, é fisgado pela presença desses shows a assumir um papel de plateia na festa, consumindo-a a seu modo. Trata-se da dimensão empresarial influenciando escolhas e modificando rumos futuros dos modelos das festas por meio da expansão de seus limites atuais.

Economia da festa e políticas culturais festivas

Certo pessimismo neofrankfurtiano, muitas vezes inspirado na obra panfletária de Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, sugere que a espetacularização representa um mal definitivo às tradições festivas. Para tal concorreria o entendimento que opõe os ritos festivos aos megaeventos espetaculares de hoje, num posicionamento que facilmente conduz à mera constatação negativa e não propositiva, quando não leva ao moralismo teórico e ideológico. Ora, para a antropologia essa dimensão espetacular é um dos elementos da performance ritual, e não apenas a resultante da racionalização instrumental da festa empresarial atual¹².

Um espetáculo como o que tem lugar na pequena Parintins, por exemplo, com sua festa de estruturação dualista, não apenas envolve o ambiente restrito da arena do Bumbódromo, mas estende-se à própria cidade num processo ritual que une e separa duas metades, integrando as oposições constituídas pela aderência aos dois bumbás, como analisado por Cavalcanti¹³. Do mesmo modo, na configuração atual dos festejos juninos nordestinos, caracterizada pela espetacularização midiática de cenários e concursos de quadrilhas, Chianca¹⁴ tem chamado a atenção para o fato de que as populações urbanas aí retomam suas origens interioranas com as identidades rituais que assumem na festa. E Agier¹⁵, para o contexto do Carnaval de Salvador, descreve como o espaço festivo possibilita a expressão de uma identidade ritual africana no bloco Ilê Aiyê, num duplo movimento de afirmação para dentro e para fora dos limites comunitários do bairro da Liberdade, segundo as etapas e ações que levam ao rito carnavalesco. Em todo caso, as ressignificações das

festas ocorrem de acordo com os interesses dos grupos sociais, havendo várias festas dentro da festa maior, vários sentidos circulando no interior de um grande evento. O que interessa, ao final, não é tanto o modelo hegemônico adotado, a sua forma social predominante, mas o espaço reservado a cada segmento para exercer e exibir seu conteúdo. Neste caso, invariavelmente é a dimensão política – e não apenas cultural e estética – que retoma o centro do problema. É a partir dela que o espaço festivo pode ser aquele que exclui ou inclui os grupos e as comunidades.

Em grande medida, o espetáculo midiático contemporâneo triunfou e estabeleceu novos parâmetros na vida social muito além das situações festivas aqui tratadas, como afirma Kellner¹⁶, fato este que favorece a dimensão mercadológica da festa de massa. Mas não retira a questão política das escolhas e das opções locais em matéria de gestão dos festejos públicos. Se as configurações históricas definiram os atuais modelos, as intervenções no presente é que importam para as soluções dos problemas acarretados. Tanto estes quanto as soluções possíveis são variáveis para cada contexto. Tomemos o exemplo dos carnavais, em que, de um modo ou de outro, as cidades desenvolveram formatações hegemônicas para suas festas.

No Rio de Janeiro, a busca de alternativas aos limites da festa-espetáculo do Sambódromo – de organização mista entre a gestão pública e a liga das escolas de samba – tem levado à forma mais espontânea e não espetacular do Carnaval de rua à base de marchinhas e do tom jocoso que reatualiza características das antigas sociedades carnavalescas, retomando-se e reinventando-se o espaço urbano como lugar festivo como sugere Ferreira¹⁷. Em Salvador, a supremacia dos blocos privados de trios elétricos incide sobre a própria organização do Carnaval, favorecendo a limitação do espaço de expressão da diversidade cultural, a exclusão de grupos sociais e secundarizando antigos espaços festivos da cidade, conforme aponta Moura¹⁸ e reclamam os coletivos culturais periféricos à organização e à produção da festa. Esse modelo do Carnaval-negócio não apenas fez desenvolver um verdadeiro complexo organizacional público-privado da festa como também fomentou os estudos acerca da sua economia, com a produção regular de indicadores, malgrado as assimetrias de acesso a patrocínios pela maioria dos grupos brincantes, a prevalência do aspecto lucrativo e monopolista por pequena parte dos setores envolvidos e a precarização do trabalho. No Recife, a festa popular e diversificada permanece aberta e pública, num modelo de Carnaval municipal resistente, como o descreve Araújo¹⁹, e contrastante com a organização privatista hegemônica em outros centros, mas o superpovoamento festivo dificulta a expressividade das agremiações carnavalescas tradicionais e, por outro lado, parece legitimar a oferta de espetáculos não alinhados com a tradição propriamente carnavalesca, como os supracitados shows musicais em seus polos de animação, o que não se dá sem reclames dos grupos musicais e artísticos locais.

Do ponto de vista cenográfico, as cidades que se definiram pela forma social desfile limitaram, descaracterizaram ou simplesmente abandonaram a cenografia de rua, enquanto a forma praça pública do Recife fez desenvolver e profissionalizar o trabalho cenográfico no ambiente aberto, como aponta Lira²⁰. Também nesse caso a gestão pública do Carnaval é bastante diferenciada, e distintamente

16 KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo*. Libero, ano VI, v. 6, n. 11, p. 4-15, 2004.

17 FERREIRA, Felipe. *O lugar festivo – a festa como essência espaço-temporal do lugar*. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro: Uerj, n. 15, p. 7-21, 2003.

18 MOURA, Milton. “O centro da Cidade Alta como palco das diversas manifestações carnavalescas de Salvador no século XX”, in III Congresso Internacional do Núcleo de Estudo das Américas – América Latina: processos civilizatórios e crises do capitalismo contemporâneo – CD-Rom, Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 27 a 31 de agosto de 2012. ISBN 987-85-99958-11-7. Para o autor, no Carnaval o poder público “passou de gestor à condição de síndico de seu funcionamento tendo ao centro os blocos de trio”.

19 ARAÚJO, Rita de Cássia B. de. *O carnaval do Recife – a alegria guerreira*. Estudos Avançados, São Paulo: USP, 11(29), p. 203-216, 1997.

20 LIRA, Joana. *Outros carnavais – nos bastidores da folia ou como o trabalho de cenografia surgiu, cresceu e apareceu na maior festa de rua do Recife*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2008.

comprometida, seja no tocante à democratização do acesso à festa, seja quanto às formas de lucratividade diretamente aferida dela.

O fato é que verdadeiras cadeias de produção se estabeleceram em torno dos grandes carnavais brasileiros, com um conjunto de atividades que ultrapassam o momento da festa, com potencial de empregabilidade e geração de renda muito variável. Por outro lado, os indicadores econômicos são ainda em boa parte especulativos, parciais e imprecisos, sendo uma área de especialidade a ser desenvolvida. Em 2012, o Rio de Janeiro teria recebido cerca de 850 mil turistas e movimentado a economia da cidade com 1,1 bilhão de reais²¹; o Recife teria recebido 710 mil turistas, a prefeitura da cidade investido 32 milhões de reais e a economia movimentado 595 milhões de reais²²; enquanto Salvador, cuja prefeitura investira 30 milhões de reais, recebeu algo como 500 mil turistas e movimentou 1 bilhão de reais²³. Nesse contexto, sérios problemas aparecem quanto à precarização do trabalho. Oportunidades de ocupação e emprego temporários são aspectos sempre lembrados como justificativas para o investimento público nesses megaeventos, mas as condições de exploração econômica expõem a face de um capitalismo selvagem, no qual o caso dos “cordeiros” dos blocos de trios elétricos é bastante emblemático. A gestão pública, a tributação dos serviços durante as festas, a receita publicitária, a distribuição de recursos públicos e a profissionalização de pessoal para uma série de funções complementares à realização desses grandes eventos – que ou não existe ou é igualmente deficitária –, entre outros, são aspectos muitas vezes nebulosos do mercado festivo. Com os números que se propalam, esses eventos já deveriam ser alvo de um empenho institucional sério em políticas públicas que atentem para o valor cultural que está em jogo, por um lado, e para os direitos sociais do trabalho, por outro, ante os fins lucrativos que sobre as festas se desenvolvem, ao que parece, sem a regulação necessária e sem o reconhecimento explícito acerca da natureza dessa bifurcação de economia e cultura²⁴.

As grandes festas brasileiras, por fim, além de culturalmente expressivas se tornaram economicamente importantes, e sobretudo são oportunidades de cidadania política para os que nelas, ou a partir delas, podem exercer a pressão política que não encontra outros canais de manifestação; e que aí podem reivindicar a participação que não têm, seja na gestão de modelos festivos, seja nos usos possíveis do espaço urbano e público, onde não apenas se divertem, mas vivem, produzem e compartilham a existência.

21 Cf. FILHO, Luiz Carlos Prestes. A economia criativa do carnaval. In: XXIV FÓRUM NACIONAL. Instituto Nacional de Altos Estudos, maio 2012.

22 Segundo dados divulgados pela prefeitura da cidade do Recife, disponíveis em <<http://www.mercadoeventos.com.br/site/noticias/view/81575>>. Acesso em: 4 set. 2012.

23 Cf. dados divulgados pela Sultur. Para uma visão retrospectiva do desenvolvimento da economia do Carnaval da cidade, ver MIGUEZ, Paulo; LOIOLA, Elizabeth. Op. cit.

24 Muitos desses tópicos são criticamente explorados por Paulo Miguez e Elizabeth Loiola (op. cit.), para quem os desafios da economia do Carnaval envolvem o aprimoramento da gestão pública, a participação de outros atores sociais na organização da festa e notadamente o reconhecimento das especificidades culturais do Carnaval para a formulação de políticas culturais. Para uma discussão mais ampla sobre esse último aspecto, ver: THROSBY, David. *The economics of cultural policy*. New York: Cambridge University Press, 2010.

Bruno Cavalcanti

Graduado em ciências sociais e mestre em antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco é pesquisador e professor no Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas. Cavalcanti também atua como consultor em projetos sobre as interseções entre desenvolvimento social, economia e cultura.

E-mail: bcc32@hotmail.com



Festival musical Bumba Meu Boi, que ocorre todo solstício de junho no centro histórico da cidade de São Luís do Maranhão.

Pixattitude/Dreamstime.com

A FESTA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: PROBLEMAS E DILEMAS DA SALVAGUARDA

Márcia Sant'Anna

Do supersagrado ao totalmente profano

O historiador das religiões Mircea Eliade ensina que a festa tem origem no impulso humano de comunhão com o sagrado por meio da reatualização de um acontecimento mítico que funda uma comunidade (ELIADE, 1992, p. 38-49). A festa marca sempre uma ruptura no tempo “ordinário”, instaurando um tempo “reversível” e sempre renovado no qual o evento sagrado de novo acontece. Eliade alerta, contudo, que a percepção de que o tempo não é homogêneo e comporta discontinuidades não é exclusiva dos que vivenciam o sagrado. Os seres humanos de um modo geral diferenciam o tempo da vida cotidiana do tempo “festivo” que rompe sua monotonia e que abre o intervalo especial da festa, da celebração, da comemoração. Momento que tem o poder de sacralizar ou distinguir o espaço onde tem lugar, assim como os construtos, objetos e atos que lhe são vinculados. Por isso, religiosas ou não, as celebrações coletivas são poderosos “marcadores” de espaços e instituidores de lugares e territórios aos quais memórias, sentimentos de identidade e de pertencimento estão associados. Seu potencial simbólico é, portanto, incomensurável.

1 No Brasil, o conceito de povos ou comunidades tradicionais está expresso no artigo 3º, inciso I, do Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007, conforme segue: “grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição”.

2 O conceito de fato social total foi forjado por Durkheim e Mauss, correspondendo à ideia de concentração num fato dos diferentes aspectos de uma sociedade. Zanolli, Costilla & Estruch (2010, p. 30) propõem também a utilização desse conceito como ferramenta para a abordagem das distintas dimensões de sentido das manifestações religiosas.

O vínculo originário e fundador da festa com o sagrado é forte e vigente nas chamadas comunidades tradicionais¹ e em alguns pequenos núcleos rurais. Nesses casos, ainda é possível falar da festa coletiva como um momento “supersagrado” de reafirmação e de rearticulação da ordem cósmica e social. Mas, a partir do Renascimento e da consolidação no Ocidente de uma ordem econômica capitalista, verifica-se claramente um processo de crescente ampliação dos momentos “profanos” que antecedem e sucedem as celebrações religiosas – processo que também coincide com a formação e a progressiva hegemonia de sociedades ocidentais eminentemente laicas. Contemporaneamente, a despeito do ressurgimento da festa como instrumento de afirmação política, étnica e territorial, pode-se falar dela como um evento marcadamente profano ou mesmo totalmente profano. Por quê? Essa transformação é decorrência da natureza da própria festa.

As festas não são eventos soltos no tempo e no espaço: ao contrário, os seus vínculos espaciais e temporais são profundos, como visto. A festa é um fenômeno sociocultural indissociável da história, da economia, das relações de poder e da organização das sociedades humanas. Recomenda-se, inclusive, que seja abordada como um “fato social total”², o que implica enfatizar seu aspecto coletivo, identificar crenças e práticas sociais dos grupos envolvidos na celebração, bem como os processos políticos, culturais (incluindo aqui os religiosos), sociais e econômicos que a atravessam. Por essa via metodológica, compreende-se a progressiva dessacralização da festa no mundo ocidental a partir de quando são postas em marcha as forças da economia capitalista e da ciência moderna, com todas as suas implicações filosóficas, culturais, religiosas, políticas e sociais. Restritas, inicialmente, à área de influência das nações do Ocidente, essas implicações ganharam o mundo, contemporaneamente, por obra da globalização da economia e dos avanços das novas tecnologias de comunicação. Atualmente, em todo o mundo, momentos de profunda comunhão com o sagrado e com seus alicerces cosmológicos e comunitários ainda persistem “intocados”, mas grande parte é atravessada ou convive, lado a lado, com fenômenos de massa francamente hipertrofiados e articulados a interesses ostensivamente comerciais e promocionais. Mas tudo isso é “festa” e, no Brasil, esse panorama se consolidou nos últimos 30 anos na esteira das políticas de desenvolvimento do turismo.

A esta altura, vale recordar algumas passagens do livro *Carnaval Ijexá*, de Antônio Risério (1981), no qual, ao analisar o processo de “trioeletrificação” e “reafrikanização” do Carnaval de Salvador nos anos 1970 (que transformou essa festa numa grande ação de afirmação étnica e estética), descreve também o início do processo de “turistização”, comercialização e privatização escabrosa do espaço público no qual a festa mais importante da cidade se encontra imersa. Dizia então Risério:

Atrás do trio, instaurou-se uma espécie de zona liberada, território livre onde todas as distinções vão por água abaixo, principalmente a social (a impossibilidade de manter a hierarquia social em tal espaço vai levando a uma crescente privatização de trios – blocos carnavalescos de pessoas economicamente privilegiadas contratam pequenos e péssimos trios para tocar dentro do bloco, na área balizada e

protegida por cordões; além de social e racialmente discriminatórios, esses trios são esteticamente prejudiciais ao Carnaval baiano, não só pela baixa qualidade musical, como pela forma intoleravelmente deselegante com que se comportam em relação aos afoques, sufocando o som dos atabaques). (RISÉRIO, 1981, p. 113-114)

A privatização espacial acima referida, grandemente fomentada pelas políticas de desenvolvimento do turismo a partir dos anos 1970 e, mais recentemente, pelo marketing urbano, é hoje um dos principais traços do Carnaval soteropolitano. Como consequência dessas políticas, o seu vínculo com o calendário religioso foi definitivamente rompido³, comprometeram-se seu caráter de celebração coletiva e seu papel como espaço de afirmação de identidades, de crítica social, experimentação estética e também de transmissão de tradições. Esses impactos são ainda mais profundos e claros quando temos em conta que o Carnaval é a principal referência do ciclo de festas religiosas que se desenrolam no verão baiano. Atingir seu resultado comercial, seu apelo midiático e sua escala hipertrofiada se tornou meta (ainda que inconfessável) para inúmeros gestores municipais e estaduais, o que é válido também para os festejos de São João da Bahia e de várias partes do Nordeste. Naturalmente, a apropriação da cultura como um dos principais insumos para a reprodução e a acumulação do capital financeiro e simbólico na contemporaneidade, conforme já apontado (e exaustivamente repetido) por diversos autores⁴, fundamenta essa apropriação. Mas a função da festa – incluindo as hipertrofiadas e comercialmente exploradas – como espaço sagrado de comunhão e de celebração, de criação, de transgressão, de afirmação e de sociabilidade, apesar de tudo, ainda permanece.

A festa como patrimônio cultural

No Brasil – país pródigo em festas de todos os tamanhos, sentidos e significados – e no plano internacional, as festas são reconhecidas como um âmbito privilegiado de manifestação do chamado “patrimônio cultural imaterial”. Definido como o conjunto dos “usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são inerentes que as comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos reconheçam como parte integrante de seu patrimônio cultural” (UNESCO, 2011), esse novo conceito tem sido uma ferramenta ideológica importante para a valorização de um legado cultural antes visto como “menor” ou “sem excepcionalidade” e, principalmente, para uma abordagem da preservação do patrimônio mais centrada no ser humano como produtor de cultura. Na legislação brasileira atinente ao campo, por sua vez, os “rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social” estão reunidos na categoria denominada “Celebrações”, na qual é ressaltada também sua importância como elementos simbólicos constituintes dos sentidos que marcam os territórios e os lugares⁵ (IPHAN, 2010). Essas definições e as diretrizes de salvaguarda delas decorrentes colocam grande ênfase no papel que os indivíduos, os grupos e as comunidades têm como produtores, detentores, criadores e transmissores

3 No fim dos anos 1970, o então governador Antônio Carlos Magalhães ampliou por decreto a duração do Carnaval.

4 Especialmente Jameson (1997), Harvey (1993) e Klein (2002).

5 Artigo 1º, inciso II, do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

do patrimônio cultural e, portanto, como “suportes” desse patrimônio e principais alvos do processo de preservação. Em suma, uma ênfase mais na dimensão simbólica e cultural do patrimônio e menos no seu valor econômico. Por isso, a dessacralização, a hipertrofia, a exploração comercial e o descolamento das festas populares de sua base social e comunitária são definidos nessas diretrizes como ameaças ao patrimônio cultural imaterial, o que explica o mal-estar do campo preservacionista quando confrontado com essas questões nos processos de reconhecimento patrimonial desse tipo de bem cultural.

No Brasil, contudo, o conceito de “celebração” inclui, além da religiosidade e do trabalho, o entretenimento como uma prática que pode conferir à festa um sentido de referência cultural, o que contribui para que se veja sem preconceitos a “patrimonialização” de fenômenos de massa. A política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, implementada pelo Iphan em 2002, também contribui para uma postura menos restritiva a esse respeito e para contornar o citado “mal-estar”. Um rápido olhar sobre a lista dos bens imateriais declarados patrimônio cultural do Brasil mostra festas religiosas francamente midiáticas e “de massa”, como o Círio de Nazaré, registradas ao lado de celebrações etnicamente circunscritas e de enraizamento exclusivamente comunitário, como o ritual Yaokwa, do povo indígena enauenê-nauê, de Mato Grosso. Mas como implementar medidas de salvaguarda de uma festa da magnitude do Círio de Nazaré?

Os princípios que orientam a política brasileira de salvaguarda podem ajudar a responder a essa indagação. Em primeiro lugar, para que o processo de reconhecimento do bem cultural ocorra, é preciso, antes de tudo, que uma coletividade qualquer se manifeste e se comprometa com sua salvaguarda. Essa coletividade, que reconhece a manifestação como uma referência cultural importante, torna-se interlocutora do poder público e desempenha papel fundamental na identificação e na implementação das ações de salvaguarda. Em segundo, cabe ressaltar a necessária produção de conhecimento sobre o bem cultural em causa, etapa em que a coletividade comprometida atua não como simples informante, mas como detentora privilegiada de conhecimentos sobre o bem. Além de averiguar a continuidade histórica da manifestação cultural, essa produção de conhecimento permite a elaboração de um diagnóstico que identifica todos os elementos pertinentes à sua apreensão como patrimônio, bem como as questões políticas religiosas ou socioeconômicas que a impactam. Esse diagnóstico, em suma, permite desenhar as ações de curto, médio e longo prazos que deverão fortalecer as condições sociais e materiais necessárias à vigência e à continuidade do bem cultural e também à preservação do seu valor social, referencial e simbólico. Essas ações compõem o que se chama de “plano de salvaguarda”, que é implementado pelo poder público e pela coletividade envolvida ao longo de dez anos, após o que são avaliados os impactos positivos e negativos do reconhecimento patrimonial sobre o bem, recomendando-se ou não a manutenção do título de patrimônio cultural do Brasil.

Esse título pode então ser revogado, o que implica admitir a possibilidade de transformação total ou de desaparecimento da prática cultural

registrada, se esta perde sentido para a base social que a sustenta ou se condições sociais, econômicas ou mesmo tecnológicas a tornam obsoleta ou cultural e socialmente não significativa. Nesse caso, o registro nos livros instituídos pelo Decreto nº 3.551/2000 permanece como documentação da vigência passada e do caráter referencial dessa prática, contribuindo decisivamente para a preservação da memória social e, eventualmente, para sua retomada no futuro (ver IPHAN, 2003). Outro aspecto importante dessa política de salvaguarda é a visão do bem cultural imaterial como resultado de um processo histórico e social que demanda sua reiteração e atualização permanentes, sendo, portanto, a transformação e a adaptação partes fundamentais da sua vigência e da sua continuidade.

Mas, a despeito de todas essas precauções conceituais e relativas ao compromisso de uma base social com a continuidade de um bem cultural, as festas ou as celebrações, seja qual for sua natureza, colocam dificuldades conceituais e metodológicas ao processo de salvaguarda. Algumas dessas dificuldades se relacionam à sua função de instrumentos de reforço de relações de poder e de manutenção do *status quo*, assim como ao caráter difuso e fluido da base social comprometida com a salvaguarda, quando se trata de celebrações de massa ou hipertrofiadas por explorações comerciais e turísticas. O conhecimento e a compreensão do contexto histórico do surgimento e do desenvolvimento da festa até sua configuração presente, e a identificação dos diversos atores que dela participam e dos múltiplos sentidos e significados que lhe atribuem, são ferramentas metodológicas fundamentais para esse discernimento. Desse modo, é possível identificar as diversas instâncias da vida social que a celebração expressa – sejam religiosas, institucionais, jurídicas, morais, políticas, estéticas ou socioeconômicas –, como os atores comprometidos com a salvaguarda se relacionam com elas e qual é sua capacidade de implementar as ações necessárias à continuidade da festa como referência cultural e simbólica, a despeito dos processos sociais, políticos e econômicos que a “atravessam” e a “desviam” dessa função (ZANOLLI, COSTILLA & ESTRUCH, 2010, p. 14-30). Processos que permanentemente lhe agregam não somente novos elementos, mas também novos espaços.

A produção de conhecimento sobre a festa que fundamenta a salvaguarda deve, assim, se dirigir a todos os seus atores e elementos, sejam eles “originários” ou “essenciais”, sejam novos ou meramente contingentes. Como momentos de ruptura espaço-temporal e de instauração de uma ordem social excepcional, as festas são como “bondes” que carregam consigo não somente as performances e os elementos materiais que as estruturam, mas tudo o que “pega carona” no seu trajeto e, frequentemente, expande seu “percurso”. Isso é particularmente perceptível nas festas religiosas em que novas construções e imagens surgem como representação de uma mesma sacralidade, reproduzindo o objeto da devoção e expandindo seu espaço e seu território de modo até mesmo descontínuo (ZANOLLI, COSTILLA & ESTRUCH, 2010, p. 31). Para o desenvolvimento de ações de salvaguarda, é importante conhecer tudo isso, mas, mais ainda, discernir quais desses elementos e processos atuam como “âncoras” do valor referencial e simbólico da festa.



Moradora da cidade mineira de Delfinópolis recebe a visita da Folia de Reis, diante de sua casa.

⁶ Ver, a respeito do conceito de dispositivo de poder, FOUCAULT (1988 e 1984, p. 179-192)

No Brasil, os carnavais e as festas de São João (cada vez mais carnalizadas) são exemplos interessantes para confrontar essas reflexões que parecem importantes apenas para o exame da pertinência da patrimonialização de fenômenos de massa, mas que o são também para a avaliação dessa questão no que toca a festas de menor porte. Em um artigo muito interessante sobre os carnavais na Colômbia, Vignolo analisa o ressurgimento dessas manifestações populares a partir dos anos 1960 como fenômenos ligados, na esfera política, a processos de legitimação popular e de construção de consensos (como as lutas por cidadania e construção de um imaginário nacional e regional baseado na mestiçagem) e, na esfera econômica, ao desenvolvimento do turismo e ao marketing urbano. Em suma, carnavais ligados a processos muito mais urbanos e capitalistas do que sua suposta natureza ligada a um mundo agrário em desaparecimento autorizava imaginar (VIGNOLO, 2010, p. 138-142). Vignolo interpreta o Carnaval como um dispositivo “retórico-material”⁶, o que permitiria destacar em seu estudo não somente as táticas de dominação e de criação de consensos, mas também as de resistência, de busca de visibilidade e de reconhecimento “de grupos e culturas subalternas” que se apropriam simbolicamente



Vitché Palacin/Folhapress

mente do potencial de mudança e de transformação social dessa festa (idem, p. 148-160). Assim, propõe que, do ponto de vista do manejo oficial, o Carnaval seja visto como gerador de “múltiplos mundos” a partir de um sistema de regras e da mobilização da riqueza cultural de uma coletividade. Seu estudo implicaria então o questionamento “dos referenciais simbólicos, das sintaxes narrativas, das pautas ideológicas e dos regimes discursivos das práticas que compõe essa festa”, tanto quanto o do seu suporte material – em especial, no que diz respeito ao financiamento público e privado (Ibidem, p. 163).

Acrescentaríamos a essas orientações metodológicas o questionamento da sua organização espacial. Vignolo observa, por fim, que os carnavais não são somente espetáculos: demandam a participação e o envolvimento do público e envolvem de modo distinto setores de uma cidade ou de uma região (Ibidem, p. 164). Com isso, defende que o objetivo das políticas de salvaguarda seja dar a essa festa o lugar que merece na sociedade, não permitindo que a polifonia de atores que lhe dá vida seja silenciada pelas demandas midiáticas e do espetáculo. A importância de resgatar a história dos carnavais e

dos carnavalescos é destacada pelo autor como iniciativa de salvaguarda importante, desde que se mantenha uma visão dessa festa como espaço criativo e propositivo, aberto à mudança e a visões alternativas de sociedade, em suma, como espaço onde se manifestam e são reguladas contradições e tensões que atravessam a sociedade (Ibidem, p. 164-166).

Portanto, as festas populares de massa podem sim ser reconhecidas como patrimônio e ser objeto de salvaguarda, pois já há reflexão teórica e metodológica para fazê-lo com consistência. Para o registro do Círio de Nazaré, por exemplo, foi realizada uma completa pesquisa histórica e um amplo inventário não somente do, digamos assim, “núcleo duro” dessa celebração, isto é, do processo anual de preparação e realização das procissões da Trasladação, do Círio e do Recírio e das manifestações profanas “tradicionais” que as acompanham (o Arraial, o Almoço do Círio, os Brinquedos de Meriti), mas também de elementos como a procissão naval, a procissão dos motoqueiros, a festa das filhas da Chiquita dos grupos LGBT, entre outros que se agregaram à festa em decorrência da expansão do seu território físico e cultural e de sua apropriação turística e midiática (IPHAN, 2006). Essa e outras festas religiosas de grande porte, como a do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, em Goiás, mostram que, em torno de um núcleo “tradicional”, vão se juntando elementos materiais e práticas que, a depender dos processos socioeconômicos e políticos que perpassam a festa, vão ganhando permanência, novos sentidos e significados e, eventualmente, aderindo aos “tradicionais” até se tornar indissociáveis destes. Já outros, entretanto, se mostram meramente contingentes e desaparecem do “bonde festivo” com a mesma facilidade e rapidez com que entraram.

O ator social que assumiu a liderança do processo de salvaguarda do Círio foi a arquidiocese de Belém, por meio da diretoria da festa do Círio, apoiada por diversas entidades e organizações que participam do evento. A prefeitura de Belém foi também envolvida como ator fundamental para a gestão do espaço da celebração e da segurança dos milhões de fiéis e turistas que dela participam todos os anos. Assim, buscou-se garantir a “polifonia de vozes” que fazem essa festa, preservando-se seu caráter de espaço/tempo que rompe o ordinário e instaura um momento coletivo de devoção, encontro e diversão. É esse mapeamento de atores e de performances que cumpre identificar para que a salvaguarda de uma festa de grande porte seja bem fundamentada e possa ser dirigida a quem, de fato, organiza, produz e participa da festa. Os que a exploram comercialmente ou simplesmente a consomem importam também, pois fazem parte do fenômeno e nele também deixam sua marca. Mas a salvaguarda deve buscar garantir que a festa não seja dirigida ou apropriada apenas por seus interesses.

Desnecessário dizer então que é urgente que uma reflexão nesse sentido seja feita sobre o Carnaval de Salvador e também sobre as festas nordestinas de São João, em que os interesses dos que exploram e consomem se tornaram, se não o único, com certeza o foco principal. De um espaço cultural e socialmente extremamente

rico até os anos de 1970, o Carnaval de Salvador se transformou, em grande parte, em um espaço onde apenas os interesses privados comandam um espetáculo cada vez mais pobre em termos estéticos e culturais. Os problemas apontados por Risério em 1981 parecem pequenos diante do assalto ao espaço público da festa que se comete todos os anos com a montagem de enormes e cada vez mais grandiosos “camarotes” que, a partir de janeiro, tomam conta das ruas da cidade, causando sérios transtornos para a população. Ainda se protesta, se inova, se cria e, principalmente, se brinca nesse Carnaval, mas cada vez com menos espaço e menos espontaneidade, a despeito da significativa ampliação do “território” da festa. Território entre aspas, porque já não é mais comandado pelos foliões, mas exclusivamente pelos patrocinadores e exploradores privados que, amparados e incentivados pelo poder público, estabelecem onde e quando os foliões devem estar. O decreto que ampliou os dias da festa nos anos 1970, hoje sabemos, foi o primeiro passo na direção dessa hegemonia do privado e o prelúdio do esvaziamento simbólico e cultural dessa festa. Pode-se pensar então que já não seria mais possível vê-la como um patrimônio, mas, ao contrário, talvez nada seja mais urgente do que vê-la exatamente assim. Resgatar sua história e dar voz aos seus múltiplos atores pode ser a via para sua retomada como espaço de memória, brincadeira e criação.

Mas cabe ressaltar que não são somente os carnavais e as festas populares dos grandes centros que passam por esse tipo de processo. Mesmo em comunidades pequenas e estritamente rurais é possível verificar os impactos do turismo e da exploração comercial de festas e folguedos e sua transformação de ritual em diversão e de ruptura na vida comum em mera diluição na vida cotidiana (ALMEIDA, 2012). A importância do turismo como atividade econômica é inegável, mas é também inegável que, em geral, o turista ignora o sentido simbólico da festa e tende a valorizar exclusivamente seu lado profano, o que ocorre cada vez mais no meio rural, na medida em que festas pequenas e comunitárias, como a de Santo Antônio nas comunidades quilombolas calungas de Goiás, vão entrando nos calendários turísticos, se aproximando e, por fim, adotando o modelo da festa como expressão totalmente profana.

Até onde a apropriação turística retira o valor simbólico, memorial e referencial das festas? Responder a essa pergunta importa, e ao mesmo tempo não, pois não é possível impedir esses processos que, muitas vezes, são desejados e fomentados pelos próprios produtores/detentores dessas manifestações. A patrimonialização, se desejada e ancorada em base social comprometida, pode ser uma via de resistência a certos abusos ou pelo menos de busca de equilíbrio entre os vários interesses simbólicos, identitários, políticos, comerciais e culturais que convergem para as festas. O simples registro e a documentação de sua memória e de sua configuração presente já valem como iniciativa de valorização simbólica, pois ressaltam seu caráter de documento histórico dos processos culturais, sociais e econômicos que movem as sociedades no seu perpétuo caminhar. Podem também significar a retomada da festa como espaço sagrado de encontro, celebração, tradição e criação.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Maria Geralda de. Sentidos das festas no território patrimonial e turístico. In: COSTA, Everaldo Batista da; BRUSADIN, Leandro Benedini; PIRES, Maria do Carmo (Org.). *Valor patrimonial e turismo: limiar entre história, território e poder*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. In: _____. *Microfísica do poder*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p. 179-192.

_____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

IPHAN. *O registro do patrimônio imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2003.

_____. *Círio de Nazaré (Dossiê IPHAN I)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006.

_____. *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil*. 2. ed. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2010.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KLEIN, Naomi. *No logo*. New York: Picador, 2002.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

UNESCO. *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Paris: Sector de Cultura/Unesco, 2011.

VIGNOLO, Paolo. Carnaval, ciudadanía y mestizaje en Colombia. In: CRESPIAL. *Patrimônio cultural imaterial – fiestas*. Cusco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, 2010. p. 137-170.

ZANOLLI, Carlos; COSTILLA, Julia; ESTRUCH, Dolores. Cofrades, esclavos y devotos: la peregrinación al Santuario de la Virgen de Copacabana de Punta Corral. Jujuy, Argentina. In: CRESPIAL. *Patrimônio cultural imaterial – fiestas*. Cusco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, 2010. p. 11-40.

Márcia Sant' Anna

Arquiteta e urbanista graduada pela Universidade de Brasília, é mestre e doutora em conservação e restauro pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente é professora da Faculdade de Arquitetura e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora da política de preservação de áreas urbanas no Brasil.

E-mail: santanna.m@gmail.com



Foliões de rua durante o Carnaval em Salvador.

Foto: Mark Van Overmeire/Shutterstock

ÊXTASE E EUFORIA: UM BINÔMIO ESTRATÉGICO PARA A COMPREENSÃO HISTÓRICA DO CARNAVAL CONTEMPORÂNEO

Milton Moura

Tomando como base o caso de Salvador, este artigo reúne elementos para pensar a polarização entre o êxtase e a euforia como experiências centrais na configuração do Carnaval. Após retomar alguns conceitos básicos de autores clássicos como Bakhtin e Baroja, constrói questionamentos sobre a fruição do Carnaval em sociedades modernas, caracterizadas por um grau crescente de urbanização e industrialização, buscando não somente delinear a distinção entre êxtase e euforia, como também desconstruir a rigidez que poderia resultar da forma como se colocam em oposição os dois termos.

Boa parte da reflexão do Carnaval, a partir dos anos 1970 do século XX, parte da obra de Bakhtin, sobretudo de *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o Contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 1993). A literatura produzida nas últimas décadas tem frequentemente visitado os marcos aí estabelecidos. Trata-se do acento no riso gratuito, correspondente à capacidade de rir-se sobretudo de si mesmo; da habilidade em conceber máscaras que conseguem dizer o humano de forma mais radical que o próprio rosto, tão sujeito às constrições do meio social; e da exposição do baixo corporal, justamente quando a arte ocidental tende a ocultá-lo, priorizando o corpo da cintura para cima, na apologia do coração e da mente.

O conceito de inversão desencadeou uma revolução no tratamento da festa. Assim, convém distinguir entre a inversão e a mudança social. Quando Bakhtin se refere à inversão carnavalesca, não pretende que as práticas que têm lugar aí correspondam a algo semelhante a uma revolução. É a segunda vida do povo, como gosta de dizer, que emerge e toma as ruas, numa explosão coletiva de sensibilidade, humor e prazer. O sujeito da festa não é o indivíduo ou a soma de indivíduos; é o povo que comemora, estando o indivíduo ao mesmo tempo perdido e encontrado nesse turbilhão de música, dança e drama. Indissociável dessa perspectiva é a experiência do êxtase, do sair de si e encontrar o sentido de viver na diluição da individualidade estrita e na vibração comunitária, que a literatura antropológica trata na maior parte das vezes em termos de êxtase religioso.

Na busca por desvendar os mistérios dessas experiências, os pesquisadores relacionados às ciências sociais e às artes cênicas têm podido reconstituir experiências fabulosas na Europa, na África e na América. O traço comum dessas experiências reside em que as regulações que vigem severamente durante quase todo o ano são até certo ponto suspensas, desencadeando-se, então, a festa da rua.

Mais ainda que Bakhtin, Baroja (2006) acentua a importância da organização medieval do calendário como fator principal que delinea a festividade. Os rigores da Quaresma estão à porta; as próprias instituições eclesásticas estimulam a realização dos folguedos, ao mesmo tempo que acenam com a sua interdição logo em seguida. Ora, uma qualidade ineludível do Carnaval de Baroja é então o que se poderia chamar de dimensão agonística. Como o prazer lancinante de um orgasmo, o Carnaval começa a morrer na plenitude da Terça-Feira Gorda, permanecendo tão inseparável quanto antinômico com relação à gravidade das Cinzas. É a sua dimensão agonística. Poderia mesmo ser Carnaval sem esse susto anunciado, que tudo parece permitir justamente porque se sabe finita a concessão?

A partir de sua extensa obra, entre a etnografia e a história, pode-se colocar um elemento fundamental para a compreensão de como se vive o Carnaval na Espanha: uma ocasião para a qual convergem folguedos de todo tipo. O Carnaval não seria, então, propriamente uma festa, e sim uma oportunidade especial de praticar todo tipo de brincadeira, relativizando os ordenamentos que alcançavam sua legitimação durante os outros dias do ano.

Autores mais recentes, como Burke e Ladurie, evidenciam outros matizes da festa carnavalesca. Um deles é a diversidade das formas como esta vem a acontecer, até mesmo na modernidade. Burke (2006) encontra na Milão do século XVI desfiles comemorativos que não correspondem tanto assim às brincadeiras tão caras a Bakhtin; são carros portando alegorias, cavalos ricamente ajazados, nobres em cortejo triunfante. Por sua vez, Ladurie (2002), em seu estudo sobre o Carnaval de 1580 em Romans, pequena cidade dos Alpes franceses, evidencia como os brincantes se apropriam de formas lúdicas tradicionais – não necessariamente carnavalescas – para eleger reis emblemáticos dos

diversos setores da população. A própria mortandade que se seguiu ao Carnaval de Romans mostra o poder da festa no sentido de expressar e desencadear a conflitividade latente naquela sociedade.

O êxtase está presente em diversos momentos das pontuações desses autores. Indivíduos de todos os tipos e pertencimentos – camponeses, artesãos, funcionários, mendigos – tomam as ruas e assumem papéis coletivos. O próprio bufão não se compreende como o desempenho de um indivíduo cômico. Esse personagem diz o que, para um indivíduo comum, seria indizível. É justamente sua máscara cênica de bobo, inconsequente e irresponsável que permite, ocasiona e enseja a enunciação da frase latente, quase dita e jamais dita em circunstâncias de normalidade.

É como em êxtase carnavalesco que o camponês pode insultar o nobre e dirigir gracejos à dama que assiste à sua gargalhada desde a sacada de sua suntuosa residência. É em êxtase que os foliões podem comer demais, desperdiçando, violando radicalmente as regras do comedimento e da poupança; que podem beber desmesuradamente, sem a censura dos outros dias. Como insiste Bakhtin, a pessoa inteira adere à festa, ao ponto que qualquer sinal de passagem entre o interior e o exterior é experimentado como comunicação, até mesmo os arrotos, o vômito e a flatulência.

O êxtase da brincadeira dos balanços, como relata Baroja, permite que pessoas corpulentas possam se apresentar suspensas no ar juntamente com pessoas franzinas, por exemplo. Os contrastes resultantes dessa brincadeira descontraíam, assim, a noção de homogeneidade humana ou a regularidade de sua apresentação, ou mesmo a ditadura dos padrões de beleza e saúde. Muitos aspectos da sociabilidade estariam se relativizando, assim.

Essas balizas da interpretação do Carnaval conservam sua validade enquanto recursos metodológicos para pensar a festa no seu potencial liberador, integrador e regenerador. As dificuldades se colocam a partir de quando se pensam as transformações sofridas pelo Carnaval em virtude dos processos já referidos de modernização, urbanização e industrialização. Isso se dá a partir do final do século XIX, de forma associada à escalada de higienização dos costumes. O que aconteceria, então, com a festa da fartura sem etiqueta, do gozo sem disciplina?

As sociedades marcadas pela industrialização passam pelo disciplinamento da festa como uma condição da própria realização desta. Como se poderia pensar o Rio de Janeiro do início do século XX, por ocasião da reforma de Pereira Passos, com todos aqueles cortiços no centro, tão próximos das avenidas destinadas a dotar a capital brasileira de um traçado geométrico? Como se poderia pensar essa capital cheia de prédios neoclássicos, no melhor estilo Belle Époque, com aqueles blocos de pândegos a passar com suas quadrinhas indecentes, ostentando a bebedeira, praticando a galhofa, a música de duplo sentido, as batucadas de aspecto africanizante ou mesmo as pobres versões dos zé-pereiras que lembravam o tempo de portugueses?

A historiografia brasileira registra o entusiasmo com que as elites acolheram os modelos europeus do moderno Carnaval, principalmente o desfile das grandes sociedades, tendo a cidade francesa de Nice como referência principal. Salvador, Recife e Rio de Janeiro arquivaram abundante material fotográfico sobre esse Carnaval disciplinado e ordeiro, que tinha como adversário e desafeto o Entrudo, a forma de Carnaval associada inevitavelmente às brincadeiras consideradas anti-higiênicas e atrasadas. Debret testemunhou para a posteridade as brincadeiras de lançar farinha, água e outros projéteis menos aromáticos durante o Entrudo. No final do século XIX, os jornais da capital traziam ilustrações mostrando a folgança, envolvendo desde escravos e criados até senhores enfiados de cartola e senhoras brancas vestidas com certo destaque.

O desfile carnavalesco, pouco a pouco, veio a substituir a forma livre com que se dava a passagem das batucadas e de pequenos grupos de mascarados, bem como dos afoxés, grupos associados a terreiros de candomblé que se apresentavam como uma alegoria desses terreiros. Como anunciado no primeiro parágrafo, esta reflexão se atém ao caso de Salvador. E é justamente por encontrar aí diversos tipos aparentemente extemporâneos entre si nos mesmos períodos que não procede uma classificação aritmética dos modelos organizacionais, das temáticas e dos repertórios do Carnaval. As diversas configurações da folia correspondem aos momentos da história da cidade; essa história, por sua vez, longe está de ser retilínea ou composta de uma série de etapas compreendidas a partir da subsequência. Por exemplo, os grupos de travestidos não obedecem à periodização, brincam em todas as décadas... Ao mesmo tempo que essas formas mais soltas reinavam no Carnaval dos mais pobres, alguns grupos de negros que haviam logrado colocar-se na sociedade soteropolitana montaram blocos de Carnaval de certa forma semelhantes e simétricos àqueles das elites de pele mais clara.

Raphael Vieira Filho (1995; 1997) aporta cuidadoso estudo sobre a dinâmica entre os dois modelos na Salvador das últimas décadas do século XIX e das primeiras décadas do XX. A partir de 1870, os Cavaleiros da Noite já passaram a frequentar uniformizados os bailes de Carnaval, no que foram seguidos por vários outros. Os bailes de máscaras, por sua vez, remontavam explicitamente ao modelo de Veneza. Pelas ruas e pelos becos periféricos, próximos ou distantes do centro, teimavam em circular alegremente os foliões pobres e escuros, com muitos batuques e muita cachaça. Em 1883, teve início o Carnaval do Fantoches da Euterpe, clube de elite. O destaque do Carnaval passava a ser o luxo dos préstitos e, em versão mais modesta, das pranchas, que podiam não passar de um tablado de madeira com alegorias temáticas deslizando sobre os trilhos do bonde. As ruas da Cidade Alta passavam a ser domínio dos corsos, sendo os mais brilhantes o Fantoches da Euterpe, com a banda da Polícia Militar, e o Cruz Vermelha, com a banda do Corpo de Bombeiros. Os jornais não poupavam elogios a essas sociedades, ao mesmo tempo que criticavam a presença de foliões “sujos” e “maltrapilhos” pelas ruas. Seu repertório era composto de marchinhas e operetas.

Diversos autores que se debruçaram sobre esse período atestam a ligação estreita entre afoxé e candomblé. Vejamos o que dizem sobre o afoxé Nina Rodrigues e Edison Carneiro:

O seu sucesso popular está em constituírem eles verdadeiras festas populares africanas [...] compacta multidão de negros e mestiços que a ele, pode-se dizer, se haviam incorporado e que o acompanhavam cantando as cantigas africanas sapateando as suas danças e vitoriando os seus ídolos ou santos que lhes eram mostrados no carro do feitiço. Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade. E de feito, vingavam-se assim da polícia, exibindo em público a sua festa. (RODRIGUES, 1977, p. 182)

[...] esse estranho cortejo de negros que tocam atabaques e entoam canções em nagô, em louvor das divindades do Candomblé. (CARNEIRO, 1982, p. 101)

No final do século, encontramos já os blocos de negros organizados como préstitos e grandes sociedades. Vieira Filho lembra que esses grupos eram também chamados “afoxés”, mas não lhes agradava ser chamados de “tribais” ou “candomblé”. Referiam-se aos mouros, egípcios e etíopes – guerreiros africanos gloriosos, não associados à escravidão ou à pobreza. Os mais fortes eram a Embaixada Africana e os Pândegos da África, ambos de cortejo bem disciplinado, sem coisa alguma que desabonasse a ordem e o asseio dos associados. Eram negros candidatos a cidadãos de uma Bahia de bons costumes, bem comportada... O autor vê esse modelo carnavalesco como uma forma de combater as teorias racistas então em voga, que consideravam os negros de modo geral inferiores, incapazes de se organizar. Tanto quanto para os préstitos da burguesia, era importante a pompa no cortejo, bem como a alegoria da elegância e da limpeza.

Pode-se tomar então essa tensão entre o que remete ao passado e aos africanos e o que remete ao futuro e aos europeus, como italianos e franceses, como uma chave para a compreensão de como as diversas formas carnavalescas se legitimaram e conseguiram atravessar décadas. Mesmo entre os blocos negros, torna-se evidente a postura de negociar arestas para conseguir realizar seu cortejo. Eufóricos, esses foliões logravam apresentar-se como civilizados, sem os excessos e desmandos daquelas brincadeiras que eram denominadas, genericamente, de Entrudo.

No século XX, o Carnaval passa a integrar, cada vez mais, a fantasia temática e a espetacularização do cortejo no sentido do performático. A influência do cinema se fez sentir fortemente, sobretudo a sua vertente orientalista. A iconografia remetida ao mundo árabe – e de modo geral aos mundos orientais – aconteceu como vigoroso motivo na formação e no florescimento de blocos como Filhos de Gandhi, Mercado de Bagdah e Cavalheiros de Bagdah, a partir do final dos anos 1940.

Seguiu-se a formação das escolas de samba, a partir da divulgação da experiência do Rio de Janeiro, e dos blocos de índio, marcando

a explosão de uma tradição de samba num padrão local que não encontraria repercussão para além dos limites da cidade.

Seria infundado supor, contudo, que a modernização da cidade e a entrada em cena de fatores como o cinema estivessem necessariamente na contramão da experiência extática do Carnaval. A invenção do trio elétrico em 1951, a princípio como excêntrica brincadeira e logo após como um novo tipo de folguedo carnavalesco a desdobrar-se em diversas variações, representa um capítulo muito especial da história da festa em Salvador. Já nos anos 1960, multidões imensas, reunindo dezenas de milhares de foliões, e às vezes centenas de milhares deles, cantavam e dançavam em torno do trio elétrico, sem fantasias temáticas, misturando-se aí indivíduos das mais diversas origens e condições sociais. As fotografias da época parecem não deixar dúvida sobre a experiência do êxtase carnavalesco. Não deixa de ser irônico que tudo isso se desenrolava em volta da adoção em escala massiva e crescente de dois ícones do processo de modernização: o automóvel e a energia elétrica. Quem se atreveria, então, a colocar o êxtase como exclusivo das sociedades pré-modernas, ainda não industrializadas e urbanizadas?

As décadas seguintes veriam o crescimento do fenômeno do trio elétrico, bem como a criação de novos modelos de agremiação carnavalesca. O último modelo que se baseou numa proposição temática foi o bloco afro. A partir da segunda metade dos anos 1970, atuou como um vetor singular na afirmação do valor, da dignidade e da beleza da negritude numa sociedade em que as pegadas do escravismo se fazem sentir por toda parte. O êxtase e a euforia novamente se tensionam com essa inovação. O vetor do afro manteve uma complexa interação com outros vetores, como o próprio trio elétrico. A invenção da axé music, que alcançou sucesso nacional e manteve-se no centro do Carnaval soteropolitano durante os anos 1980 e 1990, ocasionou a potencialização dos dois eixos de experiência carnavalesca de que trata este artigo. A euforia de brincar em torno dos artistas de sucesso podia estar na mesma rua que o êxtase de juntar os indivíduos de origens e condições sociais as mais diversas ao redor do trio.

A partir da virada do novo século, o Carnaval sofreu um processo acentuado de mercantilização e concentração, com o controle quase total dos circuitos da festa pelos blocos que pouco a pouco foram empresando os trios elétricos. Essas empresas constituíram-se como agentes de exploração do turismo e da segregação entre os mais ricos, claros e letrados, de um lado, e os mais pobres e escuros e menos escolarizados, de outro lado. Essa configuração guarda homologias e analogias com o que se verificava na República Velha.

No momento em que se escreve este texto, é como se o êxtase tivesse sucumbido diante da escalada avassaladora da profissionalização e “empresarização” do Carnaval. O prazer da folia se concentra na euforia de ver passar uma estrela. Um roteiro para compreender essa relação entre fã e estrela foi aportado por Marilda Santanna (2009) ao estudar a relação de Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Margareth Menezes com seus respectivos públicos. A euforia dos fãs, admiradores e circunstantes quando da passagem de seus cortejos e de sua aparição



em grandes shows dificilmente é reconstituída pela autora a partir do referencial teórico de Edgar Morin. Os momentos em que as estrelas se aproximam de seus fãs se dão como um êxtase; os outros momentos, que preparam essa experiência especialíssima, são caracterizados por uma notável euforia.

Se o Carnaval a que se refere Bakhtin – qual seja, aquele que exala principalmente do Gargantua e do Pantagrue de Rabelais – não se pratica mais e não se verifica como antes a inversão carnavalesca que se constitui como o cerne do pensamento do autor neste campo temático, como pensar então o que há de descontínuo – se não mais invertido – no Carnaval contemporâneo? Ora, a própria suspensão da temporalidade convencional dos tempos comuns proporciona e estimula esse clima de euforia que o leitor pode observar, também, nos grandes festivais musicais e nos shows de artistas consagrados, desde aqueles que puderam e souberam se constituir como ídolos do show business internacional, como Michael Jackson e Madonna, até aqueles outros que encantam e seduzem intensamente públicos mais restritos geograficamente, como as bandas de pagode, arrocha, forró e sertanejo por este país afora.

Como mostrou a experiência do trio elétrico em Salvador, não se trata de uma simples passagem do extático ao eufórico como uma sequência cronológica. O mundo contemporâneo continua pedindo o êxtase, urgindo pelo êxtase, como atesta o surgimento de novas formas religiosas que o operacionalizam. A tradição do Carnaval ainda tem muito a desdobrar de seu poder mágico de propiciar a passagem do cotidiano cinzento e estressante para a folia colorida e entusiástica, como a sinalizar que o sentido estaria menos disponível no horizonte da racionalidade que naquele do prazer interativo. Extáticos e eufóricos, foliões do mundo inteiro querem ser felizes no meio da rua, zombando da sisudez de um mundo violento e sombrio.

Desfile de Carnaval do tradicional bloco Cordão do Bola Preta, pelas ruas do centro do Rio de Janeiro.

Foto: Caio Guatelli/Folhapress



Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993.

BAROJA, Julio Caro. *El carnaval*. Análisis histórico-cultural. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

BURKE, Peter. *Variiedades de história cultural*. Tradução Alda Porto. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CARNEIRO, Edison. *Religiões negras: notas de etnografia religiosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O carnaval de Romans*. Da Candelária à quarta-feira de cinzas, 1579-1580. Tradução Maria Lúcia A. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1977. Revisão e prefácio Homero Pires.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: Edufba, 2009.

VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. *A africanização do carnaval de Salvador, BA: a recriação do espaço carnavalesco (1876-1930)*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. Folgedos negros no carnaval de Salvador. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos. *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis, 1997. p. 39-58.

Milton Moura

Filósofo graduado pela PUC-RJ, é mestre em ciências sociais e doutor em comunicação e cultura contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia onde atua como professor associado do Departamento de História. Desenvolve pesquisas sobre história do Carnaval e outras festas, música popular e construção de identidades. Coordena o Grupo de Pesquisas O Som do Lugar e o Mundo.

E-mail: araujomoura@terra.com.br

FESTAS POPULARES BRASILEIRAS: ENTREVISTA/CONVERSA COM MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI

Paulo Miguez/Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Hoje é o dia da Lavagem do Bonfim, em Salvador. Assim, estou trocando a Lavagem por uma estudiosa da festa, o que não é pouca coisa...

[risos] Muito honrada...

O dia da Lavagem é um dia lindo na cidade de Salvador. É uma festa que vem lá do século XVIII e é uma das poucas festas populares – do grande ciclo de festas que tínhamos na cidade – que permanece com uma força impressionante, juntamente com o 2 de fevereiro, dia da Festa de Iemanjá, que é a única festa efetivamente ligada ao mundo do candomblé, inventada pelo mundo do candomblé, que vem lá dos anos 1920, e o Bonfim, que é uma festa católica, mas na qual o candomblé obviamente está presente, já que é também uma festa para Oxalá. Estou no Rio, não estou lá, mas vou falar de festa... A festa é um fenômeno cultural trans-histórico e transcultural, um fenômeno da cultura que está presente em todas as culturas ao longo da história. Por que é que, entre nós, ela talvez assuma uma dimensão ainda maior do que obviamente ela tem em qualquer sociedade, qualquer cultura? O que é que você acha?

A cultura popular brasileira é muito festiva. Uma das razões é a conformação histórica dessa cultura, dentro da moldura temporal do calendário cristão de fundo católico, não no sentido estrito religioso, mas como ordenação do mundo. Esse calendário é cíclico e as festas foram se aninhando nele, incorporando diferentes grupos populacionais e pontuando nosso calendário anual. Ao contrário dos anos, que se sucedem e não voltam para trás, as festas voltam sempre. É aquela coisa gostosa, todo ano tem, se perdeu ou se ganhou, se foi bom ou se foi ruim, logo tudo recomeça e a mesma festa no novo ano já vem de uma forma um pouco diferente.

A formação do Carnaval, modelo da ideia mesma de festa, é exemplar nesse sentido. Com a cristianização da Europa na Idade Média, organizou-se o calendário gregoriano que até hoje nos rege, e todo um grande universo anterior de celebrações, ditas pagãs, foi se aninhando no nicho temporal

imediatamente antes da Quaresma. Esse calendário se movimenta em função da marcação da Páscoa, da ressurreição de Cristo, e tornou a passagem do ano ritmada, emocional e afetiva. Acompanho Gilberto Freire nesse ponto. Os portugueses que aqui chegaram, embora tivessem um mapa de espaço muito moderno, o mais moderno da época, tinham uma visão mais tradicional do tempo. Essa moldura tradicional da temporalidade foi fundamental na conformação do que chamamos hoje de cultura popular brasileira. Nela se acomodaram diferentes etnias e grupos populacionais. As festas afro-brasileiras, como a do Bonfim, de que você falou...

As festas do catolicismo popular...

Esse catolicismo devocional, essa mistura dos santos com as divindades, com os orixás.

Você falava de um calendário como um elemento decisivo na organização dessa trama festiva. A Câmara dos Deputados, pelo que li, está em vias de aprovar uma lei que fixa a data do Carnaval, decisão que reflete o mais profundo desconhecimento do que é o Carnaval dentro do calendário cristão...

Essa é uma boa questão, e o Brasil é um país curioso. Como nos lembra Roberto DaMatta: tem vezes em que uma lei “pega” – como a Lei Seca mais recentemente – e tem vezes em que “não pega”. A gente nunca sabe como a vida social propriamente dita vai se comportar com relação a uma orientação desse tipo no caso festivo. O Carnaval, por ter como referência a Páscoa, é uma data móvel. Acho que uma das grandes graças das datas móveis é justamente a dinâmica não racional que elas introduzem na nossa experiência do ano. Não são como as datas históricas, como o Sete de Setembro. Elas são regidas por cosmologias de outro tipo, mais ligadas inclusive aos ciclos da natureza, às passagens das estações. É uma questão em aberto. Eu, particularmente, acho muito simpático esse elemento de desorganização que a experiência da festa traz para a vida social rotineira, porque ela traz uma abertura para dimensões da vida coletiva que o mundo contemporâneo, regido pelo trabalho, pela produtividade, tende a não enfatizar...

Essa postura da Câmara nos remete a um problema que eu queria colocar aqui na nossa conversa: as recorrentes tentativas da indústria do turismo de subordinar as festas aos seus interesses de ordem prática, como, neste caso, o Carnaval...

É, ter uma data fixa no mundo inteiro...

Isso. Vejamos o caso das grandes festas públicas brasileiras, particularmente o Carnaval e o ciclo de festas juninas do Nordeste, mas não só. Creio que, nas últimas três décadas, essas grandes festas têm sido fortemente alcançadas por alguns fenômenos como a espetacularização, a midiaticização, a turistificação, a adoção de dinâmicas fortemente mercantis. Como é que você vê o impacto desses processos na conformação dessas festas?

No caso do Carnaval, eu não tenho clareza, porque tudo depende muito de como as forças sociais vivas reagem a alguma coisa que é definida de fora para dentro, como seria um caso desses (*da definição de uma data fixa para os festejos*). Fico sempre me lembrando da questão da apoteose quando da inauguração da Passarela do Samba, no Rio de Janeiro, em 1984. O arquiteto Oscar Niemeyer desenhou a passarela para as escolas de samba fazerem uma “apoteose” ao final de cada desfile, na chamada Praça da Apoteose, uma ideia do antropólogo Darcy Ribeiro, que era secretário de Cultura do estado na época. Mas simplesmente não funcionou, as escolas tentaram no primeiro ano, mas isso logo foi ignorado e ninguém nunca mais falou disso. A Praça da Apoteose está lá até hoje, mas o desfile é um cortejo linear e eles fizeram do espaço redondo da suposta praça uma linha, preenchendo as laterais com cadeiras, e garantiram desse modo a forma linear do cortejo até o trecho final. A proposta era contrária à forma daquela expressão festiva. Então sempre tem contrarrespostas a esse tipo de proposta...

Ou seja, felizmente, o Carnaval é mais forte do que esse tipo de proposta...

As festas são muito fortes, em muitos casos elas englobam as sociedades como um todo, como é o caso do Carnaval brasileiro. A margem temporal do Carnaval é bem variável, ela depende da Páscoa cristã, que cai sempre no primeiro domingo seguinte à lua cheia imediatamente depois do equinócio de primavera, do Hemisfério Norte, fixado dia 21 de março. O domingo de Carnaval vai cair sempre sete domingos antes do domingo de Páscoa. Com isso, já percebemos que o Carnaval não está sozinho no nosso calendário, ele faz um par simbólico muito forte com a Quaresma. Esse comportamento excessivo, brincalhão, barulhento, vaidoso, competitivo. Aquele “é hoje só, amanhã não tem mais”, “eu vou me acabar”. E você quer se acabar mesmo e ficar doente na Quarta-Feira de Cinzas. Esse tipo de comportamento e de experiência não faz sentido sozinho, se contrapõe não só à rotina como à ideia geral do regramento, da penitência, do autocontrole do tempo da Quaresma. Mexer com a data do Carnaval é mexer com o sentido simbólico profundo desse jogo entre excesso versus contenção, da famosa briga secular do Carnaval com a Quaresma.

Em relação à mudança da data, outra coisa interessante: a Igreja não se manifestou em relação a isso. A hierarquia da Igreja não disse nada, porque as Cinzas, a Terça-Feira Gorda, têm a ver com aqueles 40 dias depois do Carnaval. E a Igreja... não vai dizer nada?

É, Carnaval se acaba em cinzas e renasce das cinzas. Isso fala da importância das dimensões tradicionais das festas populares, por mais espetaculares, comercializadas e turísticas que sejam.

Mas há casos bem-sucedidos de redefinição de data. Veja o caso dos bumbás de Parintins, Amazonas, uma variante espetacular dos folguedos do boi que, no Norte do país, integram o ciclo festivo junino. Quando comecei a pesquisar o Festival Folclórico de Parintins, ele acontecia nos dias 28, 29 e 30 de junho, fechando a semana que começa no dia de São João, 23 de junho, e pegando o dia de Santo Antônio, 28 de junho.



Maria Laura Viveiros de
Castro Cavalcanti
Foto: André Seiti

Com isso, a festa caía em qualquer dia da semana. Mesmo em Manaus, na capital do estado, tudo parava nessa semana. Eles deslocaram então a festa para o último fim de semana do mês de junho – as noites de sexta, sábado e domingo. A margem de mobilidade da festa já era pequena, e essa mudança foi uma solução de compromisso, porque a festa continuou dentro do ciclo festivo tradicional e se ajustou ao mesmo tempo a um esforço modernizador. Esses assuntos são delicados.

O Carnaval tem uma velha tradição de simplesmente desconsiderar as tentativas de imposição de uma ordem que lhe é estranha. Ao longo da sua história, quantas vezes ele foi dado como morto, quantas vezes ele foi objeto de interdições e lá estava ele, firme e forte.

Carnaval é uma festa espetacular, que se ergue no cenário da cultura ocidental como “a festa” por excelência. O Brasil tem um dos maiores Carnavais do mundo, pela sua diversidade, pela riqueza dessas expressões...

A rigor, o título do livro de Jorge Amado *O País do Carnaval* não dá conta da cena carnavalesca brasileira, pois não somos o país do Carnaval. Somos um país, tomando por empréstimo o título de uma canção de Caetano Veloso, de “muitos Carnavais”. Carnavais que, apesar de terem grandes similitudes, particularmente quanto às suas origens, são muito específicos, muito diferentes entre si. Especialmente a partir da segunda metade do século XX, eles caminharam em direções...

A partir dos anos 1980, sobretudo, há uma nova dinâmica da indústria do turismo e uma mudança na própria visão de cultura brasileira. A representação simbólica da identidade cultural brasileira, dos anos 1980 em diante, vai se fragmentando, vai se descentralizando, então a diversidade cultural emerge com mais força. Desde os anos 1970, ainda nos anos da ditadura, as secretarias estaduais de Turismo se articulam com as secretarias de Cultura e participam da reorganização desses calendários festivos tradicionais, que são calendários importantes para as cidades, para as regiões, e toda essa instância política mais moderna se faz presente na organização das festas.

Sobre a relação entre a política e o Carnaval, observei algo muito interessante nas eleições municipais de 2012 no Rio de Janeiro. Pela primeira vez, vi um candidato a prefeito, o Marcelo Freixo, com coragem de colocar como um tema de campanha o Carnaval. Como baiano, do ponto de vista da vida político-festiva baiana, senti uma inveja profunda dos cariocas, que tiveram à sua disposição um candidato que pensava o Carnaval como uma questão estratégica para a cidade. Como você viu isso e como você vê, no geral, a relação do poder público municipal com o Carnaval do ponto de vista de políticas para a festa?

Aí vamos falar especificamente do Carnaval do Rio de Janeiro – com todo o respeito pela grandeza do Carnaval baiano –, porque o Carnaval do Rio é muito diferente do Carnaval baiano, até pelo fato de ele ter no seu centro as escolas de samba. Não existe uma forma carnavalesca melhor do que outra, não é? Elas são todas muito diferentes. Mas a forma, a expressão cultural escola de samba é muito elaborada do ponto de vista artístico, porque tem um enredo, um samba que canta esse enre-

do, tem a plasticidade das alegorias, das fantasias. Independentemente da televisão, a natureza do desfile das escolas é muito barroca, liga-se à tradição das grandes procissões, do deslumbramento, da coisa mais extática, à qual se somou a força rítmica da tradição afro-brasileira, que é poderosíssima! Não tem pessoa que fique quieta ao lado de uma bateria de escola de samba! [risos]

A explosiva combinação da síncopa com o universo barroco produziu a escola.

Produziu uma coisa única chamada escola de samba. A originalidade dessa combinação teve uma adesão popular imensa. As escolas de samba no Rio são responsáveis pela própria conformação histórica da cidade, a ligação de subúrbios, de áreas periféricas, de morros, de áreas marginais, com os bairros de camadas médias e populares. Estácio, Vila Isabel, Tijuca, Madureira são bairros de uma metrópole em formação, pertenciam já no começo do século XX a um Rio de Janeiro cosmopolita. O rádio e a indústria fonográfica já estavam lá nos anos 1920. Noel Rosa gravando samba... As escolas são fruto desse momento moderno da cidade do Rio de Janeiro. Elas acompanharam a expansão urbana ao longo do século XX. Onde iam surgindo agrupamentos de população, lá se fundavam um clube de futebol e uma escola de samba. Eram as experiências de lazer das camadas populares. Mas – e os dois casos são expressivos – é tudo centrípeto, porque elas estão lá, nos bairros periféricos, mas elas vêm desfilar no centro da cidade. As escolas de samba, desde muito cedo, se organizaram em torno do desfile festivo central. Então, esse gosto por ocupar as ruas centrais sempre fez das escolas um lugar de muita interação e muita comunicação. As pessoas às vezes falam assim: “Ah, os blocos no Rio, os blocos são o máximo, não é?”. São muito legais mesmo. Mas, de um ponto de vista sociológico, eles são mais simples e homogêneos. É o bloco daquele grupo, o bloco daquele outro grupo, o bloco de pessoas que se conhecem e se abrem a outros grupos no Carnaval...

Numa escola de samba do Rio de Janeiro, se você pisa ali, você tem de estar disposto a lidar com a diferença cultural. Porque você vai encontrar gente de todos os segmentos sociais. É isso faz o Rio de Janeiro ser o Rio de Janeiro. As escolas de samba são um lugar fundamental de articulação da heterogeneidade social. Tendemos a valorizar muito a origem, nos anos 1920/1930. Mas o apogeu aconteceu nos anos 1950/1960, quando o desfile ganha o perfil que tem agora, e até hoje isso está em expansão, a cidade tem quase 70 escolas de samba atualmente.

Os anos 1950/1960 são também o momento de apogeu e grande riqueza das escolas de samba, do Carnaval de Salvador – tivemos grandes escolas de samba até, aproximadamente, a virada dos anos 1960 para os 1970 (Diplomatas de Amaralina, Juventude do Garcia, Filhos do Tororó, Ritmistas da Liberdade – uma história que precisa ainda ser contada). A partir daí elas foram perdendo espaço para manifestações carnavalescas mais locais, especialmente a partir da metade dos anos 1970, com a emergência dos blocos afro – em larga medida, os participantes das escolas de samba, especialmente os percussionistas, vão migrar para os blocos afro que começam a surgir nesse período.

Tem esse deslocamento, não é? Essa é uma boa conversa, e você me ajuda a ver a importância de olharmos essas expressões festivas de uma forma não reificada. Lembro que quando te perguntei uma vez sobre o fim das escolas de samba em Salvador, você ponderou: “Não, as escolas acabaram em termos, porque as pessoas do samba é que passaram a fazer outra coisa”. Então, de certa forma permaneceu um conhecimento que foi transformado.

Especialmente do ponto de vista musical, por exemplo, em relação aos grandes percussionistas. Por exemplo, Nequinho do Samba, que já nos deixou e que é tido como o grande inventor do samba-reggae, tocava em bateria de escola de samba. Então, há uma linha de continuidade que é interessante.

Esse aspecto é muito importante, porque em geral tendemos a reificar a ideia da festa. Então existe a Festa do Divino, a Festa do Boi, o Carnaval com suas muitas formas. Mas, quando chegamos mais perto da vida real, das pessoas que fazem essas festas, vemos que as pessoas fazem muitas coisas diferentes e se comunicam muito entre si. Uma festa não pode ser vista só como um emblema identitário, ou mesmo como emblema de uma política regional de turismo. Isso muitas vezes sobrecarrega e enrijece uma festa, e por vezes se cometem injustiças ou se favorecem preconceitos. Sobretudo em termos de políticas públicas, que passam a ver alguma coisa como mais autêntica e outras menos autênticas. Isso é muito complicado e as expressões culturais têm diferentes regimes de autenticidade, não existe uma forma única de ser autêntico.

Essa eterna busca de raiz causa sempre muitos problemas – tudo a ver com a botânica; nada a ver com a cultura.

[risos] ... a cultura dos inhames, das batatas... [risos]. Mas temos pés e sonhos, não é mesmo? Somos seres comunicantes e as camadas populares têm grande mobilidade, um trânsito intenso pelo Brasil afora, e muitas vezes mundo afora. Essa é uma das razões da contemporaneidade das festas. As festas conversam entre si, as pessoas se observam, se comparam, se deslocam, se modificam, mudam de lugar. Há uma grande troca de conhecimentos festivos entre seus participantes, que transitam muitas vezes entre compromissos, regiões e locais muito diferentes.

As tecnologias de Parintins alcançando os desfiles de escolas de samba...

Ou alcançando as festas da Revolta da Laguna, em Santa Catarina! Os lugares mais inusitados, como uma Festa do Divino no interior de Minas Gerais. Esse trânsito não respeita fronteiras intelectuais ou analíticas, as pessoas querem celebrar.

E aí, o Freixo...

O grande mérito de sua campanha foi reconhecer publicamente a importância do desfile das escolas de samba na vida da cidade. Era sobre isso que eu comecei a falar e acabei me perdendo. Isso trouxe à baila as-

suntos importantes, como a necessidade de prestação de contas para as subvenções, os subsídios e os patrocínios dados às escolas. Até hoje, que eu saiba, a única parcela sobre a qual a Liga Independente das Escolas de Samba presta contas é a da verba da venda de ingressos.

Essa regularização fiscal é um passo fundamental. Mas houve aspectos problemáticos na abordagem desse tema na campanha, ao menos como a coisa chegou aos jornais. Tenho alunos de mestrado e doutorado muito ligados ao Carnaval e todos eles se jogaram de cabeça na campanha do Freixo. Quando falamos do desfile carnavalesco, pensamos nas grandes escolas, mas as grandes são só 12, e tem quase 70 no total. E o mundo das grandes e o mundo das pequenas escolas são muito diferentes. A campanha para a prefeitura abriu espaço para esse lado oculto do sistema cultural das escolas de samba que é um todo, e isso teve impacto. O que achei complicado foi o quê de dirigismo cultural que apareceu na maneira como o debate veio a público, em especial naquilo que dizia respeito ao problema do patrocínio e dos enredos encomendados. Simplificando, foi mais ou menos assim: “Olha, gente, o patrocínio traz temas inautênticos, traz temas alienígenas, e a gente tem de falar de temas que são temas brasileiros e nacionais”. Eu tenho sempre muito medo desse tipo de coisa.

É perigoso...

É perigoso porque quem é que vai dizer o que pode e o que não pode? A gente já passou por isso: “O Estado dizer o que pode e o que não pode?”, “Quem vai dizer isso?” e “Vai subordinar subvenção a isso?”. Quem já passou pelo tempo das patrulhas ideológicas, quem viveu isso reage, não é? No meu entender, o problema é fiscal, e isso tem de ser enfrentado. Agora, o problema do enredo não é do que ele fala, é como ele fala. Pode ser a coisa mais estapafúrdia do mundo e ser um sucesso, ou ser mesmo uma coisa meio absurda, como o enredo do iogurte em 2012 [risos]... os lactobacilos do samba! [mais risos]. O tema em si não é um problema, já vi a Rosa Magalhães falar sobre o arroz de forma magnífica. Agora, concordo que o debate sobre o Carnaval é um debate público fundamental e é preciso um lugar para falar e debater, e esse lugar é difícil de ter.

Acho que a novidade proposta pela campanha do Freixo é exatamente ter dado dignidade ao tema Carnaval. Educação e saúde são temas, claro, de grande importância. Mas, numa cidade como o Rio de Janeiro, é muito importante discutir o Carnaval, uma questão que está no mesmo pé de igualdade que outros temas. Infelizmente, em Salvador, cidade onde o Carnaval tem uma importância semelhante àquela que tem aqui no Rio de Janeiro, a questão, para além das frases óbvias e generalistas, não foi abordada por nenhum dos candidatos.

Quando se pergunta “Mas e as escolas de samba?”, a resposta é geralmente “Ai, esse assunto é um assunto tão cabeludo...!”. Aí acaba assim: “Deixa o próximo Carnaval passar, aí a gente vai pensar sobre isso”.

Como é que as políticas de patrimônio imaterial têm se aproximado das grandes festas?

O Brasil é um país que tem políticas de patrimônio muito interessantes, se você pensar do ponto de vista mundial. O debate sobre o patrimônio integra a formação das instituições culturais brasileiras desde 1937, e o Brasil tem a felicidade de ter tido o Mário de Andrade, não é mesmo? Mário de Andrade já propunha, lá atrás, uma visão mais etnográfica, mais antropológica mesmo de patrimônio cultural. É essa a visão que, desde o ano 2000, foi assumida pelo próprio Iphan, pelo Ministério da Cultura: patrimônio é aquilo que as próprias pessoas e os grupos sociais que fazem e produzem consideram importante. Essa noção se contrapôs e se somou, de uma forma muito democratizante, à visão da excepcionalidade do valor artístico, que orientava as políticas de patrimônio até então.

Essa nova visão abrange muitos dos chamados circuitos da cultura tradicional. As políticas de patrimônio cultural intangível atuais tendem, por razões muito meritórias, a trabalhar com a ideia da cultura tradicional. Então, essas grandes festas são festas às vezes mais importantes e duradouras do que este ou aquele governo! [risos] Elas transbordam os poderes instituídos... O governo vai passar e elas vão continuar! E o próximo governante... Elas englobam a Igreja, as autoridades, o governo. Eu fui a Laranjeiras, Sergipe, agora em janeiro. Laranjeiras tem uma cultura tradicional fortíssima. O padre de Laranjeiras tem de estar de acordo com aquilo, porque senão não fica ali! [risos]

Vai ser pároco em outro lugar...

Agora, nosso país é um país de desafios. Então, por exemplo, se a gente pensa o mundo do samba como expressão musical, que é um mundo que interpenetra as festas de Carnaval. Houve a patrimonialização do samba do Recôncavo Baiano, que é um circuito tradicional, e relacionado à formação do samba como gênero musical de modo geral...

Mas está lá ainda...

Mas está lá na ideia da origem do samba também, porque os baianos vieram para o Rio e aqui participaram também da formação das escolas de samba, então liga tudo, é bem brasileiro... E continua lá... São circuitos tradicionais com danças específicas, modalidades específicas, instrumentos específicos... Alguns em risco de desaparecimento. E aí os técnicos do Iphan vão lá, e a adesão dos grupos de sambadeiros e sambadores – como eles se autodenominam – à proposta de patrimonialização foi impressionante. E com um efeito modernizador que gestou inclusive a Associação de Sambadeiros e Sambadeiras. É interessante, porque a própria atuação de uma política pública em um circuito de cultura tradicional, para “proteger”, é também muito transformadora daquele ambiente. Porque a ideia de associação, a liderança, o vocabulário burocrático...

As disputas...

As disputas... a possibilidade de as camadas populares com seus produtores culturais serem diretamente concorrentes em editais públicos, que é uma coisa que acontece muito no Brasil contemporâneo... Isso exige a formação de lideranças, uma grande troca de conhecimentos, porque eles precisam aprender o vocabulário burocrático, precisam aprender a prestar

contas... Então é uma atuação muito modernizadora sob esse aspecto. O Brasil está vivendo isso... E ao mesmo tempo é muito inclusivo também.

Sim... no Pará.

O Círio de Nazaré. É um projeto que foi importante na área das celebrações. Agora, quando o Iphan entra ali, ele precisa entrar bem. Daí a relevância dos inventários, das pesquisas desenvolvidas pelas políticas públicas de patrimonialização, que buscam ouvir os atores sociais, qualificar o tipo de apoio e encontrar em diálogo a melhor maneira de apoiar. Porque há os chamados Planos de Salvaguarda acoplados ao registro de um bem como patrimônio cultural imaterial. Dentro de uma festa espetacular, turística e comercializada, mesmo que religiosa, há muitas coisas que não precisam desse tipo de apoio, mas há sempre muitos aspectos que precisam certamente de compreensão e de apoio.

No Carnaval da Bahia, por exemplo, a ausência dessas políticas deixa numa situação de fragilidade imensa os afoxés – não é o caso do afoxé Filhos de Gandhi (fundado em 1949), que é uma entidade carnavalesca que já está conectada com o mundo do turismo, com as práticas mercantis etc. –, manifestações que têm uma relação direta com os terreiros de candomblé e que não podem estar submetidas a decisões de caráter meramente comerciais.

Compreendo. É o Orixá que resolve...

É o Orixá que resolve se o afoxé vai sair ou não no Carnaval...

Não é o governador, nem o prefeito, nem quem contratou...

Nem o patrocinador! Gostaria de ver como é que vão incluir uma cláusula no contrato de patrocínio que contemple o poder de veto do Orixá! Porque a última palavra não é do patrocinador, é do Orixá. Assim, a ausência de políticas acaba dificultando a presença dessas organizações... Políticas que cuidem, por exemplo, da formação dos músicos dos afoxés, os alabês...

É, há áreas que mereceriam o apoio de uma política pública organizada, mas como a gente está ali no meio daquela grande festa... é difícil fazer ver, e entender, os aspectos mais problemáticos. As pessoas tendem a ser muito ajuizadoras, sabe, elas valoram muito: "Acho que não deveria ser assim, que deveria ser assado", e com isso ninguém chega perto para ver o que acontece de fato. Mesmo em festas espetacularizadas, em que corre muito dinheiro em certos circuitos, em que se fazem presentes interesses políticos importantes, há muitas vezes outras coisas muito ligadas a circuitos mais tradicionais. Num processo festivo, tudo isso ocorre ao mesmo tempo.

A própria disputa do território da festa: como eles, os afoxés, não têm poder de enfrentamento junto às grandes organizações carnavalescas e o governo não tem políticas dedicadas à organização da festa de um ponto de vista cultural – a rigor, as políticas que o governo municipal vem desenvolvendo estão quase exclusivamente voltadas para o for-

necimento da infraestrutura e dos serviços indispensáveis à festa (segurança, saúde, limpeza pública, iluminação etc.). De resto, disputa o mercado de patrocínios como se fosse apenas mais um ator da festa e assiste, recusando-se a assumir o papel que lhe cabe de responsável pelo patrimônio cultural, a uma lógica de organização dos desfiles que atende exclusivamente aos interesses do mercado – acabam por experimentar uma quase absoluta invisibilidade, por exemplo, desfilando na madrugada.

É. Tinha de ter uma instância para mediar isso...

É, políticas que efetivamente garantissem o lugar que têm por direito na festa.

Veja no Rio de Janeiro o problema das pequenas escolas de samba. Há escolas de família, que estão aí há tempos e que estão fazendo uma coisa muito bacana, e são pouco conhecidas e valorizadas. E não tem muito lugar para debate, não. E é complicado, porque o mundo da cultura popular pode convergir com a bandidagem também. Aqui no Rio de Janeiro temos o problema dos milicianos, dos banqueiros de jogo do bicho, do tráfico, da corrupção de autoridades no meio da organização das escolas de samba. E é um mundo muito difícil e complexo. Mas são os desafios de nossa sociedade. Daí a relevância das universidades e de nossas pesquisas. Na universidade, temos liberdade, não estamos, em tese, presos aos interesses mais imediatos que vigoram nessa ou naquela festa. Podemos dar nome aos bois, falar dos problemas presentes nas festas, que são sempre os problemas de uma sociedade...

Aí vem o gancho para a última questão que eu quero colocar para você: e os estudos da festa? Como é que você vê hoje o estado da arte desses estudos? Historicamente, a festa era um assunto de antropólogos. Os sociólogos iam lá, diziam alguma coisa, os historiadores também, mas não passava muito disso. Eu lembro que, quando fui fazer o mestrado em administração e quis escrever sobre Carnaval, grande parte dos professores dizia: "Isso é coisa de antropólogo". Com o apoio da minha orientadora, professora Tania Fischer, usava um artifício para responder: "Eu vou pesquisar na área da antropologia das organizações..."

Isso! Aí ninguém podia dizer que não podia, não é?

... que não era da área da administração! E outra coisa: a ausência também de espaços que reúnam materiais. Porque a gente tem uma dificuldade... O Rio de Janeiro tem um pouco mais de facilidade, mas a gente, por exemplo, na Bahia, não tem praticamente nada organizado sobre a memória da festa, do Carnaval.

Essa parte é complicada.

Um espaço de referência, com documentação... Os mais velhos estão indo embora, você não tem registros, depoimentos...

É difícil, o Ministério da Cultura não tem sequer plano de carreira! Como responder à altura dos desafios na área da cultura se isso não for visto?

Mesmo numa área cultural de ponta como as políticas públicas de patrimônio no Brasil, as equipes são muito pequenas! Você pega um órgão da prefeitura para estimular o cinema (o que é ótimo!), tem mais gente do que o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular inteiro, que tem um museu, a maior biblioteca sobre folclore e cultura popular da América Latina, que cuida de projetos em 65 comunidades do Brasil inteiro, e lá tem 20 pessoas, 25...!

Estamos engatinhando... É preciso gente qualificada para guardar documento, um museu precisa de uma boa reserva técnica, precisa de condições de ambiente, precisa de catalogação, precisa dar condições de acesso aos pesquisadores e às pessoas interessadas. Essa outra dimensão cultural das festas e da cultura popular é muito pouco vista e cuidada.

E, mesmo de um ponto de vista, digamos, mais pragmático, os governos parecem não ter sensibilidade para a questão da memória da festa. Ou seja, ainda que não fossem movidos pela compreensão da importância do Carnaval como um patrimônio cultural a ser protegido, que pelo menos percebessem a importância de um museu – que teria de ser, pela dimensão e pela importância do Carnaval, um equipamento com a qualidade e a sofisticação do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo – para a economia do turismo.

Temos hoje muitos editais. Isso é bom porque trouxe recursos para os grupos de produtores culturais. Mas as instituições têm também um papel a cumprir. A democratização da sociedade brasileira é ainda recente, e um lugar mais bem sedimentado para as instituições culturais ainda está por vir.

Voltando aos estudos sobre a festa...

Os estudos das festas! Desde o final dos anos 1970, o trabalho do Roberto DaMatta, o livro *Carnavais, Malandros e Heróis*, foi um grito de libertação, no sentido de tornar a festa um tema nobre da reflexão sociológica e antropológica. Um tema tão nobre quanto trabalho, operários, camponeses, fábricas, industrialização, enfim... Hoje o campo dos estudos dos rituais se ampliou muito, tanto na antropologia com os estudos das performances, dos objetos, da arte, das narrativas, como com a história cultural ou a história social da cultura.

Alguns setores ainda resistem, né? Na universidade, na escola de economia, numa cidade onde o Carnaval tem a dimensão econômica que tem, que movimenta valores acima de meio bilhão de reais, você não tem nenhuma disciplina que se aproxime de uma discussão sobre a economia da festa, sobre a economia do simbólico etc. Ainda há, em alguns setores, essa resistência, embora eu ache que a área das ciências sociais se abriu bastante...

... se abriu muito. Eu situo as festas dentro da discussão mais ampla dos rituais, porque a experiência festiva é eminentemente simbólica e ritualizada. Nas festas, o simbolismo, as dimensões expressiva e artística do ser humano reinam. Não acho que exista uma antropologia da festa se-

parada da antropologia como um todo. Existe a antropologia como um modo de conhecimento das coisas humanas, e existem as festas, muito variadas do ponto de vista etnográfico. Por isso, toda antropologia da festa é uma antropologia do simbólico. Quando a gente especializa demais, às vezes também perde...

... perde a possibilidade de apreender até a riqueza...

... é, perde até a riqueza conceitual. Porque os debates teóricos importantes da disciplina também estão ali. Mas o campo dos estudos das festas tem florescido enormemente, é difícil acompanhar o crescimento da bibliografia.

É, eu tenho me dado conta de que está cada vez mais difícil, porque começa a aparecer muita coisa para você comprar, então é difícil acompanhar...

Chega a ser engraçado lembrar que, nos anos 1960, 1970, muitos cientistas sociais achavam que esse mundo brasileiro festivo ia acabar! [risos] O Brasil se modernizava, se industrializava e as festas eram vistas como parte de um Brasil que iria acabar.

Que iria ficando para trás...

As festas acabam funcionando como pontos de equilíbrio nos processos de mudança social. Como voltam a cada ano, são pontos de referência, requerem a criação de consensos. As prefeituras, os intelectuais, os órgãos públicos são pressionados pelos cidadãos para responder a questões diversas. Então, as festas têm uma função que vai além delas mesmas. Precisam ser olhadas com muita atenção, pois trazem muitos conflitos para a luz do dia. Para a antropologia, os rituais são portas de entrada para as culturas e as sociedades... As festas são rituais, compreender uma festa é compreender um ambiente como um todo, porque muita coisa que não se fala no dia a dia, ali você encontrará dita em alto e bom som.

Bom, é isso. Delícia, temos de ter mais papos como este!

Obrigada!

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Professora do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autora de *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile* (Ed UFRJ, 2006, 3 ed.); *O Rito e o Tempo: Ensaios sobre o Carnaval* (Civilização Brasileira, 1999); e *O Mundo Invisível: Cosmologia, Sistema Ritual e Noção da Pessoa no Espiritismo* (Zahar Eds. 1983). Participa da coordenação do Laboratório de Análise Simbólica e coordena o Núcleo de Estudos Ritual, Etnografia e Sociedades Urbanas."

E-mail: contato@lauracavalcanti.com.br



Passagem do trio elétrico Timbalada, no circuito da Barra, Salvador.

Foto: Antônio Gaudério/Folhapress

FESTEJANDO

Felipe Ferreira

Festejar é próprio do homem

Ouvimos frequentemente que o Brasil é uma nação festeira, e isso nos parece incontestável dado o grande número de comemorações que acontecem de norte a sul do país. Entretanto, outros lugares também apresentam um volume considerável de festas, como as 116 comemorações religiosas e romarias realizadas anualmente em Portugal¹ ou as 3.794 festas que ocorrem a cada ano na Colômbia², entre tantos outros exemplos. Sob esse enfoque quantitativo, portanto, não somos nem mais nem menos festeiros que qualquer outro lugar. Festejar é próprio do homem, que, ao se organizar socialmente, já comemorava os sucessos na caça e, mais tarde, o produto de uma boa colheita³. Se o fruto colhido fosse a uva, os festejos se incrementavam com o consumo do vinho jovem recém-produzido, que associava aos ritos festivos as bebedeiras e os excessos trazidos pelo álcool. Essa forma de comemoração descontrolada, marcada pela ideia de que tudo pode acontecer na cena festiva e, conseqüentemente, por atos de inversão e desafios à ordem estabelecida, acabaria por ajudar a construir, através dos séculos, o conceito genérico de festa. Onde houvesse excessos e descontroles, aí havia festa, não importando se o evento era mundano (comemoração de uma boa colheita, uniões matrimoniais, vitória numa batalha, últimos dias de liberdade antes da Quaresma...) ou religioso (procissões em honra ao boi Ápis egípcio, bacanais romanas, saceias mesopotâmicas, festas em honra aos santos populares em Portugal). O interesse pelas manifestações populares, surgido ao final do século XVIII na esteira das modificações trazidas pela chamada Revolução Industrial⁴, incentivaria as pesquisas folclóricas

1 Segundo o blog do Portal do Folclore Português. Disponível em: <<http://portaldefolclore.blogspot.fr/>>. Acesso em: 23 ago. 2012.

2 De acordo com o antropólogo bogotano Marcos Gonzales Pérez (2011).

3 Diferentes abordagens sobre a festa podem ser vistas em: COX (1971); HEERS (1983); DUVIGNAUD (1983; [1977] 2007); ELIADE (1992); DAMATTA (1990); MAFFESOLI (1996) e MÉO (2001).

4 Sobre o tema, ver BURKE ([1989] 2010).

5 Em meados dos anos 1960, a publicação em inglês do livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin (1993), reforçaria a abrangência do termo “Carnaval” ao lançar o conceito de “carnavalização” para explicar o caráter debochado e crítico da cultura popular medieval. Essa confusão conceitual persiste até hoje e pode explicar a atribuição do nome “Carnaval” a festas tão diversas como o Ano-Novo chinês, o Purim judaico ou as saturnálias da Antiga Roma. Sobre o tema, ver FERREIRA (2004), especialmente o capítulo “O Carnaval que Não É Carnaval”.

e a “descoberta” de uma infinidade de “festas populares” associadas, no imaginário da época, às sociedades camponesas afastadas das grandes cidades industrializadas.

É nesse mesmo momento, marcado pela ascensão ao poder da burguesia capitalista, que surgiria o conceito de “festa carnavalesca”, ou seja, a partir de então Carnaval deixava de ser visto apenas como um período anual anterior à Quaresma no qual se concentravam todos os tipos de festejos para se apresentar como uma “festa das festas” com características próprias determinadas pelas idiossincrasias da elite de então. Substituiu-se a ideia de uma festa livre, em que cada um se divertia como queria, ou podia, por três dias, pela de uma comemoração com formato e regras próprias (FERREIRA, 2004; 2005 e 2012) ao gosto daquela que Peter Gay (2002) denominaria “burguesia vitoriana”. Esse é o contexto que permite entender as descrições das festas carnavalescas feitas pelos intelectuais e artistas da época, como os famosos relatos de Goethe ([1829]1962) e os desenhos de Bartolomeu Pinelli (1830), ambos sobre o Carnaval de Roma na virada para o século XIX. Entretanto, mais do que apenas descrever os eventos festivos carnavalescos, esses documentos cumpriam a função de disseminar e, em última instância, determinar os formatos da festa, divulgando seus ritos, seu imaginário e a forma como o Carnaval devia ser comemorado. A partir de então, Carnaval passa a ser uma espécie de sinônimo de festa pública, de comemoração exacerbada com a presença de pessoas fantasiadas se divertindo de forma descontrolada, mas sempre dentro dos limites das regras vigentes em cada sociedade⁵. Fora desses limites, a brincadeira deixava de ser tolerada, passando a ser considerada como desordem ou, pior ainda, um ato de violência. Estabelecia-se uma espécie de gradação entre os conceitos festivos, “comemoração-festa-Carnaval” – esse último uma espécie de paroxismo comemorativo, de limite máximo dos excessos, além do qual a festividade degenerar-se-ia em descontrole passível de repressão.

Brasil de todas as festas

No caso do Brasil, pode-se dizer que a festa, no seu sentido primeiro, já existia entre os indígenas, que comemoravam suas vitórias guerreiras em torno de uma fogueira muitas vezes deglutindo os inimigos vencidos. A chegada dos portugueses no início do século XVI traria outros tipos de comemoração, quase sempre ligados a eventos religiosos cristãos e muitas vezes servindo de modelo para a catequese indígena. Boa parte do que conhecemos atualmente como “festas populares brasileiras” é oriunda dessas ações catequizantes que incluíam não somente os índios, mas também os negros escravos. Maracatus, caboclinhos, congadas, bumba meu boi, cucumbis e cavalhadas são, desse modo, produtos de uma ação pedagógica da Igreja buscando inculcar nas populações iletradas usos e costumes da civilização ocidental.

Vale notar que, apesar de sua base “europeia”, essas festividades são resultados de intensas negociações entre os interesses dos colonizadores e aqueles das culturas negras e indígenas. Um bom exemplo desse processo são as congadas, produtos do diálogo entre as realidades africanas e portuguesas, já no século XV, que serviam não somente para

a imposição da religião católica na África lusitana, mas também para a valorização e o reconhecimento dos monarcas negros pela sociedade branca europeia (TINHORÃO, 1997). São essas “brincadeiras mestiças” que passariam a fazer parte do repertório festivo das grandes comemorações populares brasileiras e que, pouco a pouco, iriam se identificando a determinadas regiões do país. Em cada um desses lugares, os diálogos com as culturas previamente presentes ou com outras festas trazidas por novos habitantes recém-chegados de outras regiões brasileiras ou de outros países teriam como consequência o surgimento de novas manifestações festivas peculiares.

Produtos de interações complexas entre diferentes escalas de influência características de cada lugar, essas festas adquiririam prestígio a partir da segunda metade do século XIX, ao serem qualificadas e divulgadas pelos folcloristas como “festas regionais”. As documentações escritas, as ilustrações e, mais tarde, as fotografias e os filmes descrevendo e apresentando danças e festejos “folclóricos” do “interior” do Brasil, preferencialmente localizados nos sertões e no Norte/Nordeste do país⁶, fixaram certos conceitos e territorializaram as formas de festejar, determinando qual festejo “pertencia” a qual lugar. Desse modo, as festas “europeias” ficavam, grosso modo, associadas ao Sul do país, as festas sertanejas ao interior, então “atrasado”, dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, as festas negras à região de Salvador e seu recôncavo, as festas de origem religiosa ao Nordeste, os festejos indígenas às regiões da Amazônia e do Centro-Oeste, uma verdadeira geografia festiva determinada pelo olhar “etnográfico” dos intelectuais da época⁷.

Como capital do país e, por essa razão, polo de atração cultural nacional, o Rio de Janeiro veria seu principal evento festivo, o Carnaval, elevado à categoria de festa brasileira por excelência. Durante “três dias de folia e brincadeira” às vésperas da Quaresma, podia-se ver, segundo os jornais, uma espécie de resumo de toda a cultura popular brasileira, ouvir todos os sotaques e festejar todos os festejos do país reunidos nas ruas da cidade como num mostruário. Se, com isso, o Carnaval perdia um pouco de seu caráter descontrolado, ganhava, por outro lado, um elã cultural que o marcaria a partir de então. Entretanto, se na diversidade dos blocos, ranchos e cordões cariocas dos primeiros anos do século XX ainda se reconheciam (e criticavam⁸) certos diálogos com outras culturas, as festas populares do resto do país eram quase sempre vistas como expressões finalizadas da “verdadeira” cultura popular e, portanto, fechadas às influências culturais exógenas.

Negavam-se, ou relegavam-se a um segundo plano, por exemplo, as influências negras nos festejos folclóricos sulistas ou a incorporação de modernidades nas danças dramáticas nordestinas, entendendo-se tais interferências como elementos a ser eliminados ou, em uma atitude paternalista, fechando-se os olhos a essas “impurezas”. Mantido, por um tempo, relativamente isento dessa visão determinista, o Carnaval carioca iria se adequar a esse pensamento a partir do final da década de 1920, com a criação negociada das escolas de samba. Representando um novo formato carnavalesco que assumiria, desde seu nascedouro, o papel de “expressão mais pura da cultura popular carioca”, as escolas de samba escamoteavam por trás dessa suposta inocência original o

6 Essa ideia de “interior” é reflexo da centralidade estabelecida pela elite cultural paulista, que partia de sua capital para começar o “desbravamento” das fronteiras da nação, num ímpeto modernista liderado por Mário de Andrade e suas incursões pelo Brasil da década de 1930.

7 Um exemplo clássico dessa visão classificatória que buscava organizar e diferenciar geograficamente os usos e costumes brasileiros é o livro *Festas e Tradições Populares do Brasil*, de Mello Moraes Filho (1999), publicado pela primeira vez em 1888. Nele o autor descreve diferentes práticas culturais do país, associando cada uma delas a um local particular. O Entrudo, por exemplo, é situado na Bahia, enquanto o Carnaval (resumido ao desfile das grandes sociedades) é vinculado ao Rio de Janeiro.

8 No final dos anos 1920, os ranchos carnavalescos cariocas gozavam de enorme popularidade; entretanto, apesar disso, eram criticados pela excessiva riqueza de suas fantasias e adereços e pelo delírio de seus enredos, baseados em cenas das *Mil e Uma Noites*, em óperas de Wagner ou na história da antiga Babilônia, entre outras extravagâncias.

9 Sobre a questão da organização das primeiras escolas de samba como resultado de uma negociação entre vários interesses, e não como uma “evolução” natural das brincadeiras carnavalescas, ver FERREIRA (2012), em especial o capítulo “O Mistério das Escolas de Samba”.

10 A exiguidade do centro do Rio de Janeiro no século XIX, delimitado pelo mar a leste, por morros ao norte e ao sul e por alagados a oeste, forçou uma espécie de “promiscuidade” carnavalesca entre os diferentes grupos de foliões cariocas que disputavam festivamente seu direito ao Carnaval já a partir da década de 1850. Das trocas necessariamente decorrentes dos encontros desses brincantes teria surgido a especificidade do Carnaval da cidade que serviria de modelo para as festas carnavalescas no país. Sobre o tema, ver FERREIRA (2005).

11 Entretanto, se a maioria dos jornais criticava veementemente a brincadeira do Entrudo popular nas ruas, o mesmo não acontecia com o Entrudo familiar que tinha lugar dentro das casas senhoriais. Este, ao contrário, era louvado como uma brincadeira delicada e divertida à qual se entregavam, principalmente, as mocinhas e os rapazes das boas famílias. Sobre o Entrudo no interior do país, ver ARAÚJO (2008).

caráter eminentemente polifônico e articulador de diferentes interesses da sociedade que seria uma das principais características desses grupos carnavalescos recém-formados⁹.

Acarajés, transatlânticos, cervejas e aviões

A escolha do Carnaval carioca como epicentro festivo do país na virada para o século XX, entretanto, não se deveria somente ao fato de ali estarem resumidas as principais manifestações festivas brasileiras ou à adesão incondicional da população da Cidade Maravilhosa às brincadeiras que invadiam seus principais bairros, adesão explicada em grande parte por sua espacialidade¹⁰. Geralmente relegado a um segundo plano pela literatura sobre o assunto, o viés econômico da festa carnavalesca carioca teve, entretanto, papel determinante em sua expansão desde suas primeiras manifestações, servindo, décadas depois, de modelo para a inserção de outras atividades festivas na economia. A pouca valorização das questões ligadas à economia decorre de certa visão “culturalista” sobre as festas em geral que costuma isolar num espaço conceitual menos nobre as atividades comerciais geralmente ligadas aos festejos, valorizando, por outro lado, os itens ligados à tradição. Entretanto, as barracas de doces, os jogos de tiro ao alvo, os vendedores de cerveja e suas caixas de isopor, as pastelarias, as carrocinhas de cachorro-quente, os comerciantes de balaques e lembranças, as baianas de acarajé, as grandes empresas patrocinadoras nacionais ou multinacionais e os hotéis, entre tantos outros exemplos possíveis, são parte integrante da cultura festiva, determinando muitas vezes o sucesso ou o fracasso “cultural” dos eventos.

No caso do Carnaval carioca, tem-se notícia, já nos primeiros anos do século XIX, da produção e da comercialização de projéteis feitos para ser lançados sobre os passantes a título de brincadeira, uma diversão chamada de Entrudo. Conhecidos como limões (ou laranjas) de cheiro, esses objetos consistiam de pequenas esferas feitas de fina camada de cera contendo água ou líquidos perfumados geralmente produzidas e vendidas por escravos em busca de algum ganho. Isso sem falar nas seringas e nas bisnagas feitas de metal que se enchiam de água (ou outros líquidos menos nobres) a ser esguichadas sobre quem passasse por perto, um sucesso de vendas se levamos em conta as muitas referências (geralmente críticas), presentes nos jornais das principais cidades do país¹¹, a esses objetos e às “molhaças” deles decorrentes.

A chegada ao Brasil dos bailes mascarados carnavalescos à moda de Paris, na década de 1830, iria atrair a atenção de toda uma gama de comerciantes interessados em vender os mais variados itens (como perucas, bigodes e barbas postiços, máscaras venezianas, máscaras em tela de arame para proteger o rosto contra objetos lançados por outros foliões, tecidos de luxo e fantasias importados) e serviços (como ceias em restaurantes para depois dos bailes, confecção de fantasias, cabeleireiros, maquiadores, aluguel de coches, cocheiros ou mesmo de pequenos apartamentos próximos aos salões para a troca de roupa antes e depois dos bailes, isso sem falar nos serviços sexuais das damas da noite, sempre bem-vindos durante o período momesco). Com o crescimento da festa carioca e a construção, no início do século XX, da Avenida Central,

símbolo da modernidade nacional ao estilo “haussmanniano” parisiense¹², novas perspectivas de negócios se abrem, como a construção e o aluguel de espaços em arquibancadas e camarotes localizados nas laterais e no canteiro central do novo eixo de circulação carnavalesco¹³, a comercialização de confetes, serpentinas e lança-perfumes ou o aluguel de modernos automóveis sem capota para os desfiles do corso.

Seria, entretanto, o turismo que daria o grande impulso para a organização e a oficialização da festa carnavalesca no Brasil. As primeiras décadas do século XX seriam marcadas pelos movimentos iniciais do turismo de massa, incentivado pelo surgimento dos primeiros transatlânticos, capazes de permitir o deslocamento confortável de centenas de pessoas ávidas por entrar em contato com novas culturas¹⁴. O Brasil rapidamente se insere nas rotas dessas verdadeiras cidades flutuantes, provenientes principalmente dos Estados Unidos e em menor grau da Inglaterra. A consciência das vantagens que o Brasil poderia auferir do turismo se cristaliza nas matérias dos jornais da época, que, quase sempre, citam as festas carnavalescas do Rio de Janeiro e do Recife entre os maiores atrativos turísticos do país. O Carnaval é descrito como nossa maior riqueza, algo que só o brasileiro sabe fazer, um produto comparável ao champanhe francês, ao uísque inglês ou ao “coquetel de sete andares” americano, como citam artigos jornalísticos brasileiros dos anos 1930.

A partir dos anos 1960, com a ascensão das escolas de samba cariocas impulsionada pelo rádio e, logo depois, pela televisão, a festa carnavalesca assume definitivamente papel de destaque na estratégia turística brasileira. Mangueira, Portela, Salgueiro e Império Serrano tornam-se ícones do país divulgando, para todo o mundo, as figuras do malandro, do passista e da mulata. Por sua vez, o ritmo do frevo pernambucano varre todo o Brasil, fazendo o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas tornar-se nacionalmente célebre. Toda essa disposição festiva acabaria atraindo visitantes do país e do mundo para a “maior festa popular do planeta”, no Rio de Janeiro, e para a folia descontraída das ruas do Recife e Olinda, incentivando, com seu sucesso, respostas regionais que iriam desde a criação de grupos carnavalescos similares aos paradigmas carioca e pernambucano de norte a sul do país até o fortalecimento de outras formas festivas surgidas para disputar a hegemonia do Carnaval.

Transbordamento

O crescimento da indústria fonográfica estaria na raiz do crescimento exponencial, a partir dos anos 1970, de uma forma festiva que já tomava conta do Carnaval soteropolitano desde a década de 1950, quando surgiram os primeiros grupos do chamado Carnaval elétrico¹⁵. Ir “atrás do trio elétrico”, junto com o jovem Caetano Veloso, tornar-se-ia uma verdadeira mania nacional, impulsionando de vez a festa das ruas de Salvador e fazendo com que ela se tornasse, a partir de então, o virtual sinônimo de “folia”. Caminhões com sonorização cada vez mais potentes atraíam estrelas da música internacional para a festa baiana que se organizava empresarialmente e crescia ano a ano, estabelecendo uma espécie de paradigma internacional para grandes celebrações musicais. O formato dos “trios elétricos” se estabelecia como indispensável

12 Sobre as modificações urbanas por que passou a cidade do Rio de Janeiro na virada para o século XX, inspiradas na verdadeira revolução urbanística parisiense liderada por Haussmann, ver BRENNAN (1985) e PEREIRA (1994).

13 Esse novo eixo era composto da Avenida Central e de sua continuação costeira, a Avenida Beira-Mar, criado para conduzir o viajante recém-chegado à capital do Brasil diretamente do porto de desembarque, situado no cais da Praça Mauá, até os bairros elegantes da Glória e do Catete. Uma entrada monumental para a cidade e para o país. Sobre a importância nacional do projeto urbano do Rio de Janeiro no início do século XX, ver ABREU (1997).

14 O chamado estilo “paquebot”, baseado na estética dos grandes navios de passageiros, invadia as principais cidades do mundo, influenciando a moda e até mesmo a arquitetura.

15 Sobre o Carnaval de Salvador, ver GÓES (1982).

a grandes manifestações festivas do Brasil e do mundo, impondo sua estética high tech e atraindo multidões cada vez maiores para eventos tão diversificados quanto paradas gays em São Paulo ou *tecnoparades* em Munique, isso sem falar nas muitas “folias” que começavam a invadir as cidades brasileiras em diversos momentos do ano, de Fortaleza a Florianópolis, passando por Cabo Frio e Goiânia. O casamento de festa e música populares com alta tecnologia e visão empresarial gerava frutos e demonstrava o caráter dinâmico das festividades brasileiras.

Rompia-se, nesse momento, uma barreira simbólica que associava as grandes festas do Brasil basicamente a suas origens “populares”. Se, por um lado, a tradição carnavalesca já estava implantada nas mentes e nos corações nacionais, a partir de então novas festas surgiam ou ampliavam seu público sem medo de suas relações com outras culturas e origens e aproveitando-se do apoio de patrocinadores e das mais novas tecnologias do espetáculo. Festas de peão de boiadeiro, como a de Barretos, festas da cerveja, como a Oktoberfest, de Blumenau, festivais de reggae, como o de São Luís do Maranhão, ou grandes shows de rock, como o Rock in Rio, compartilham o público com os Carnavais “tradicionais” e com as muitas festas folclórico-religiosas que se espalham pelo país,



como as festas juninas no Nordeste, o boi de Parintins ou a Festa do Divino, em Paraty, todas elas abertas às mais variadas influências.

O “segredo” do sucesso dessas festas não somente reside em suas origens centenárias, folclóricas ou religiosas, em certos casos, nem em seu apelo a grandes nomes do show business nacional e internacional, em outros. É a mistura, a aceitação negociada das mais diversas influências e colaborações que faz com que um evento festivo traduza os desejos de centenas, milhares ou às vezes milhões de pessoas. Um bom exemplo é a festa do Círio de Nazaré, que anualmente reúne em Belém do Pará uma multidão calculada em 2 milhões (ou mais) de pessoas. O centro e a motivação desse evento é a pequena imagem de Nossa Senhora de Nazaré, a “santinha”, comovente em sua singeleza, que, dentro de sua berlinda dourada, flutua por algumas horas sobre a multidão em êxtase. Em torno desse núcleo sagrado/festivo, entretanto, outros eventos acontecem, trazendo novos elementos, traduzindo novos interesses e aportando novos significados às expressões da festa “tradicional”. Ao já costumeiro parque de diversões montado ao lado da basílica, com seus brinquedos, barracas de jogos e tendas de comidas, juntam-se a Moto Romaria, o círio fluvial, o arraial do pavulagem, o círio profano, a festa (gay) da chi-



Vista do desfile de escola de samba no Sambódromo da cidade do Rio de Janeiro.

Foto: Edward Marques-mortimer/
Dreamstime.com

16 Para uma análise detalhada e consistente dos conceitos de cultura popular, ver STOREY (2009).

17 O termo “texto”, conforme utilizado pelos Estudos Culturais, refere-se não somente aos textos escritos propriamente ditos, mas a toda a gama de produtos culturais, como pinturas, músicas, performances, dança, escultura etc.

quita, os “camarotes” montados por empresas ao longo do percurso da procissão, os palanques dos políticos em busca de votos e toda uma série de pequenas comemorações grupais refletindo a incontável gama de interesses articulados pela festa que “milagrosamente” resultam num evento com a cara, o gosto e o cheiro do Brasil em sua face amazônica.

Estamos aí, por todo o país

Ignorar a importância da diversidade de interesses envolvidos com as chamadas festas populares é negar o próprio sentido do que chamamos contemporaneamente de cultura popular. Esta não se resume à cultura produzida “pelo” povo ou, muito menos, “para” o povo. O próprio conceito de “cultura”, associado ao de “povo”, já traz toda uma gama de problemas difíceis de ser superados se não abordarmos a questão a partir de projetos amplos e inclusivos tanto de “cultura” quanto de “povo”. Se entendermos “cultura” como a produção de sentidos estabelecida por meio de práticas de significação cotidianas e “povo” como o conjunto da população com sua diversidade de formação e interesses¹⁶, cultura popular seria os significados estabelecidos sobre textos¹⁷ e práticas articulados pela população de determinado local em suas ações cotidianas de significação, estabelecidas por meio de atos conscientes ou não. Os sentidos daí resultantes, sempre em estado de instabilidade latente, são necessária e constantemente negociados entre os atores envolvidos. Um bom exemplo é a questão da tradição. Esse conceito é central para a questão das festas populares, mas não tem o mesmo significado para todos os envolvidos em determinada festa. Para uns a tradição está na preservação de um formato construído pelas lembranças dos mais velhos ou pelas narrativas dos historiadores (formais ou informais), enquanto para outros ela se situa na disputa pela hegemonia por meio da constante transformação formal. É exatamente essa tensão entre os diversos significados construídos sobre o conceito que faz com que a questão da tradição seja tão central para as festas populares em geral.

Em última instância, a festa é um espaço privilegiado para a construção (sempre tensa e em processo) do próprio significado de nação. No caso do Brasil, a festa, como ela se apresenta contemporaneamente, reflete uma narrativa que se impôs nos últimos anos, traduzida pela ideia de “país de todos” e de “país plural” em oposição ao conceito anterior de “país miscigenado”. A questão da diversidade torna-se atualmente preponderante, incentivando o surgimento de comemorações de afirmação de grupos (o “orgulho gay”, a “festa da raça”), de lugares (o “mangue beat”, o “brega pop paraense”), de faixas etárias (as “festas ploc”, relembrando os anos 1980, os bailes da terceira idade), entre outros exemplos. Entretanto, a diversidade e a individualidade dessas comemorações, reflexos de uma forma de entender o país, não se constroem a partir de uma destruição pura e simples do passado. O “velho” Brasil miscigenado ainda está lá, produzindo significados e dialogando com os novos conceitos.

Do mesmo modo, as festas representativas de grupos não se produzem no vácuo, mas dentro do processo cotidiano de cultura popular, sofrendo influências e influenciando as outras práticas festivas, com grande destaque para a “grande festa” nacional, o Carnaval. Este vem se apre-

sentando como um paradigma festivo brasileiro, deixando sua marca em boa parte das comemorações do país que incorporam elementos visuais e práticas organizacionais característicos da folia carnavalesca. O mais notável exemplo dessa influência pode ser visto no Festival de Parintins, que alia temas ligados à mitologia amazônica e uma estética de luxo e brilho própria das escolas de samba cariocas com as quais os artistas e artesãos amazônicos têm estabelecido fortes laços de colaboração. Entretanto, se o boi de Parintins traduz visualmente essa influência, as escolas de samba, por sua vez, também se mostram influenciadas pela estética “amazônica”, notável na presença cada vez mais constante de personagens mitológicos ligados à floresta (a Mãe Natureza, a Deusa das Águas, os monstros das queimadas, entre outros) em seus enredos. As próprias técnicas construtivas das alegorias e fantasias refletem esse diálogo. Se, inicialmente, o vetor de influência marcava a ação dos artistas do samba na festa do boi, já no final dos anos 1990 podia-se perceber a presença das esculturas móveis características da festa de Parintins nos desfiles das escolas. O crescimento exponencial das alegorias, em volume e altura, é outro reflexo desse diálogo notável que se apresenta de forma mais contundente no desfile das escolas de samba de São Paulo. Estas, pelas características particulares de sua pista de desfiles, não sofrem nenhuma limitação na altura dos carros alegóricos, podendo construir alegorias gigantes que dominam toda a pista. É interessante notar que essa “limitação” do Sambódromo carioca acaba por produzir uma diferenciação entre os dois desfiles, mais dirigido à grandiosidade alegórica na capital bandeirante e mais focado nas movimentações dos grupos de desfilantes no Rio de Janeiro.

Em suma, seja de que modo for, o povo brasileiro se entrega de corpo e alma a suas festas, e essa talvez seja a grande característica que permite nos autodefinirmos como um país festeiro. Somos uma nação que se afirmou ao mundo como “país do Carnaval” e que continua a se definir como uma nação feliz, apesar de tudo. Um país que se vê, mesmo que simbolicamente, seguindo o trio elétrico em Salvador, puxando a corda da procissão da santinha em Belém, cantando em conjunto as toadas do boi em Parintins, desfilando na ala de uma escola de samba no Rio de Janeiro ou simplesmente comemorando a alegria de viver com um churrasco de calçada em Uberaba, Corumbá, Petrolina ou Criciúma não pode deixar de se considerar um país festeiro. Somos assim porque é assim que aprendemos a nos ver, uma terra de samba e pandeiro lavando em suor a felicidade ao som do mar e à luz do céu profundo.

Referências bibliográficas

- ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplanrio, 1997.
- ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. *Folganças populares: festejos de entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1993.
- BRENNA, Giovanna Rosso del (Org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Index, 1985.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COX, Harvey. *La Fête des fous: essai théologique sur les notions de fête et de fantasia*. Paris: Seuil, 1971.

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

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Fortaleza/Rio de Janeiro: UFCE/Tempo Brasileiro, 1983.

———. *Le don du rien*. Paris: Téraèdre, 2007.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

———. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

———. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.

GAY, Peter. *Schnitzler's century: the making of middle-class culture – 1815-1914*. New York/London: W. W. Norton & Company, 2002.

GÓES, Fred de. *O país do carnaval elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Voyage en Italie*. Paris: Les Libraires Associés, 1962.

HEERS, Jacques. *Fêtes de fous et carnivals*. Paris: Fayard, 1983.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MOREAS FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

MÉO, Guy di. *La géographie en fêtes*. Paris: Ophrys, 2001.

PEREIRA, Sonia Gomes. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1992.

PÉREZ, Marcos Gonzáles (Org.). *Fiestas y nación en América Latina*. Bogotá: Intercultura, 2011.

PINELLI's *five last days of the carnival of Rome*. In a series of five plates. Drawn on the spot by that inimitable artist in 1830. London: Colnaghi Son & Co., 1830.

STOREY, John. *Cultural theory and popular culture*. Essex: Pearson Educational Limited, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Alfragide: Editorial Caminho, 1997.

Felipe Ferreira

Professor do Instituto de Artes da UERJ, coordenador do Centro de Referência do Carnaval-Rio de Janeiro, editor da revista *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* e autor de diversos livros sobre o tema carnavalesco, entre eles *Escritos Carnavalescos* (Editora Aeroplano), *Inventando Carnavais* (Editora UFRJ) e *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro* (Ediouro).

E-mail: felipeferreira@pobox.com



Desfile dos bonecos gigantes em Olinda, Pernambuco.

Foto: Aldo Carneiro/Folhapress

BRASIL: O PAÍS DE MUITOS CARNAVAIS

Fred Góes

O Carnaval está tão fortemente ligado à gente brasileira que podemos afirmar ser ele um dos nossos mais marcantes traços de identificação. Não é que tenha se originado aqui, mas, sem dúvida, foi por nós reinventado e de maneira plural. São muitos os carnavais do Brasil, múltiplas as formas de expressão que revelam, exemplarmente, a nossa diversidade cultural.

É no Carnaval, período em que a linearidade da cronologia cotidiana se redimensiona e a estratificação social se reestrutura, que revelamos, para o mundo e para nós mesmos, a exuberância da nossa criatividade nos diferentes campos artísticos por meio da dança, da música, das artes cênicas, das diversas manifestações das artes plásticas, da indumentária etc.

Vamos aqui nos ater a três formas de celebração que revelam com clareza a diversidade de expressão da festa – o Carnaval carioca, o recifense e o soteropolitano.

No Brasil, o Carnaval surgiu na segunda década do século XVIII, com a migração dos ilhéus portugueses da Madeira, de Açores e de Cabo Verde. As festividades carnavalescas, chamadas de “Entrudo” (palavra de origem latina que significa “entrada”), eram uma verdadeira guerra na rua em que as armas utilizadas variavam entre bisnagas de lata, cabaças de cera, chamadas também de limões de cheiro, farinha ou gesso, cartuchos de pós de goma, bombinhas de mau cheiro, enfim, toda sorte do que se pudesse lançar nos transeuntes desavisados. Essa forma primitiva de Carnaval é ilustrada por Jean Baptiste Debret (1834-1839) na famosa prancha 33 (cenas do Carnaval ou o Entrudo) constante de sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. No texto relativo à ilustração, Debret observa

1 As aquarelas de autoria de Carlos Julião, datadas do século XVIII, pertencentes ao acervo iconográfico da Fundação Biblioteca Nacional, dão claro depoimento desse fato.

que “com água e polvilho, o negro, nesse dia, exerce impunemente nas negras que encontra toda a tirania de suas grosseiras facécias; algumas laranjas de cera roubadas aos senhores constituem um acréscimo de munições de Carnaval, para o resto do dia”.

Cabe ressaltar que o Carnaval brasileiro de hoje não limita suas origens ao Entrudo; manifestações religiosas e folguedos populares alicerçam também nossa expressão carnavalesca, como é o caso dos ranchos de reis¹, que deram origem aos ranchos, que, por sua vez, são os antepassados das escolas de samba. Eram, em sua origem, festejos natalinos.

Os ranchos carnavalescos começaram a aparecer no Carnaval do Rio de Janeiro no final do século XIX e no início do século XX, como tipo de cortejo mais organizado e evoluído do que os blocos e os cordões. Há quem julgue serem eles uma sobrevivência das alas de certas procissões, como a de Nossa Senhora do Rosário, em que se permitiam cantos e danças de caráter dramático.

Atribui-se a paganização dos ranchos ao baiano Hilário Jovino Ferreira, que, em 6 de outubro de 1894, fundou com alguns conterrâneos o rancho Rei de Ouros. Apesar de nascidos nas classes populares, os ranchos atraíram a classe média e os intelectuais, transformando-se em momento culminante dos festejos carnavalescos. A decadência começou na segunda metade do século XX, quando os desfiles já não apresentavam mais o brilho do passado.

Em 1840, além da folia de rua, surge uma nova forma de comemoração carnavalesca promovida pela burguesia, que não compartilhava dos excessos do Entrudo – os bailes de máscara. O primeiro foi realizado no dia 22 de janeiro, promovido pela esposa do proprietário do Hotel Itália, localizado no Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro.

Na segunda metade do século XIX, surge, no Carnaval carioca, a primeira grande sociedade. Em 14 de janeiro de 1855, o jornal *Correio Mercantil* publicava uma crônica assinada pelo romancista José de Alencar em que descrevia uma sociedade, que fora criada no ano anterior e que contava já com cerca de 80 sócios “de boa companhia”; chamava-se Congresso das Sumidades Carnavalescas, a primeira das grandes sociedades de que se tem notícia. Em outros estados da união, essa forma carnavalesca teve vida longa. No Carnaval baiano, por exemplo, encomendavam-se as alegorias e as fantasias dos prês-titos na França.

As grandes sociedades não se limitavam a atuar no universo da festa, se envolveram em movimentos políticos e atividades de cunho filantrópico. Uma das causas em que mais se destacaram foi a abolicionista. Eram também responsáveis por uma série de publicações dedicadas a essa causa. O movimento republicano foi outra bandeira defendida pelas sociedades.

Em 1907, aparece uma nova forma de diversão no Carnaval carioca que

passará a ser incorporada nos carnavais de outras capitais brasileiras, o corso (desfile em carros abertos). A iniciativa partiu das filhas do então presidente da República, Afonso Pena, que desfilaram pela Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) em um carro do palácio presidencial. Rapidamente, outros proprietários de automóveis seguiram o exemplo e passaram a desfilar pelas ruas da cidade, enquanto jogavam confetes e serpentinas, esguichando lança-perfume uns nos outros. Atribui-se seu declínio, além do crescimento da população e do número de veículos, à modernização do “design” destes, uma vez que a maioria dos carros passou a ter a capota fechada, fixa.

Quanto à música, o Carnaval foi, durante um longo período, fonte de inspiração para um dos mais significativos segmentos do nosso cancionário. De tal maneira que, durante o período áureo do rádio, a música popular dividia-se entre música de Carnaval e música de meio de ano. Tal fato evidencia que, nos meses antecedentes às comemorações momescas, os compositores produziam e as rádios veiculavam as músicas que seriam executadas no Carnaval seguinte. Curioso é observar, no entanto, que durante mais de meio século o Carnaval existiu sem música própria. Os bailes de máscara da segunda metade do século XIX eram apenas bailes mascarados. O certo é que os gêneros musicais mais autenticamente cariocas, a marchinha e o samba, surgiram com o propósito de dar um ritmo à desordem carnavalesca.

Às vésperas da Primeira Grande Guerra, no Rio de Janeiro, havia três carnavais distintos: o dos pobres, na Praça Onze², o dos remediados, na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), e o dos ricos, nos corsos com automóveis e nos bailes em hotéis e clubes. Não havia surgido, no entanto, um ritmo aglutinador que caracterizasse a grande festa.

O samba, na sua fase inicial, estava ainda muito preso ao maxixe e não tinha popularidade junto às camadas médias, que ainda tinham os ouvidos acostumados à tradição melódica europeia das valsas, das polcas etc. Ao contrário, a marchinha foi facilmente absorvida, sendo criação típica de compositores de classe média da década de 1920.

O sucesso dos sambas e das marchinhas como expressão musical carnavalesca hegemônica se dá até o final dos anos 1960. A partir daí, a indústria fonográfica deixa de se interessar em gravar músicas compostas especialmente para o Carnaval, principalmente porque as emissoras de rádio e as televisões já não destinavam horários para veiculá-las em suas grades de programação. Cabe esclarecer, no entanto, que a gravação de “Atrás do Trio Elétrico”, de Caetano Veloso, em 1968, além de divulgar nacionalmente uma nova forma de Carnaval, surgida na Bahia nos anos 1950, o trio elétrico, dava, ainda que isoladamente, o pontapé inicial a uma nova musicalidade carnavalesca que viria a se fixar na década seguinte, por meio dos “frevos de trio”, que têm como mais significativos representantes Moraes Moreira e o Trio Elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar. É o som por eles criado, a partir da segunda metade da década de 1980 e durante os anos 1990, será relido e reinterpretado por diferentes músicos e compositores do universo do trio elétrico, dando origem ao que se denominou “axé music”, como se observará mais adiante.

2 Praça Onze de Junho, em alusão à vitória do almirante Barroso na Batalha Naval do Riachuelo. Hoje desaparecida, sua localização era na esquina da atual Avenida Presidente Vargas com a Rua de Sant'Ana. Era o logradouro eleito pelos sambistas para suas concentrações, nos domingos de Carnaval e nas Terças-Feiras Gordas.

3 Até meados dos anos 1930, as denominações “bloco” e “escola de samba” coexistiram sem preferência.

As escolas de samba assumem a posição de maior atração do Carnaval carioca, sobretudo depois do desfile do Salgueiro de 1963. O enredo, a lendária mineira Xica da Silva. As escolas foram, paulatinamente, obscurecendo expressões espontâneas como os blocos de embalo, por exemplo.

A escola de samba é uma manifestação eminentemente carioca que se espalhou pelos carnavais de todo país. É legítima descendente dos ranchos carnavalescos, dos quais até hoje conserva alguns elementos, como o par porta-bandeira e mestre-sala e as passistas, que originalmente eram as pastoras. Com essa denominação, teria surgido pela primeira vez no bairro do Estácio, em 1929³. Chamava-se Deixa Falar o grêmio que havia sido fundado em 12 de agosto de 1928.

Do Estácio a novidade espalhou-se por toda a cidade, especialmente pelos morros e subúrbios. A Praça Onze era o local de concentração das agremiações nos dias de Carnaval. As escolas surgiam e desapareciam, algumas delas destinadas à prosperidade: a Estação Primeira, do Morro da Mangueira; a Vermelho e Branco, do Morro do Salgueiro; a Paz e Amor; a Vai como Pode (Portela) e outras, cujas denominações traduziam o caráter de improvisação dessas primeiras entidades consagradas ao samba.

As exposições da Praça Onze nem sempre eram pacíficas, mas a tendência do sistema era regulamentar. As modernas escolas de samba são sociedades civis legalmente registradas, elegem seus dirigentes, dispõem de órgãos representativos, como a Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa), e de um conselho superior; a maior parte tem sede própria e vida associativa intensa durante o ano inteiro. Há, até mesmo, iniciativas de caráter educacional e de profissionalização de jovens em diversas atividades desenvolvidas pelas comunidades a partir da infraestrutura das escolas, como acontece no Morro da Mangueira.

Somente em 1935 as autoridades do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, oficializaram o desfile das escolas de samba, por meio do Conselho de Turismo da cidade. Até 1951, os desfiles ocorriam na Praça Onze. Posteriormente, as principais escolas transferiram-se para a Avenida Presidente Vargas e as menores permaneceram na Praça Onze, criando-se o regime de acesso. De 1978 em diante, antes com estruturas desmontáveis, depois com o projeto de Oscar Niemeyer, a Marquês de Sapucaí torna-se definitivamente a Passarela do Samba. Em 2 de março de 1984, foi inaugurado o palco especialmente para os desfiles. A Avenida Marquês de Sapucaí deixou de servir ao tráfego, passando a ser conhecida como Sambódromo, ainda que a partir de 1997 tenha sido oficialmente batizada de Passarela Professor Darcy Ribeiro.

Diferentemente do que é habitualmente veiculado pela imprensa, que se limita a divulgar o desfile das escolas do Grupo Especial, a apresentação das escolas não se restringe ao domingo e à segunda-feira; na verdade, começa-se a desfilar na sexta-feira anterior ao Carnaval e segue-se desfilando até a noite de terça-feira. Há desfiles simultâneos:

no domingo, enquanto as escolas do Grupo Especial se apresentam no Sambódromo, o desfile das escolas do Grupo C transcorre na Avenida Rio Branco. As escolas se apresentam em três grupos ou categorias, cuja constituição é parcialmente renovada em cada Carnaval.

As escolas de samba são julgadas por uma comissão de especialistas que atribuem notas nos seguintes quesitos: bateria, samba-enredo, harmonia, evolução, enredo, alegorias e adereços, fantasias, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira.

Não podemos deixar de mencionar, neste breve panorama do Carnaval carioca, o revigoramento do Carnaval de rua, de blocos, que, na passagem do século XX para o XXI, transformou a paisagem carnavalesca da cidade. O Carnaval do Rio havia se concentrado no desfile das escolas de samba, isto é, no Carnaval oficial, Carnaval em que a maioria da população desempenhava o papel de audiência. O Carnaval de rua, além de retomar a expressão participativa, livre de cordas, espontânea, trouxe de volta as antigas marchinhas como combustível da alegria. Vale salientar que há blocos temáticos, como Sargento Pimenta (toca música dos Beatles em ritmo carnavalesco), Toca Raul (repertório do Raul Seixas carnalizado), que criam um diferencial na folia.

Um dos mais tradicionais e ecléticos carnavais do Brasil é o que se realiza no Recife e em Olinda, em Pernambuco. Além da diversidade de manifestações, há a especificidade sonora e coreográfica do frevo. O frevo é um gênero eminentemente urbano e recifense, surgido no fim do século XIX. Nasceu da interação entre música e dança, tornando-se difícil, ao se tratar do assunto, separar os dois elementos, já que se desenvolveram interdependentemente. Observa Valdemar de Oliveira (1971, p. 11): “É impossível distinguir bem: se o frevo, que é a música, trouxe o passo ou se o passo, que é a dança, trouxe o frevo. As duas coisas se foram inspirando uma na outra e complementaram-se”.

A principal característica do frevo como música é ser uma marcha, em divisão binária e andamento semelhante ao da marchinha carioca. É, no entanto, uma marcha mais pesada e barulhenta e sua execução mais vigorosa e estridente em virtude da fanfarra. O ritmo é sincopado, obsedante, violento e frenético. Sendo o resultado inconsciente da mistura dos gêneros musicais em voga no final do século XIX, não se pode atribuir a paternidade do frevo a um só gênero musical.

Foi a partir de 1880, quando a música de rua do Recife passou a ser fornecida não mais exclusivamente por bandas militares, mas por fanfarras organizadas por trabalhadores humildes (carvoeiros, vassoueiros, caiadores, lenhadores etc.), que o frevo começou a se fixar como gênero musical.

A cristalização do gênero coincide com o apogeu do maxixe, entre 1905 e 1915. Como a música foi tomando forma a partir das sugestões coreográficas dos passistas, a exemplo do que ocorreu com o maxixe no Rio de Janeiro, não existe uma composição que possa ser considerada “o primeiro frevo”.

4 O frevo de rua é exclusivamente instrumental, sem letra. É feito para a dança, para “o passo”. É subdividido pelas modalidades: frevo-abafa, frevo-coqueiro e frevo-ventania. O frevo de bloco é executado por orquestras de pau e corda – violões, banjos, cavaquinhos – e tem letra e melodia evocativas. O frevo-canção ou marcha-canção possui uma parte introdutória instrumental e outra cantada, tendo como letra temas dos mais variados.

Não parece haver dúvida de que o frevo é uma criação de músicos, jamais de curiosos; “sem entender de música e principalmente de orquestração não se compõe frevo, nem que este conhecimento seja meramente intuitivo, como acontece na maioria das vezes” (GÓES, 1981, p. 40).

Com relação ao passo ou à dança do frevo, sabe-se que, no início da segunda metade do século XIX, se firmaram no Recife, clandestinamente, partidos de capoeira, sendo este o primeiro sinal de vida do passo: filho legítimo que é da capoeira de Angola.

Mas a riqueza do Carnaval pernambucano não está restrita ao universo do frevo. Ao lado dele, com todas as suas variações (frevo de rua, frevo de bloco, frevo-canção)⁴, estão o maracatu, o caboclinho, o afoxé e também o samba.

Os maracatus evocam antigos cortejos de reis negros. Viajantes do século XVIII já narravam os desfiles dessas cortes e as coroações de soberanos do Congo e de Angola no pátio da Igreja do Rosário dos Pretos, no Recife. A palavra “maracatu” era usada, até fins do século XIX, para designar qualquer ajuntamento de negros. Pouco a pouco passou a ser empregada para os cortejos dos reis africanos.

Desde o começo, os desfiles traziam vários elementos, sobretudo religiosos, que conservam até hoje, como a calunga (boneca de cera que encarna os antepassados) e a grande “umbela” (espécie de chapéu de sol) que protege o rei e a rainha, ladeados pelos nobres e pelos plebeus da corte. São mais de 150 pessoas.

Além dos maracatus urbanos, há os rurais. Os maracatus-nação (urbanos) são conhecidos como de baque virado e suas orquestras são formadas apenas por instrumentos de percussão; os maracatus rurais são chamados de baque solto e agregam instrumentos de sopro, como o trombone, o trompete e o clarinete.

Os maracatus de baque solto se concentram nos canaviais da Zona da Mata. Essa expressão rural do maracatu mostra uma fantástica fusão de elementos de vários folguedos populares do interior de Pernambuco: pastoril, cavalo-marinho, caboclinho, folia de reis, entre outras.

Enquanto o maracatu é uma manifestação de origem africana, os caboclinhos são uma representação dos povos indígenas. Trata-se de um grupo de homens e mulheres com cocares de penas de ema, pavão e avestruz. São caboclos que evoluem nas ruas em duas filas, ao som dos estalidos secos das preacas – um objeto que reproduz o arco e a flecha e que emite um estalido quando percutido.

É um dos mais antigos bailados populares do Brasil. Alguns estudiosos atribuem o surgimento da manifestação na forma de auto elaborado pelos jesuítas para a catequese dos índios pernambucanos. Esses grupos preservaram passos e danças nativas que se somaram às influências europeias e negras.

O Carnaval do Recife começa no sábado com a saída do maior bloco carnavalesco do mundo, segundo o livro dos recordes – *Guinness Book* –, o famosíssimo Galo da Madrugada (fundado em 1978), que reúne nada menos que 2 milhões de pessoas que desfilam durante oito horas por 22 ruas e avenidas da capital pernambucana.

Paralelamente ao Carnaval do Recife, Olinda realiza um dos mais famosos festejos momescos do Brasil. No sobe e desce ladeira, as troças e os blocos fazem a cidadela histórica ferver por 24 horas, durante os quatro dias de Carnaval. Mas o fato que mais distingue o Carnaval olindense é a presença dos bonecos gigantes, conhecidos regionalmente como calungas.

Na Bahia, o Carnaval vai às ruas pela primeira vez em 1884, com o desfile do Clube Carnavalesco Cruz Vermelha, fundado em 1^o de março do ano anterior e que organizou um cortejo em que rapazes e moças ricamente trajados se apresentavam e traziam uma novidade: um carro alegórico, com o tema “Crítica ao jogo de loteria”, decorado com peças importadas da Europa, seguindo modelo dos préstitos da então capital federal.

Pode-se dizer que, ainda que houvesse Carnaval na rua, não havia Carnaval de rua, espontâneo, popular, em Salvador até o final dos anos 1940. O que se via eram desfiles das grandes sociedades e, posteriormente, o desfile do corso. Em 1949, no entanto, ano do quarto centenário da fundação da cidade de Salvador, é criado o afoxé⁵ Filhos de Gandhi pelos estivadores do porto de Salvador, como forma de homenagear o líder pacifista indiano assassinado em 1948, Mahatma Gandhi.

A marca mais significativa do Carnaval baiano contemporâneo é precisamente o convívio do afoxé de caráter religioso com o trio elétrico, essa manifestação que revolucionou o Carnaval brasileiro na segunda metade do século XX.

Tudo começou no ano de 1950, quando, às vésperas do Carnaval, Dodô e Osmar⁶, impressionados com a apresentação do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, do Recife, que se apresentara em Salvador, a caminho do Rio de Janeiro, resolveram levar alguma coisa semelhante, em termos de empatia com o público, para o Carnaval de rua daquele ano.

Osmar, dono de uma oficina técnica especializada em engenharia mecânica, e Dodô, radiotécnico, decidiram que, no dia seguinte à apresentação do Vassourinhas, comprariam o material necessário para enfeitar o Ford Bigode 1929, a famosa fubica, de propriedade de Osmar. Ela servia para transportar o material da oficina. Comprariam também o equipamento para a construção da fonte de alimentação que funcionaria na própria bateria do carro, em que seriam ligados os instrumentos elétricos por eles inventados, os “paus elétricos”, posteriormente rebatizados de guitarra baiana⁷.

Enquanto Osmar decorava a fubica com confetes coloridos e pintava compensados em forma de violão, que seriam presos às laterais do carro, com os dizeres “A dupla elétrica”, Dodô construía a fonte ligada à bateria e armava os alto-falantes dirigidos para frente e para trás da fubica.

5 O afoxé não é um simples bloco carnavalesco, tem raízes religiosas ligadas ao candomblé. Os grupos desfilam acompanhados unicamente por instrumentos de percussão e seus componentes são todos homens, não havendo a presença feminina no cortejo. Com relação à origem da palavra, há duas correntes: a primeira afirma vir do iorubá, significando “a fala que faz”. A segunda atribui a origem ao sudanês “afshsh”, palavra que significa uma espécie especial de cortejo.

6 Adolfo do Nascimento (Dodô) e Osmar Macedo, os criadores do trio elétrico.

7 Um cavaquinho elétrico com afinação de bandolim e um violão também eletrificado. O princípio da eletrificação de instrumentos de corda pesquisado pela dupla baiana é contemporâneo à pesquisa desenvolvida pelos fabricantes americanos, segundo nos informa Donald Brosnac em seu livro *The Electric Guitar, Its History and Construction*.



Bloco Ilê Aiyê participa da Caminhada Axé, que comemora com percussão e dança na rua a chegada do verão.

Foto: Paulo Silva Pinto/ Folhapress

A animação do centro da cidade era então promovida pelo corso, que nada mais era do que uma forma de distração da elite. De dentro de seus automóveis, ela “fingia” brincar com o povo, enquanto este se restringia ao papel passivo de espectador, aplaudindo os grupos mais bonitos.

Em depoimento ao autor, conta-nos Osmar Macedo:

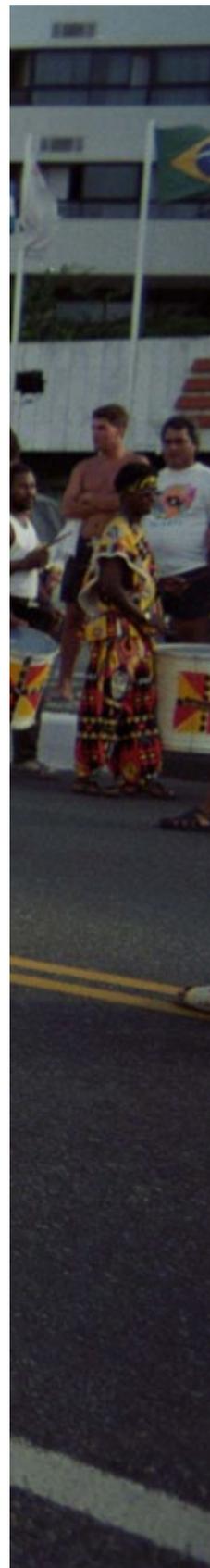
quando despontamos na avenida, acabamos com o corso, pois vinha atrás de nós uma massa compacta de gente que [...] pulava e se divertia como nunca antes ocorrera na Bahia.

O dado pitoresco dessa história foi que quando subíamos a Rua Chile, ao passar diante da Praça Castro Alves, pedi ao motorista que parasse o carro para tocarmos ali, onde o espaço é mais amplo. Ele respondeu que há muito a fubica estava quebrada, havia queimado o disco da embreagem, estava sem freio e com o motor desligado. O carro andava empurrado pelo povo. Este fato ilustra bem como essa maneira de se brincar ao som do trio elétrico e de segui-lo é coisa mesmo do povo, não foi ninguém que orientou ou disse como fazer [...]. A partir daquele momento o carnaval de Salvador tomaria outra feição; nascia naquele ano de 1950 uma nova maneira de brincar o carnaval. Surgiu o que Moraes Moreira chamaria de “o mais novo carnaval do Brasil”. (GÔES, 2000, p. 14)

É preciso sublinhar que tudo se originou do descompromisso, do mais genuíno desejo de diversão de dois companheiros que jamais imaginaram que aquela brincadeira viria a se transformar numa poderosa indústria do lazer.

O nome Trio Elétrico é posterior ao fenômeno. Surge em 1951, quando pela primeira vez apresenta-se no Carnaval um conjunto de três instrumentistas. Dodô e Osmar, nesse ano, saíram pelas ruas de Salvador numa pick-up Chrysler, modelo Fargo, maior que a fubica do ano anterior, em cujas laterais se lia, em duas placas: “O trio elétrico”. Isso porque fora introduzido o “triolim”, como era chamado o violão tenor, executado por Temístocles Araújo. Com o triolim estava formado o trio: a guitarra baiana de Osmar, de som agudo; o triolim de Temístocles, de som médio; e o violão, “pau elétrico” de Dodô, que fazia o papel de baixo, com som grave.

Pode-se estabelecer quatro momentos na história do trio elétrico. A primeira fase, que chamaríamos de histórica e vai do surgimento, em 1950, até o início dos anos 1960, quando Dodô e Osmar se afastam do Carnaval. A segunda, que compreende a década de 1960, período em que Orlando Campos, do Trio Tapajós, fixa a forma e torna o fenômeno conhecido nacionalmente. A terceira fase, que se inicia com a volta dos fundadores ao Carnaval, em 1974, agora com o trio comandado por um dos quatro filhos de Osmar Macedo, o bandolinista Armandinho, e com o título de Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar. Essa fase vai até 1985. Durante esse período, houve grandes mudanças em termos musicais. Além da fixação do gênero “frevo baiano”, caracterizado pela sonoridade da guitarra com a voz, introduzida por Moraes Moreira, experimentam-se fusões musicais como o “frevoaxé”, mistura de frevo com afoxé, além do uso frequente de referências do rock nos fraseados da guitarra. Finalmente, a última fase se inicia em 1985, com as inovações



propostas por Luiz Caldas, com o que se denominou “fricote”, em que os teclados são introduzidos, perdendo a guitarra o seu lugar central, e em que há a predominância dos trios de bloco sobre os trios independentes, gratuitos e sem cordas, redundando na indústria carnavalesca embalada pelo som da axé music. A música produzida na Bahia passa a ser identificada por esse segmento, sobretudo, porque projeta no cenário nacional inúmeros artistas, especialmente cantoras que impõem uma forma de cantar muito característica dos “puxadores de trio de bloco”.

Em meados dos anos 1980, o Carnaval da Bahia já é um fenômeno nacional e internacional. Diferentemente do Carnaval do Rio de Janeiro, passa a ser conhecido como o Carnaval de participação. No entanto, cada vez mais surgem em menor número os trios elétricos independentes, como o de Dodô e Osmar ou o Tapajós. Cada vez mais é maior o número de trios de blocos, fechados em cordas (registrados no órgão de turismo de Salvador, a maioria são trios de bloco) e em que para participar é necessário pagar o carnê para a compra do abadá⁸.

O Carnaval baiano torna-se uma indústria do lazer que funciona o ano inteiro em “carnafolias”, fora de época, por todo o Brasil. São mais de 70 os carnavais fora de época. “Axé music” é um rótulo guarda-chuva em que cabem a sonoridade carnavalesca dos trios, o som dos blocos afro, como o Olodum e o Araketu, a música dos timbais de Carlinhos Brown, o som de Daniela Mercury e de Ivete Sangalo e também o som dançante de grupos pagodeiros, cuja característica é alimentar a mídia com músicas sofríveis de duplo sentido e coreografias sensuais que exacerbam a “bundolatria” brasileira.

Não há como negar: somos os maiores festeiros do mundo e o Brasil é o “festódromo” do planeta Terra.

Referências bibliográficas

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'à 1831*. Paris: Firmin Didot, 1834-1839.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Comp. Ed. Pernambucana, 1971.

GÓES, Fred. *50 anos de trio elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000.

_____. *O país do carnaval elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982.

8 A roupa do folião contemporâneo, que identifica o participante do bloco, dessignificou o sentido de fantasia, é um uniforme.

Fred Goés

Professor no Departamento de Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Goés atua como pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) onde lidera o Núcleo Interdisciplinar de Estudos Carnavalescos. É ensaísta crítico e escreve sobre literatura e música popular.

E-mail: fredgoes@terra.com.br



Guerreiros de lança no maracatu, durante o Carnaval em Nazaré da Mata, Pernambuco.

Foto: Ana Carolina Fernandes/Folhapress

“... DO FREVO E DO MARACATU”: MÚSICA E FESTA NO CARNAVAL PERNAMBUCANO

Carlos Sandroni

A profunda relação entre música e festa é um elemento fundamental da dinâmica da música popular no Brasil. Isso não é, a bem dizer, uma particularidade absoluta do Brasil: a relação entre música e festividades as mais diversas é uma constante em diferentes culturas humanas. Como mostraram os etnomusicólogos, uma das características mais gerais da música é sua capacidade de codificar e transmitir um ethos coletivo, bem como de coordenar e “temporalizar” atividades grupais. Antes deles, aliás, Mário de Andrade já havia afirmado: a música é “a mais coletivizadora das artes”.

O que talvez haja de específico no caso brasileiro é a maneira como esse vínculo entre música e festa se traduz numa permanente criação e recriação de gêneros musicais de massa, de vinculação mais ou menos flexível a contextos festivos específicos. Choro, frevo, samba, marcha, forró, e tantos outros, são gêneros musicais criados em estreita ligação com diferentes danças e festividades populares. Foram capazes, também, em diferentes medidas, de se autonomizar parcialmente desses contextos originais, ganhando um interesse próprio enquanto música “só para ouvir” ou para outros tipos de fruição.

Neste texto, vou me ater a dois gêneros profundamente ligados a essa importante festa popular que é o Carnaval pernambucano: o frevo e o maracatu. Começarei por fazer uma pequena descrição de cada um dos dois, apontando também para o modo como passaram do contexto festivo carnavalesco para outros âmbitos, incluindo a música popular dos rádios e dos discos, e práticas musicais comunitárias fora do Carnaval. Depois de cada descrição, farei um relato sobre eventos carnavalescos específicos onde ora o frevo, ora o maracatu desempenham papel fundamental.

... Do frevo...

O frevo é um gênero de música dançante criado no início do século XX nas cidades do Recife e de Olinda, estado de Pernambuco, em estreita associação com o Carnaval de rua. A palavra vem, como se sabe, de uma corruptela do verbo "ferver", que era usado para caracterizar a agitação da multidão no período da festa. "Frevo" é também o nome da dança realizada ao som da música homônima.

A primeira menção escrita conhecida à palavra "frevo", com sentido musical, data de 1907. Em 9 de fevereiro daquele ano, o *Jornal Pequeno*, periódico do Recife, publicou o repertório do Clube Carnavalesco Empalhadores do Feitosa, incluindo, entre as peças a ser apresentadas pela banda de música, a marcha "O Frevo". A palavra não designava então, como se percebe, um gênero musical, mas o título de uma marcha de Carnaval.

Desde o final do século XIX, a participação popular no Carnaval do Recife e de Olinda se fazia, em grande parte, por clubes corporativos: além dos mencionados Empalhadores, podemos citar o Clube das Pás de Carvão (fundado em 1888), o Clube Carnavalesco Vassourinhas do Recife (1889) e o Clube dos Lenhadores de Olinda (1907), todos trazendo em seu nome referências à profissão de seus integrantes. Esses clubes, exclusivamente masculinos, desfilavam no Carnaval dançando ao som de bandas de música, que interpretavam gêneros então em voga, como dobrados, marchas, polcas e tangos. O frevo vai se configurar aos poucos como gênero à parte, na medida em que primeiro os músicos das bandas e depois os próprios compositores pernambucanos foram submetendo aqueles gêneros iniciais a uma série de transformações, em diálogo com a dança da multidão carnavalesca. Entre as primeiras composições que começaram a criar a fisionomia própria de um novo gênero, podemos mencionar "A Província", composta por Juvenal Brasil em 1905 para o Clube dos Lenhadores, e "Gonçalves Maia", de Zeferino Bandeira, composta para o Clube das Pás no final do século XIX. A maioria dos pesquisadores e compositores de frevo considera, no entanto, que foi José Lourenço da Silva (1889-1952), conhecido como Maestro Zuzinha, regente da banda do 4º Batalhão de Infantaria do Recife, o responsável pela consolidação do frevo como gênero musical, ao fixar diferenças significativas entre o que seria a nova "marcha-frevo" e a antiga "marcha-polca".

Mais tarde, compositores como Levino Ferreira (1890-1970), Nelson Ferreira (1902-1976) e Capiba (1904-1997) consolidaram as principais características dos frevos instrumentais e cantados. A partir da década de 1930, parece ter se consagrado a subdivisão hoje estabelecida do gênero em frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco. O frevo de rua é o frevo por excelência, aquele cuja origem se relatou nos parágrafos precedentes: puramente instrumental, tocado por bandas de música com predomínio de instrumentos de sopro e dançado pela multidão nas ruas carnavalescas do Recife e de Olinda. O frevo-canção é uma derivação deste, com inclusão de uma parte cantada feita por um solista e com pequenas diferenças musicais. Já o frevo de bloco apresenta

diferenças musicais mais significativas, apresentando outra formação instrumental, andamento mais lento e a melodia principal interpretada por um coral feminino.

O frevo de rua e o de bloco estão associados a diferentes tipos de grupos carnavalescos: o primeiro é próprio dos clubes, criados, como vimos, a partir do final do século XIX por trabalhadores braçais com exclusiva (e mais tarde predominante) participação masculina; o segundo é próprio dos blocos carnavalescos mistos (hoje muitas vezes chamados de “blocos líricos”), criados pela classe média baixa a partir dos anos 1920 com grande participação feminina. O frevo-canção não se liga intrinsecamente a grupos carnavalescos específicos, embora também seja cantado no Carnaval.

As primeiras gravações de frevo foram feitas no Rio de Janeiro no fim dos anos 1920, tendo como intérpretes músicos e cantores cariocas. Nas gravações feitas até o início dos anos 1930, o nome “frevo” não aparece, constando em vez disso designações como “marcha pernambucana” ou “marcha nortista”. Mais tarde, músicos pernambucanos passaram a ser contratados para ir ao Rio gravar frevos. Foi só em 1954 que se criou uma gravadora de discos em Pernambuco, a Rozenblit, e em seu catálogo o frevo ocupou lugar de destaque. No Carnaval de 1957, o frevo de bloco “Evocação”, de Néelson Ferreira, gravado na Rozenblit, faz enorme sucesso no Carnaval em todo o país: “Felinto, Pedro Salgado/Guilherme, Fenelon/ Cadê seus blocos famosos [...]” .

A gravação original consegue, com rara felicidade, evocar de fato a sonoridade e o ambiente dos desfiles dos blocos líricos carnavalescos do Recife. Para isso contribui sobremaneira o timbre do coro feminino não profissional que faz toda a parte vocal. O frevo já era então um gênero cultivado no Carnaval de muitas cidades brasileiras além do Recife e de Olinda, incluindo o Rio de Janeiro e Salvador.

O principal ponto musical em comum dos três tipos de frevo é o ritmo. De fato, pode-se falar em “ritmo de frevo”, não importando se é frevo de rua, de bloco ou frevo-canção. Esse ritmo é caracterizado por dois instrumentos, principalmente – o surdo e a caixa. O ritmo do surdo é binário: num compasso 2/4, o primeiro tempo tem uma pausa e o segundo uma batida. O ritmo da caixa é bem mais complexo e exige dois compassos 2/4 para se completar (a rigor, o ritmo da caixa poderia ser escrito em 4/4). Um terceiro instrumento rítmico muito comum no frevo é o pandeiro.

O ritmo do frevo pode ser executado em diversos andamentos: o frevo de bloco pede andamentos moderados (metrônomo 100-110); o frevo de rua e o frevo-canção, andamentos rápidos (metrônomo 140-150). Ele não é, no entanto, específico do frevo, pois corresponde, grosso modo, ao acompanhamento das marchas de Carnaval cariocas: a marcha-rancho, lenta, e a marchinha, rápida. O ritmo em questão se torna, porém, específico do frevo, na medida em que é associado a elementos tímbricos e melódicos, formando um ambiente musical inconfundível.



Passistas de frevo participam do tradicional desfile dos Papangus, realizado em Bezerros, cidade a 120 quilômetros do Recife.

Foto: Eduardo Knapp/Folhapress

A formação instrumental clássica para tocar frevo de rua é a chamada “banda” ou “orquestra de frevo”. São instrumentos de sopro e percussão, com predomínio de instrumentos de bocal (trompetes, trombones, tuba) e participação de instrumentos do naipe das madeiras: principalmente saxofones, mas às vezes também clarinetes e, nos melhores casos, até requintas, flautas e flautim. Ao que se acrescenta percussão composta de surdos, caixas e pandeiros. Na prática mais recente, porém, têm sido usados conjuntos bem menores, limitando-se os instrumentos de sopro a saxofones, trompetes e trombones. No caso de estúdios de gravação e de performances de palco, têm-se adicionado, em compensação, alguns instrumentos eletrônicos, como teclados, guitarra e baixo elétrico (esse último bastante comum como substituto da tuba). Nas performances de rua, em movimento, os instrumentos elétricos não têm lugar (por motivos óbvios); a não ser no caso do dito “frevo baiano”, que abordarei à frente, que no Carnaval era interpretado tipicamente pelos chamados “trios elétricos”.

A instrumentação do frevo-canção é basicamente a mesma do frevo de rua, à qual vem se juntar um cantor ou uma cantora solista. Mas o contexto mais típico do frevo-canção é a performance de palco ou o estúdio (justamente, ele não é “de rua” no sentido estrito. “De rua”, no caso do frevo, não quer dizer apenas que ele é feito ao ar livre, mas também que é feito em contato direto com o chão da rua e em locomoção). O frevo-canção é, dos três tipos, o que tem maior interface com o mundo do espetáculo profissional e da indústria fonográfica. Sendo assim, a presença dos instrumentos eletrônicos é muito mais comum nessa variedade de frevo. Isso não implica dizer que frevos-canção não



sejam também cantados nas ruas pela multidão no Carnaval. Há vários exemplos de frevo-canção muito ouvidos em tal situação, como o “Hino do Elefante de Olinda” (Clídio Negro-Clovis Vieira): “Olinda,/ Quero cantar/ A ti, esta canção!/ Teus coqueirais,/ O teu sol, o teu mar/ Faz vibrar meu coração [...]”.

Ou ainda “Voltei, Recife” (Luiz Bandeira): “Voltei, Recife!/ Foi a saudade que me trouxe pelo braço!/ Quero ver novamente ‘Vassoura’ na rua abafando,/ Tomar umas e outras,/ E cair no passo!”. “Vassoura” é o Clube Carnavalesco Vassourinhas do Recife, e o “passo” é a dança do frevo.

A instrumentação do frevo de bloco, por sua vez, é chamada de conjunto “de pau e corda” e é totalmente distinta da dos outros dois tipos. Ela se baseia em cordas dedilhadas ou tocadas com plectro (palheta), para o acompanhamento harmônico (sobretudo violões e cavaquinhos), e em sopros do naipe das madeiras (sobretudo flautas, clarinetes e saxofones), para as introduções e os contracantos. A percussão se baseia, como sempre, em surdo, caixa e pandeiro, mas podem ser incorporados chocalhos, reco-reco e o que mais estiver disponível. Os instrumentos melódicos, aos quais podem se acrescentar livremente bandolins e também os outros que estiverem disponíveis (desde que adaptáveis a uma situação de desfile), geralmente costumam dobrar a melodia cantada. Esse caráter mais aberto, *ad hoc*, do conjunto instrumental de pau e corda é facilitado pela ausência de polifonia (a não ser ocasionais passagens em terças) e de divisão em naves, e pelo menor virtuosismo instrumental desse tipo de frevo.

As diferenças entre frevo de rua e frevo de bloco se relacionam também com a atribuição de ethos viril ao primeiro, contraposto ao ethos lírico atribuído ao segundo, associados no universo do Carnaval, respectivamente, aos gêneros masculino e feminino. As melodias dos frevos de rua são tocadas por instrumentos de metal, oriundos das bandas militares e até hoje tocados, no Carnaval, quase exclusivamente por homens (as exceções são raras), enquanto as dos frevos de bloco são cantadas por corais de mulheres (e a literatura sobre a história do frevo de bloco insiste no papel dos primeiros blocos na inclusão feminina no Carnaval). As letras dos frevos de bloco têm tom nostálgico, falando de amor, de saudade e de um Carnaval dos tempos antigos, idealizado como inocente e romântico. Os frevos de rua não possuem letra, mas seus títulos, em vez disso, evocam em muitos casos a agitação às vezes violenta da multidão festiva: “Tempestade”, “Reboliço”, “Furacão no Frevo”, “Diabo Solto”.

No que se refere aos frevos-canção – aqui, como em outros pontos, um caso intermediário entre os outros dois tipos –, embora cantados, suas melodias guardam uma vivacidade e um gosto pela síncope melódica, além do andamento ligeiro, que os aproximam de seu congêner instrumental. E as letras, por contraste com as dos frevos de bloco, são em muitos casos alegres ou humorísticas.

Antes de designar um gênero musical, a palavra “frevo” foi empregada, como vimos, para se referir à agitação dançante da multidão no Carnaval. Na criação de um tipo de dança específico a partir daí, a literatura atribui

papel importante aos chamados "capoeiras". Em Pernambuco, no início do século XX, essa palavra não designava, como hoje, uma arte marcial afro-brasileira, considerada parte do patrimônio cultural do país. Em vez disso, ela designava certa classe de indivíduos considerados socialmente perigosos, especializados em brigas de rua, geralmente com uso de armas como cacetes e punhais. Segundo Valdemar de Oliveira, as bandas e os clubes carnavalescos que desfilavam no Carnaval no Recife e em Olinda tinham entre si rivalidades e disputas às vezes sérias; por isso, traziam sempre à sua frente grupos de capoeiras, cuja função era tanto abrir espaço na multidão para o desfile como proteger os membros de cada grupo nos encontros com rivais. Esses capoeiras iam dançando de forma atlética e ameaçadora à frente do respectivo grupo e de tais movimentos, em estreita relação com a vivacidade rítmica das músicas carnavalescas, teriam nascido as características da dança do frevo. Trata-se de fato de uma dança individual, que exige grande destreza física e apresenta em alguns de seus movimentos semelhanças com golpes da capoeira tal como é hoje conhecida.

Durante o século XX, a dança do frevo foi adquirindo seus contornos atuais, com um repertório de movimentos (conhecidos como "passos") estabelecido e em constante ampliação. A partir dos anos 1960, foi ensinada em escolas e apresentada por grupos de dança folclórica amadores e profissionais, fora de qualquer contexto carnavalesco ou mesmo festivo. Sua indumentária típica inclui roupas confortáveis e coloridas (no caso das mulheres, sempre deixando as pernas à mostra), sapatos tipo tênis e o uso de uma sombrinha, objeto que segundo alguns teria sido usado como arma pelos capoeiras do início do século.

Também como gênero de música popular, o frevo foi capaz de sair do contexto festivo que lhe deu origem e encontrar espaço para ser ouvido em qualquer lugar ou época do ano (tal como antes dele o samba e depois dele o forró, por exemplo). Já nos anos 1930, Mário Reis gravava "É de Amargar!", de Capiba. No final dos anos 1950, Tom Jobim incluiu um "Frevo de Orfeu" na trilha do famoso filme de Marcel Camus sobre o Carnaval carioca. No festival da canção da TV Record de 1967, a música "Gabriela", um frevo-canção, chegou à finalíssima. No vídeo, disponível na internet, pode-se observar parte da plateia agitando sombrinhas ao ritmo do frevo, como se estivesse em plena folia pernambucana. Depois disso, frevos foram compostos e executados em grande número por músicos profissionais fora de Pernambuco (e de qualquer contexto carnavalesco). Alguns exemplos são Egberto Gismonti ("Frevo"), Paulo Belinatti ("Sai do Chão"), Edu Lobo ("Frevo de Itamaracá") e Gilberto Gil ("Frevo Rasgado"), sendo os dois primeiros instrumentais e os dois últimos cantados.

Em Salvador, surgiu nos anos 1970 uma voga de frevos carnavalescos cantados que foram chamados de "frevos baianos". Os principais compositores e intérpretes em disco desse tipo de frevo foram Caetano Veloso ("Atrás do Trio Elétrico", "Chuva, Suor e Cerveja") e Moraes Moreira ("Pombo-Correio", "Vassourinha Elétrica"). O frevo baiano foi o gênero que tornou nacionalmente conhecidos os trios elétricos, que viriam a desempenhar papel fundamental 15 anos depois, na difusão da "axé music". Os imensos caminhões dotados de sistema de amplificação,

usados como plataforma para os músicos, deslocando-se lentamente nas ruas seguidos pela multidão dançante, tornaram-se símbolo do Carnaval baiano e também de sua “exportação” para os chamados “Carnavais fora de época” de muitas outras cidades brasileiras.

Embora tenha havido queixas ocasionais sobre um suposto declínio do frevo, ou seu excessivo confinamento ao período carnavalesco, ele tem dado nas últimas décadas sinais de renovação. Na área do frevo de bloco, desde os anos 1970 muitos blocos novos surgiram, com a criação de novas composições e com a regravação de antigas. Na área do frevo-canção, cabe mencionar o trabalho do compositor e intérprete Silvério Pessoa (CD *Batidas Urbanas/Micróbio do Frevo*), que mistura o gênero com elementos do pop-rock. E, no frevo de rua, a Spockfrevo Orquestra tem tido grande sucesso ao integrar ao frevo elementos do jazz.

O frevo é considerado, pelo menos desde os anos 1960, como a mais representativa manifestação musical do estado de Pernambuco. Em 2007, o gênero foi registrado pelo Ministério da Cultura do Brasil como patrimônio cultural nacional.

Março de 2011, é sábado de Carnaval, vou assistir à saída do Homem da Meia-Noite, famoso Clube de Alegorias e Críticas olindense, fundado em 1932. O Homem da Meia-Noite, além de ser um clube carnavalesco, é também um boneco gigante, talvez o mais famoso de Olinda. Sua “saída” – o momento em que sai da sede onde repousa o ano inteiro e se reúne à multidão para participar dos festejos do Carnaval – coincide com o início do Carnaval, segundo os costumes mais antigos.

Hoje o Carnaval pernambucano começa com o desfile do bloco gigante Galo da Madrugada, que sai na madrugada de sábado. Na realidade, começa antes até, pois logo após o Natal e o Ano-Novo o clima carnavalesco, as prévias e os primeiros desfiles já tomam conta do Recife e de Olinda. Segundo o calendário litúrgico, porém, o Carnaval durava três dias – o famoso “tríduo momesco”, na fala pernóstica de antigos locutores: o domingo, a segunda-feira e a Terça-Feira Gorda. (O chamado “Sábado de Zé Pereira” era apenas o anúncio do que iria começar no dia seguinte.) Por isso a abertura do Carnaval, para muitas agremiações populares pernambucanas, continua sendo a meia-noite de sábado. É este o momento festivo marcado, em Olinda, pela saída do Homem da Meia-Noite. O boneco, que mede mais de 3 metros de altura, sai da sede, portado por um homem que o “veste” ou “carrega”, exatamente à meia-noite de sábado para domingo.

Graças a amigos ligados à diretoria, sou admitido dentro da sede do clube, para ficar desde o início da noite até a hora da saída do boneco. Familiares desses amigos moram próximo à sede, entre o Largo do Amparo (sítio histórico de Olinda) e a Estrada do Bonsucesso. A sede fica na Estrada do Bonsucesso, que sai do sítio histórico de Olinda em direção à periferia e aos bairros mais recentes da cidade.

Ao chegar por volta de 20 horas, encontro-me com meus amigos na casa de seus familiares, no Largo do Amparo. Depois de conversar um pouco, rumamos para a sede do clube, a poucos metros dali. Esta passou recentemente por uma ampla reforma. Apresenta em sua fachada uma inscrição com o nome do clube e, logo abaixo, com letras do mesmo tamanho, o slogan de um de seus principais patrocinadores, uma famosa marca pernambucana de cachaça. Como tantas casas em Olinda, a sede apresenta uma entrada estreita que se estende e alarga para dentro, com térreo, 2º andar e terraço.

O térreo é organizado como um “lugar de memória” (expressão celebrizada pelo historiador francês Pierre Nora). Há fotos de todos os fundadores e presidentes anteriores do clube; fotos antigas do boneco no Carnaval e na sede; souvenirs para quem quiser comprar (miniaturas, chaveiros, sandálias, camisetas... todos com referência ou reprodução do boneco); e um bar que nesse dia vende refrigerantes, cervejas e outras bebidas mais fortes. No 2º andar, projeta-se numa tela filmes antigos sobre o Carnaval de Olinda e sobre o Homem da Meia-Noite.

Mas a principal atração na sede é o próprio boneco, que, enquanto a meia-noite não se aproxima, está exposto sobre um estrado, no canto esquerdo ao fundo do piso térreo. Muitas pessoas que entram na sede querem tirar fotos posando a seu lado, e ele a todos atende, com muita paciência.

Por volta de 21 horas, já há um pequeno aglomerado na frente da sede, ao longo da Estrada do Bonsucesso e na área livre que se estende além da rua, com uma pequena elevação ao fundo, onde está a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Há muita gente vendendo bebidas, churrasquinho e fatias de queijo de coalho assado. Muitos não se contentam em esperar do lado de fora e querem entrar na sede; os porteiros os deixam entrar em grupos de dez. Dentro, há um locutor que pede por microfone que as pessoas olhem à vontade, mas não permaneçam tempo demais, para que outros também possam entrar.

As pessoas ligadas ao clube, e especialmente as da diretoria, usam uma camisa verde e branca, com uma gravata borboleta desenhada, e cartola. Esse traje imita o do próprio boneco. Aliás, no frontispício da sede há um alto-relevo com cartola, luvas e bengala. Esses elementos de indumentária sugerem uma imagem aristocrática do boneco, remetendo de certa forma à ideia de “poder”: o boneco não é apenas um gigante, ele é também um gigante especialmente poderoso. A camisa e a cartola da diretoria podem representar o acesso a uma parte desse poder, já que ela está mais próxima do boneco do que seus outros seguidores.

Um pouco depois das 23 horas há uma clarinada, ou toque de trompetes, dentro da sede, anunciando a aproximação da hora esperada. A multidão responde imediatamente num frisson. Por volta das 23h30, o boneco é trazido, ainda inerte sobre seu estrado, para perto da porta. Novo frisson: uma moça desmaia e é atendida dentro da sede. A multidão do lado de fora agora já é imensa. Toda a área em frente à sede, até as proximidades da igreja lá do outro lado, está apinhada de gente. O clima é de expectativa, nervosismo, prazer, excitação.

Pouco antes da meia-noite, acende-se perto da porta um gerador de fumaça. Em seguida, num gesto de grande impacto dramático, as portas da sede são abertas de uma vez só até o alto, para dar passagem ao gigante. Então, ainda dentro da sede, com ajuda de seus carregadores, o boneco se ergue no meio da fumaça e da multidão. O efeito é espantoso. Em perfeita sincronia, as bandas de frevo do lado de fora começam a tocar o hino do clube, secundadas pelo coro da multidão, enquanto os rojões estouram: “Lá vem o Homem da Meia-Noite/ Vem pelas ruas a passear,/ A fantasia é verde e branca/ Para brincar o Carnaval!”.

O Homem da Meia-Noite se dirige até a porta, sai da sede e se inclina em reverências para a multidão. Depois se vira para os que estão dentro da sede e saúda-os também do mesmo modo, sempre ao ritmo do frevo. Já na rua, no meio do mar de gente, ele evolui por alguns minutos em frente à sede e depois toma a Estrada do Bonsucesso em direção oposta ao Largo do Amparo. É acompanhado por um grupo de passistas de frevo com roupas típicas e sombrinha, por duas bandas de frevo dispostas a algumas dezenas de metros uma da outra e por uma multidão cujo número não sei calcular. Há também um pequeno grupo de objetos publicitários representando latas e garrafas da cachaça patrocinadora. E dois objetos cerimoniais que “complementam” o boneco: um grande relógio marcando meia-noite e uma chave gigante, representando a abertura do Carnaval.

O Homem da Meia-Noite leva cerca de 40 minutos para fazer o trajeto até o final da Estrada do Bonsucesso e de volta até a sede. Daí ele continua em direção ao Largo do Amparo e depois segue pela Rua do Amparo até os Quatro Cantos, e daí em direção à prefeitura de Olinda. No final do trajeto, ele vai encontrar outro boneco ou personagem, que se chama Cariri, a quem vai entregar a chave do Carnaval.

Eu não acompanho o boneco, mas espero que a multidão desafogue o acesso ao Largo do Amparo, por onde poderei sair de Olinda de volta a Casa Forte, onde moro. Isso só acontece por volta de 1h30 da manhã. Ou seja, depois que o Homem da Meia-Noite passou de volta em frente à sede, ainda durante mais de 40 minutos houve uma multidão compacta passando atrás dele pela Estrada do Bonsucesso.

Converso um pouco com um senhor chamado seu Brasil, alfaiate, que faz as roupas do Homem da Meia-Noite há 30 anos. Ele só se refere ao boneco como “calunga”. O boneco é assim referido frequentemente por seus próximos, conforme percebi. O termo é o mesmo empregado para falar das pequenas bonecas dos maracatus, que são carregadas nos desfiles e cujas conotações místicas vêm desafiando a curiosidade dos pesquisadores desde Mário de Andrade. Pergunto a seu Brasil se o boneco tem algo a ver com maracatu, e ele me diz que não. Mas afirma que o boneco “parece vivo”, que as pessoas ficam nervosas quando ele sai, choram e só se acalmam ao tocar nele. De fato, o locutor dentro da sede falou muitas vezes do “amor”, da “paixão” que as pessoas têm pelo boneco. Isso aparece no próprio desfile, que pode ser visto como uma confraternização festiva entre o boneco e a multidão. O boneco dança no meio da multidão, a multidão dança e canta em torno do boneco.

O que chama a atenção no caso do Homem da Meia-Noite é a maneira como combina elementos de patrimonialização e de cultura viva, de tradição num sentido consciente e organizado, e de tradição num sentido festivo e, por assim dizer, “fervente”. Ele ilustra, no fundo, como é difícil, e como pode ser artificial, separar as duas coisas. O Clube de Alegorias e Críticas O Homem da Meia-Noite foi declarado Patrimônio Vivo de Pernambuco em 2006. Sua sede funciona, como minha descrição mostrou, à maneira de um museu: suvenires à venda, exposição de fotografias antigas, serviço de bar, visitantes que compram coisas e tiram fotos. Pouco importa se são ou não “turistas”, no sentido estrito de morarem em outros países, estados ou municípios; claramente, estão ali, ao menos em parte, no papel de turistas. Não falta nem mesmo um toque daquilo que o sociólogo americano George Yúdice chamou de “conveniência da cultura”, isto é, o uso da cultura para (supostamente) ajudar a resolver problemas sociais: na sede do grupo acontece, ao longo do ano, o projeto Gigante Cidadão, onde são ministradas aulas de cidadania, dança popular, artes, teatro, música, oficina de Carnaval e de áudio e vídeo a crianças de comunidades carentes perto da Estrada do Bonsucesso.

O próprio boneco, enquanto a meia-noite não se aproxima, parece inerte como uma peça de museu, repousando sobre seu estrado. Mas, quando chega a hora que lhe dá nome, sua interação com os humanos subverte inteiramente a conotação negativa que é tantas vezes atribuída à palavra “museu”. O boneco ganha vida, se levanta, sai do estrado, sai da sede, cai na folia. Dentro da sede, frisson, emoção, desmaios; fora da sede, a multidão que aguarda excitada, devota; quando o boneco sai, acontece o frevo, a fervura do Carnaval – mas também a “efervescência” no sentido empregado pelo sociólogo francês Émile Durkheim no seu famoso livro *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, publicado em 1912. Para ele, “*effervescence*” era a melhor maneira de chamar o fervor de euforia e de dissolução de limites individuais, através dos quais festas e rituais soldam, em momentos mágicos, uma unidade social, mesmo temporária.

O Homem da Meia-Noite é um objeto e é um processo vivo; é um museu e é um ritual; é um espetáculo (com fumaça de gelo-seco incluída) e é participação; é turismo, patrimônio, propaganda de cachaça, tradição, cidadania. E é uma festa.

... E do maracatu...

É difícil dar uma definição resumida de “maracatu”, pois a palavra é usada em muitos sentidos diferentes. Mesmo assim vou apresentar, como ponto de partida, uma definição breve, prevenindo o leitor de que, se quiser ter uma ideia um pouco mais completa do assunto, precisará, no mínimo, seguir lendo até o final deste artigo. “Maracatus são grupos populares de música e dança, representando a corte de reis negros, existentes especialmente na região metropolitana do Recife, Pernambuco, e que são ativos principalmente no período do Carnaval.”

Qualquer um que veja um maracatu em ação perceberá que se trata de uma atividade em que música e dança desempenham papel fundamental. Um contato mais prolongado, no entanto, logo nos fará perceber que definir maracatus apenas como grupos músico-coreográficos seria perder aspectos essenciais. Também seria fácil ver os maracatus como grupos carnavalescos, pois o calendário das suas principais atividades gira hoje em torno do Carnaval. Mas sua relação com o Carnaval é, sob certos aspectos, meramente incidental. Finalmente, um dos aspectos mais importantes dos maracatus é a presença de um cortejo real, composto de rei, rainha, príncipes, princesas e outros personagens, vestidos com roupas inspiradas nas das cortes europeias dos séculos XVII e XVIII. A forma típica de apresentação dos maracatus é, portanto, o cortejo ou desfile festivo, sendo as apresentações em ambientes fechados ou teatros exceções. Um traço marcante desse cortejo é a presença de uma boneca, também chamada de "calunga", à qual todos os integrantes do respectivo maracatu prestam reverência e que é portada por uma "dama do paço".

No Carnaval do Recife e de Olinda há dois tipos de grupos que se enquadram em tudo o que foi dito até aqui, mas que são, mesmo assim, bem diferentes. E a maneira mais fácil de perceber essa diferença é pela música. Em uns, há um grande número de tambores – podendo chegar a mais de 50 –, além de outros instrumentos dos quais falaremos com mais detalhes adiante, como chocalhos e "gonguês" (sinos de batente externo semelhantes aos agogôs das escolas de samba). Essa "orquestra" de percussões – chamada pelos participantes de "baque" – marca o ritmo da dança e acompanha cantos em que se alternam o cantor principal – geralmente, o "mestre" do baque, dirigindo com seu apito todo o desempenho dos músicos – e o coro, formado por todos os participantes capazes de cantar. Esse tipo de organização musical é uma das características dos maracatus ditos "nação", ou "de baque virado". É desses grupos, sobretudo, que iremos nos ocupar na sequência.

O outro tipo de grupo em que também há reis e rainhas é chamado de "maracatu de baque solto", ou "maracatu rural", ou ainda "maracatu de orquestra". Nestes, os instrumentos musicais são em menor quantidade. Há um chocalho, chamado de "mineiro" (semelhante ao ganzá das escolas de samba); há uma espécie de cuíca, chamada neste caso de "poica" (corruptela de "porca", pois seu som é considerado semelhante ao grunhido desse animal)¹; e também um gonguê, mas tocado de maneira totalmente diferente da usada nos maracatus-nação. Esse pequeno conjunto de percussão – chamado pelos participantes de "terno" – é usado não para acompanhar o canto, mas sim as melodias tocadas por instrumentos de sopro, como trombone (o mais comum), trompete ou saxofone. No caso do maracatu de baque solto, a parte cantada é feita sem nenhum acompanhamento instrumental, por um cantor principal ("mestre") que improvisa versos, ouvidos atentamente por todos os participantes, sem nenhum tipo de dança. Só quando ele termina a improvisação poética cantada os instrumentos voltam a tocar e os participantes voltam a dançar.

¹ O instrumento, sua denominação e a explicação da denominação já eram usados no início dos anos 1950, pois foram mencionados a Guerra-Peixe quando este pesquisava em Pernambuco naquela época (*Maracatus do Recife*, p. 98).

Musicalmente, então, esses dois tipos de maracatu são bem diferentes, e tal diferença é facilmente perceptível até por observadores de primeira viagem. Na grande diversidade dos grupos que desfilam com música e dança no Carnaval pernambucano, o único ponto comum entre maracatus-nação e maracatus de baque solto, além do nome, é a presença da corte real. Mas, enquanto no caso do maracatu de baque solto o rei e a rainha são apenas personagens do desfile, para os maracatus-nação eles desempenham papel de relevo na estruturação do grupo. Essa diferença está ligada à maneira como os participantes e admiradores do maracatu-nação concebem a relação desse tipo de grupo com seu passado, com suas tradições.

A literatura vê nas cerimônias de coroação do “rei de congo” entre os escravos, realizadas no Brasil desde a época colonial, a origem do maracatu-nação (que no restante deste texto chamarei simplesmente de “maracatu”). Pesquisas recentes têm mostrado que tal vinculação não deve ser pensada de maneira linear, pois a documentação do século XIX atesta a existência simultânea do reinado do congo e de grupos chamados de maracatus e, às vezes, até a existência de conflitos entre eles. Aliás, a mais antiga referência documental a atividades chamadas de maracatus encontrada, pelo historiador Leonardo Dantas Silva, diz respeito justamente a um desses conflitos. O historiador encontrou numa notícia de jornal de 1851 um requerimento do rei do congo da província de Pernambuco contra outro homem de cor que, “sem lhe prestar obediência, tem reunido os da sua nação para folguedos públicos”. Segundo a notícia, a Câmara Municipal do Recife acolheu o requerimento e, ao transmitir ao chefe de polícia da Província a decisão, acompanhou-a da seguinte observação: “[pedimos que] o mesmo desembargador [providencie] em sentido de desaparecerem semelhantes reuniões, chamadas vulgarmente de Maracatus”².

O termo “nação” que aparece neste documento é até hoje usado pelos maracatus pernambucanos. Não só, como vimos, o “tipo” de maracatu de que estamos falando é dito “maracatu-nação”, como também cada um dos maracatus se autodenomina usando este mesmo termo: Maracatu Nação Estrela Brilhante, Nação Porto Rico e assim por diante. Na época colonial e até no século XIX, a palavra era usada pelos portugueses e depois pelos brasileiros para diferenciar entre os escravos que vinham dos diferentes portos escravagistas na África. Assim, um escravo podia ser dito de nação Angola ou de nação Mina, segundo tivesse embarcado na região de Angola ou na região da Costa da Mina. Isso não queria dizer que todos os negros “de Nação Angola” compartilhassem de nada do que modernamente se entende como “nacionalidade”, e nem mesmo que compartilhassem da mesma língua, cultura ou religião. A África, como sabemos, é um continente imenso onde convivem milhares de culturas, etnias, línguas e religiões.

A área principal de ocorrência dos maracatus abrange a cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco, e a cidade vizinha de Olinda. Há referências à antiga existência de maracatus em municípios distantes da capital, como Palmares e Caruaru. Fora do estado, cabe mencionar os maracatus de Fortaleza, Ceará, que teriam sido trazidos para a cidade por imigrantes pernambucanos, por volta dos anos 1930, e que hoje

apresentam características significativamente diferentes, tanto na música quanto em outros aspectos de seu funcionamento (correspondendo, no entanto, à descrição resumida que apresentei no início). Há registros antigos de maracatus também em Alagoas.

A parte cantada da música dos maracatus é chamada de "toada". O estilo tradicional das toadas, ainda hoje largamente praticado, é responsorial, com um ou dois versos cantados pelo solista e resposta equivalente do coro. Algumas toadas de composição recente apresentam desenvolvimento mais extenso da parte do solista. As letras das toadas de maracatu geralmente são autorreferentes, aludindo frequentemente à coroação do rei e da rainha e ao nome do próprio maracatu.

Entre os anos 1930 e 1950, foi usual, embora pequena, a composição de canções para o rádio e o disco, chamadas de "maracatus". Tais canções se pretendiam inspiradas nas toadas e nos ritmos dos maracatus, mas eram compostas, arranjadas e interpretadas por profissionais não pertencentes ao respectivo meio. A maioria dessas gravações não lembra em nada o que se pode ouvir nos maracatus de hoje. Em algumas delas, porém, sobretudo nos anos 1950, o toque dos tambores é bastante semelhante aos toques atualmente predominantes.

Nos anos 1960, o maracatu como gênero fonográfico cai em desuso, mesmo se canções de sucesso desse período fazem referência à palavra na letra ou no título, como é o caso de "Mas, que Nada" (Jorge Ben) e "Maracatu Atômico" (Jorge Mautner e Nelson Jacobina). No início dos anos 1990, o maracatu reaparece no mercado fonográfico, primeiro com o disco do grupo Nação Pernambuco (1992) e em seguida com o surgimento do mangue beat, corrente de música popular que empregará elementos rítmicos e instrumentais dos maracatus em fusão com o pop-rock. O Nação Pernambuco é um grupo de música popular criado por percussionistas e cantores de classe média interessados em maracatu. Em seu disco de estreia, gravado no Recife, pela primeira vez se escutam toadas de maracatus gravadas com acompanhamento exclusivamente rítmico, como nos grupos tradicionais. Diferentemente, no caso do mangue beat, e especialmente do seu grupo mais representativo, Chico Science e Nação Zumbi, elementos sonoros de maracatu de baque virado e de baque solto são incorporados a uma estrutura de banda de rock. Em faixas como "Cidadão do Mundo" e "Etnia", por exemplo, bombos, caixa e gonguê desenhavam ritmos de maracatu aos quais vêm se somar guitarras, baixo e bateria; e, na sua reinterpretação da citada "Maracatu Atômico", a introdução é feita por um terno (o conjunto de percussão que acompanha o maracatu de baque solto). Elementos visuais e verbais utilizados por Chico Science e Nação Zumbi, também contêm referências diretas aos maracatus. As roupas usadas por Chico Science em suas apresentações traziam elementos do "caboclo de lança", personagem do maracatu rural. Algumas letras do grupo fazem menções a "maracatuzeiros" célebres, como Veludinho e Mestre Salu; o uso da palavra "nação" no nome do grupo é referência aos grupos de maracatu-nação.

O sucesso local, nacional e internacional de Chico Science e Nação Zumbi contribuiu para que parte significativa da juventude de classe média no Recife e em Olinda passasse a encontrar interesse nos maracatus, até

então por ela vistos predominantemente como meras relíquias do passado. Em parte devido a esses estímulos, maracatus começaram a lançar seus próprios CDs no mercado fonográfico (o primeiro foi o Estrela Brilhante do Recife, em 2001, seguido pelo Porto Rico e Leão Coroado, entre outros).

Desde o final dos anos 1990, conjuntos de percussão vieram a se formar em outras partes do Brasil, e depois do mundo, tomando como modelo a música (e às vezes todo o conjunto) dos maracatus do Recife.

O maracatu, assim como outras manifestações populares em Pernambuco, é hoje considerado por seus integrantes e admiradores como uma “tradição”. Mas em que, precisamente, seria ele “tradicional”? Ou, para perguntar melhor: o que leva esses referidos “integrantes e admiradores” a considerá-lo como tal? Na tentativa de uma resposta, pode-se pensar num “campo” da tradição em funcionamento no Recife. Nesse campo, podemos situar ideias compartilhadas por todos, ou quase, sobre a tradicionalidade dos maracatus: sua origem é situada no século XIX, tendo, como vimos, raízes ainda mais distantes no coroamento dos “reis de congo” atestadas no Brasil desde o século XVII.

Mas nesse mesmo “campo” é necessário situar ideias muito mais controversas sobre o mesmo assunto. A relação com a religião é uma delas. Muitos maracatus mantêm relações especiais com casas de xangô (a variante local do candomblé, culto dos orixás) ou de jurema (religião popular em que se cultuam caboclos, entidades cujos referentes são ameríndios). Seus integrantes geralmente consideram que tais relações são condição *sine qua non* de tradicionalidade ou, em outras palavras, que elas integram a definição de um maracatu no sentido próprio da palavra. Essa opinião é compartilhada por muitos dos que se interessam como “público” pelos maracatus, e mesmo por participantes de maracatus “laicos”. Esses últimos dirão, por exemplo, que seu grupo “toca” maracatu, mas que não “é um maracatu” propriamente falando, uma vez que não está ligado a uma casa de culto nem pratica, como grupo, rituais de xangô ou jurema; devendo por isso ser chamado, com mais propriedade, de “grupo percussivo” (expressão muito usada no Recife).

A associação do maracatu a uma casa de xangô é considerada por muitos envolvidos como “mais tradicional” que a uma casa de jurema. Mas, como também existem maracatus nesse último caso, estes discordarão nesse ponto. Pesquisas históricas (realizadas em certos casos por pessoas ligadas a maracatus “juremeiros”) mostraram que importantes maracatus do passado (tidos como modelares) também foram ligados à jurema. Eis aqui um ponto de controvérsia, no qual uma parte dos maracatus “denuncia” a outra como posseira abusiva de um suplemento de tradicionalidade.

A situação ainda se complica quando grupos aspirando à condição de maracatus, ou, poderíamos dizer, grupos que desfilam e tocam como maracatus, mas não são geralmente vistos como maracatus tradicionais

no Recife, decidiram passar a adotar práticas religiosas ligadas ao culto dos orixás, entre outras razões, com o intuito de se ver reconhecidos como tais. Nem sempre pessoas ligadas aos maracatus previamente estabelecidos como tradicionais veem com bons olhos essas tentativas. Nesse caso, em oposição a tais pretensões, outros critérios de tradicionalidade ou de “verdade do maracatu” podem ser criados *ad hoc*, ou especialmente sublinhados dependendo da situação. Semelhantes “táticas de tradicionalização”, e as respectivas contraofensivas, sugerem que as ideias de tradição e tradicionalidade podem ser mais bem compreendidas como ações, performances, embates, acordos e seus respectivos resultados do que como realidades previamente dadas que só precisaríamos constatar. Uma argumentação mais detalhada sobre isso pode ser encontrada no livro da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha *Cultura com Aspas*. Aspectos desses embates podem ser acompanhados num momento festivo especialmente importante para os participantes e interessados em maracatu: a Noite dos Tambores Silenciosos.

A Noite dos Tambores Silenciosos é a noite da segunda-feira de Carnaval, e mais precisamente é uma “cerimônia, ou espetáculo” (como a definiu dubitativamente o historiador e maracatuzeiro Ivaldo Marciano Lima, em sua tese de doutorado) protagonizado pelos maracatus pernambucanos. É o momento do Carnaval do Recife em que maracatus-nação, e apenas eles, se apresentam um por um, sem competir por premiações explícitas, na localidade denominada Pátio do Terço, em frente à Igreja do Terço, no bairro de São José, centro do Recife, nas proximidades de uma antiga casa de xangô, cuja principal liderança era uma mulher de ascendência africana conhecida como Badia.

A Noite dos Tambores Silenciosos é concebida não só como uma apresentação ou desfile, mas especialmente como uma festiva homenagem mística aos ancestrais, aos africanos e a seus filhos martirizados pela escravidão. Esse aspecto é proeminente à meia-noite, quando os tambores dos maracatus silenciam e um babalorixá profere orações e canta cânticos em homenagem aos orixás. Depois disso, os cantos e as danças dos maracatus são retomados até alta madrugada.

Meu primeiro Carnaval no Recife foi o de 1998, e já naquela ocasião havia estado no Pátio do Terço na noite da segunda-feira. Ao longo desse período, pude observar a progressiva transformação do espaço do Pátio do Terço, devido a um investimento cada vez mais ostensivo da prefeitura da cidade na organização do evento. Em 1998, os maracatus ficavam no chão, e só o mestre, acompanhado de alguns “vocalistas”, subia no palco e usava microfone. Naquele ano, gravei o mestre Walter de França, do Estrela Brillhante, de cima do palco, ao lado dele, com meu gravador portátil. Em 1999 ou 2000, presenciei o mesmo mestre Walter dando uma bronca de cima do palco, mandando o baque do Estrela, que estava no chão, parar e começar de novo, no meio da apresentação, porque alguma coisa não tinha saído como ele queria. Cenas como essa me parecem dificilmente repetíveis no contexto “espetacularizado” que avançou visivelmente sobre a festa.

No Carnaval de 2011, cheguei ao Pátio do Terço por volta das 20 horas, hora marcada na programação da prefeitura para o início dos desfiles dos maracatus. Ainda havia bem pouca gente. A prefeitura havia instalado imensas decorações com personagens carnavalescos pintados. Havia gradis separando o povo do espaço por onde os maracatus chegam para se apresentar. A estrutura coberta, para abrigar os aparelhos de amplificação sonora, e a rampa por onde os maracatus iam subir até o palco armado em frente à Igreja do Terço, tudo isso é relativamente recente, em todo caso posterior a 2006.

A ocupação do espaço da festa pela prefeitura é sonora também. Entre um maracatu e outro, e às vezes, infelizmente, até durante as apresentações dos maracatus, os alto-falantes transmitem com insistência a voz de um locutor que fala dos patrocinadores – grandes empresas e uma marca de cerveja – e das realizações da prefeitura.

Os dois primeiros maracatus a passar são o Nação de Luanda e o Elefante. São pequenos. O Elefante, que viveu dias de glória sob a liderança da célebre Dona Santa, se apresenta com apenas duas caixas, dois mineiros, gonguê, 12 alfaias e 10 pessoas dançando. Uma das toadas diz: “Minha nação nasceu em 1800/ Nosso batuque já é tradição”.

A frase “batuque já é tradição” implica que é necessário algum tempo para ser tradição – mas quanto? (Duzentos anos parecem bastar.) Depois, vem a Nação Tigre, “fundada em 1975”; vem a Nação Estrela Dalva, fundada em 1990. E o Almirante do Forte, fundado em 1931. “Fazemos 80 anos este ano”, anuncia o mestre.

Vem o Maracatu do Sol Nascente, fundado em 1905 e mencionado por Mário de Andrade, com base em suas pesquisas de 1929, no livro *Danças Dramáticas do Brasil*. E depois o Cambinda Africana, fundado em 1964. O maracatu é pequeno, mas o mestre é Arlindo, muito respeitado entre os maracatuzeiros. Texto de uma toada: “Nesta casa diamante/ Aonde o Cambinda chegou/ Coroa de Rei/ Medalha de governador”.

É uma referência comum nos maracatus: rei, rainha, governador, presidente, secretário, tesoureiro e orador. Maracatus, afinal, falam bastante de poder, tal qual o traje aristocrático do Homem da Meia-Noite.

Agora vem o Estrela Brilhante do Recife. Vem com um número enorme de batuqueiros e é de longe o maior maracatu até agora. Uma das toadas parece ser em “língua africana”, e o povo de santo presente canta junto. O mestre Walter estimula: “Quem sabe canta!”.

Próximo da meia-noite, vem o Cambinda Estrela; se aproxima, começa a tocar. Ivaldo Marciano, que é mestre do baque e doutor em história, começa a falar, mas está na hora da cerimônia dos Tambores Silenciosos e ele precisa ser interrompido.

O babalorixá encarregado de presidir a parte cerimonial da Noite dos Tambores Silenciosos é Tata Raminho de Oxóssi, um líder espiritual muito prestigiado no Recife e em Olinda. Três ilus, os tambores cilíndricos de duas peles usados no xangô pernambucano, são trazidos

para o palco. As luzes do Pátio do Terço são apagadas. Não há silêncio dos tambores, como promete o título do evento. Os tambores dos maracatus silenciam, mas os ilus do xangô ressoam. (Os ritmos dos ilus são muito diferentes dos ritmos dos maracatus.) O entusiasmo e a excitação do público, claramente perceptíveis mesmo com as luzes apagadas, mostram bem que esse é o momento culminante da noite. Raminho de Oxóssi canta cânticos de candomblé. São cânticos de Iansã, o orixá que cuida dos ancestrais, dos eguns. E essa seria uma cerimônia para os ancestrais, segundo dizem. O “povo do santo”, que está presente em grande número, canta junto com Raminho. Depois de 15 minutos de cânticos, as luzes voltam a se acender. Raminho solta alguns pombos brancos. A cerimônia se encerra e os maracatus voltam a se apresentar.

O Cambinda Estrela retoma sua apresentação e nela se caracteriza fortemente como o “maracatu politizado”, nesse ponto muito diferente dos outros. Ivaldo Marciano comanda a performance e canta não apenas toadas de maracatu, mas também o hino da África do Sul. Fala de Mandela, Steve Biko, mistura política antirrepressiva (“podem matar um, dois, mil, mas não podem deter a primavera”) com política de identidade (“nós somos gays, somos lésbicas, somos negros e negras”). Fala também dos catadores de latinhas de cerveja, dos desempregados e dos favelados. Fala da quinta-feira pós-Carnaval, quando os que estavam ali sendo aplaudidos por gente de Boa Viagem e de Casa Forte (como eu) iam voltar para seu cotidiano precário. Já está chovendo bastante e ele lembra as pessoas cujos barracos são arrastados pela chuva em cada novo inverno recifense. Em homenagem a elas, o maracatu canta: “Se o Recife fosse meu/ Eu mandava ladrilhar/ Com pedrinha diamante/ Pro Cambinda desfilar”.

É muito bonito e boa parte do público canta junto, com entusiasmo.

É nessa altura que a chuva fica forte e o Pátio do Terço bem alagado. Já é 1 da manhã, o sistema de som da prefeitura para de funcionar e os apresentadores se retiram. A noite continua, mas agora com bem menos oficialidade.

Entra o Aurora Africana, um maracatu de fundação relativamente recente, e faz uma apresentação empolgante, no meio da água e debaixo da chuva. É um dos poucos maracatus da noite a trazer um grupo de moças fazendo danças “estilo afro” de academia, bem atlético e ensaiadinho. Mas isso, que tem um quê de artificial no contexto, em nada prejudica o sentimento de garra e de vitalidade que o grupo transmite. O baque soa muito bem, cheio de energia, e ajuda a exemplificar a ideia de que a empolgação, a vida pulsante, a energia festiva – em que a tal “tradição” mostra a que veio – não dependem “só” do tempo de fundação ou de quaisquer “critérios de tradicionalidade” definidos *a priori*. Essa força, quando aparece, cria seus próprios critérios de validação. Como não se lembrar de Oswald de Andrade? “A alegria é a prova dos nove.”

A chuva diminui, a água na rua baixa aos poucos. Ainda faltam alguns grupos para desfilar, mas agora eu sei que eles vão mesmo desfilar: sem apresentadores da prefeitura, sem aparelhos de som e só com o público, bem menor agora, que resistiu à chuva comprimindo-se debaixo das marquises, fora dos palanques de convidados.

Se o Carnaval pernambucano pode ser pensado como uma única e grande “festa”, é preciso reconhecer que ele é composto também de festas menores, que, mesmo nele imersas, guardam especificidades a demandar estudos separados. Falamos aqui da saída do Homem da Meia-Noite e da Noite dos Tambores Silenciosos. Seria possível falar também do desfile do Galo da Madrugada (na manhã de sábado), do Encontro de Maracatus de Baque Solto em Nazaré da Mata (na segunda-feira de manhã, entrando pela tarde) ou, desde 2002, da Abertura do Carnaval no Marco Zero com os tambores de maracatus sob regência de Naná Vasconcelos (na noite de sexta-feira). Cada uma dessas ocasiões traz a sua própria sequência de atos, movimentos, etiquetas, posturas e descomposturas. As diferentes músicas, com os sons, os instrumentos, os gestos e os passos que as constituem, são as marcas mais evidentes e coletivizadas dessas identidades. Frevo e maracatu, aqui descritos, são preponderantes. Mas em Nazaré da Mata soam os ternos de maracatu de baque solto e o clangor dos surrões dos caboclos de lança, enquanto em Goiana, terra de caboclinhos, soam as gaitas, preacas e caracaxás saudando Canindé, Sete Flexas e Tupinambá. Entre tradições antigas e nem tão antigas, performances renovadas e renovadoras, interferências políticas e efervescências populares, a música, do início ao fim, é o verdadeiro fio condutor do Carnaval pernambucano.

Carlos Sandroni

Professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. Já atuou como pesquisador associado no Centre de Recherches en Ethnomusicologie, em Paris, e atualmente é pesquisador do CNPq. É mestre em ciência política pelo IUPERJ e doutor em musicologia pela Universidade de Tours (França).

E-mail: carlos.sandroni@gmail.com



Festa junina no Parque do Povo de Campina Grande, Paraíba.

Foto: Rubens Chaves/Folhapress

“O AUXÍLIO LUXUOSO DA SANFONA”: TRADIÇÃO, ESPETÁCULO E MÍDIA NOS CONCURSOS DE QUADRILHAS JUNINAS

Luciana Chianca

Quatro elementos festivos marcam a festa junina contemporânea no Nordeste: o milho, a fogueira, a “fantasia” de caipira e a quadrilha junina. Se os dois primeiros são diretamente associados ao cotidiano rural, tanto a quadrilha quanto a vestimenta são reconhecidos como metáforas do campo tal qual ele é apreendido na cidade, onde é reinventado por filhos, netos e bisnetos de migrantes. O universo rural é objeto de muito investimento afetivo e simbólico, compondo na cidade a “beleza da obra” à qual se refere Henry Lefèbvre: “O uso principal da cidade, isto é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (que consome improdutivamente, sem nenhuma outra vantagem além do prazer e do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro)” (2001, p. 4).

Uma das expressões mais significativas dessa experiência de resignificação se dá na festa junina, quando grupos de jovens executam a dança cidadina mais típica do período junino, a quadrilha. Portadores e transmissores desse importante patrimônio cultural, os adultos não apenas organizam quadrilhas juninas nas escolas, para ensiná-las às crianças, mas dançam-nas nos seus locais de trabalho, lazer e moradia, como prédios e ruas, em praticamente todas as cidades do Nordeste. Nessa parte do Brasil, a sua presença com variantes locais é unânime por todo o período das festas juninas, que se prolonga às vezes nas festas “julinas” – do mês de julho.

Assim, podemos dizer que a quadrilha encontrou seu lugar na festa urbana por meio de um processo progressivo e sutil de aprendizagem desde as classes maternas e infantis (quando ela é aprendida) até a adolescência, quando é sofisticada com passos e coreografias que dificultam progressivamente a sua execução e a transformam num verdadeiro desafio coletivo em que se busca atender sincronicamente às ordens e aos comandos do seu animador (conhecido também como “puxador”).

Cabe a cada grupo definir entre as várias possibilidades estéticas disponíveis no acervo cultural contemporâneo. Apenas restringindo-nos ao Nordeste do Brasil, tem sido frequente classificar as quadrilhas entre três versões: a quadrilha tradicional (também conhecida como caipira, ou matuta), a quadrilha de paródia (ou caricata) e a quadrilha estilizada.

A primeira é marcada pela representação mais ou menos pejorativa do homem “caipira”, ou “matuto”, numa versão que pretende ser mais próxima da tradição – daí seu nome “tradicional”. Reforçando o grotesco da dança matuta, e recriando uma versão burlesca da festa tradicional, as quadrilhas de paródia são marcadas pela inversão e pelo riso, misturando drag queens ao forró: são grupos “de inversão”, com dançarinos representando gêneros contrários (homens e/ou mulheres travestidos). Rompendo com a caricatura sempre presente nessas duas versões temos a “nobre” quadrilha estilizada, recriando as referências rurais numa visão universal, em que o homem do campo se aproxima de um *agrobusiness man* globalizado que trabalha a terra “sem sujar as mãos”.

Todas as três repousam num fundamento comum: ritualizam a dança posterior ao casamento matuto (ou caipira) em que os convidados a um matrimônio realizado na zona rural celebram alegremente a união dos noivos. Assim, é frequente distinguir alguns personagens no conjunto de dançarinos de uma quadrilha. Segundo as versões, há noivos, ciganos, juízes, policiais, Emílias e Viscondes, Lampiões e Marias Bonitas, padres, e assim por diante. As formas cenográficas também são variadas, podendo conter o casamento matuto ou um esquete teatral representando, por exemplo, a vida e a obra de Luiz Gonzaga. Os dançarinos podem dançar com ou sem fantasias, frente a frente em duas fileiras que se aproximam e se distanciam, como também podem se apresentar em blocos de filas paralelas que se movimentam voltadas para o mesmo lado, fazendo sempre da quadrilha uma dança coletiva que envolve dezenas de dançarinos animadamente reunidos.

Assim, os aspectos estéticos relacionados à dança (como vestimentas, músicas e coreografias) revelam uma dada visão de “mundo rural” (e urbano, por extensão) que cada grupo deseja exprimir, por meio de escolhas que são alvo de muita reflexão por parte dos seus organizadores e dançarinos, conciliando e rompendo interesses, ambições, limitações e expectativas de todos os que a compõem e admiram: “Geralmente a juventude contribui ativamente para a rápida assimilação das coisas e representações oriundas da cidade [...] entre as malhas do tecido urbano [onde] a relação ‘urbanidade-ruralidade’, portanto, não desaparece; pelo contrário, intensifica-se [...]” (LEFÈBVRE, 2001, p. 12).

Entre as decisões assumidas pelo grupo logo no início está aquela que diz respeito à forma da sociabilidade envolvida na dança: cabe ao grupo dançar de modo inesperado, “espontâneo”, sem a prerrogativa de um público (quadrilha improvisada) ou ensaiar repetidas vezes para o deleite de amigos e convidados (quadrilha de espetáculo privativo)? Ou ainda: e se essa exibição não se limitar a um público restrito, mas atingir um grande número de pessoas conhecidas e desconhecidas com o objetivo de concorrer a um prêmio ou a um concurso? Nesse último caso, temos uma modalidade de quadrilha particular: as quadrilhas de competição.

Especializadas em festivais e concursos com competições em que seu aspecto espetacular é exacerbado, as “quadrilhas de concursos” introduzem a massificação na cultura tradicional com uma composição estética cada vez mais adaptada às demandas de uma sociedade rápida e ágil. Mas, como salienta Lima (2010, p. 195-196), “a sociedade da informação compensa seu efeito de mundialização com o fenômeno de descentralização e de fragmentação das audiências”. Essa “revalorização do direito à diferença propicia a potência dos meios locais”, provocando transformações sem ameaçar as expressões tradicionais da quadrilha, que permanecem ativas e subsidiando a nova forma luxuosa da dança. Ávidas de sucesso e prêmios, essas últimas não devem perder seu charme, sua beleza e seu poder de sedução, sendo interpeladas na criatividade de modo incansável e permanente.

Quadrilhas de competição

Introduzindo o aspecto concorrencial à dança, essas quadrilhas dirigem os seus investimentos para a busca de títulos, troféus e vitórias. Compostas de jovens entre 15 e 21 anos e dirigidas por adultos mais velhos (em geral ex-dançarinos), as quadrilhas de competição estão localizadas na maior parte dos bairros das grandes cidades nordestinas e se organizam por meio de redes de amigos, de vizinhança, de familiares ou de escolares. Seus ensaios ocorrem em lugares fechados, inacessíveis ao público (e aos concorrentes) e se prolongam pelo menos de janeiro a junho.

Mobilizando jovens em torno da “organização da comunidade, o trabalho coletivo, [...] o estímulo ao estudo formal e informal, [...] a criação de um mercado de trabalho e a geração de renda; a interação com trabalhos comunitários, [...] a valorização da arte e dos temas regionais” (ALMEIDA & LÉLIS, 2004, p. 33), as quadrilhas de competição também concentram muita disputa, tornando-se um importante espaço de confrontação social nas grandes cidades: nos concursos, as quadrilhas representam setores, zonas, bairros, “pedaços” (MAGNANI & TORRES, 1996), repercutindo conflitos abertos e alianças cotidianas.

Sob a pressão horizontal dos grupos entre si, essa modalidade de quadrilha é mais sensível e revela mais explicitamente as inovações e bricolagens às tradições da dança, sendo regularmente invocada quando se trata de discutir sua evolução. Sua centralidade nesse debate se deve basicamente à sua visibilidade, pois, diferentemente das duas outras modalidades (improvisada e de espetáculo privativo), as competições de quadrilha são objeto de disputa e interesses que ultrapassam o “mero divertimento”, alargando o campo da sociabilidade familiar e de vizinhança.

ça. Evidenciando a dinâmica da dança – que é objeto de constantes investimentos simbólicos e transformações –, os concursos potencializam a rivalidade entre os grupos, “metonimizando” outras tensões e conflitos cotidianos dos jovens das cidades nordestinas.

Além do aspecto competitivo e espetacular, no arranjo festivo contemporâneo destaca-se o fundamento midiático: se no Nordeste as quadrilhas juninas organizavam pequenos concursos locais desde pelo menos os anos 1950/1960, com premiações modestas e visibilidade restrita aos bairros ou aos municípios, a partir dos anos 1980/1990 as grandes redes de televisão passaram a destacar as quadrilhas como elemento de marketing de sua programação no período junino, como revela Menezes Neto (2009, p. 86) citando o exemplo do Recife (PE), onde os concursos têm “grande repercussão devido a uma ampla divulgação feita no estado e à sua força midiática”.

Promovendo concursos de quadrilha divulgados em sua programação, as televisões oferecem o conforto do sofá ao grande público do conjunto da cidade, pois as matérias e as publicidades exibidas durante os dias de festa liberam uma parte da população citadina da festa de rua, onde arraiais, fogueiras, milho assado, quermesses, festas e forrós não cedem espaço e coexistem com a mídia.

Concursos de quadrilha

A observação de um dos mais importantes concursos de quadrilha de Natal, RN (o Festival de Quadrilhas Juninas da subsidiária local da Rede Globo), revela o sentido e alguns processos de transformação dos saberes e fazeres populares relativos às quadrilhas, sustentando as escolhas estéticas e culturais dos grupos participantes.

Parte integrante de um sistema de comunicação compreendendo também rádio, internet e imprensa, essa televisão é bastante prestigiosa, concentrando vários elementos do capital cultural e estético da cidade. Aproveitando sua larga influência na vida local, seu grande concurso imprimiu centralidade às quadrilhas, tendo sido o primeiro a se desligar da festa oficial da prefeitura daquela cidade, transformando essa dança num interessante negócio. Afastando-se dela como brincadeira de rua e de amigos, a televisão afetou profundamente a dinâmica das festividades locais, oferecendo a contrapartida de um palco eletrônico para a criatividade e a emoção.

Como produto da mídia, esse festival propôs uma visibilidade ampliada aos grupos de quadrilhas, formando uma surpreendente parceria cujo equilíbrio é tenso e frágil. Para os primeiros, eles representam um portfólio interessante, formado pelos patrocinadores que disputam espaço nas vinhetas que sucedem aos anúncios do festival. Para os grupos de quadrilha originários do interior do estado, dos conjuntos e dos bairros da cidade interessa o sonho da conquista pública representada por uma matéria jornalística ou pela imagem veiculada na televisão, percebidas como o reconhecimento citadino de sua capacidade de superação, num projeto autogerido e conduzido durante mais de seis meses.

Essa recompensa considerada justa para as quadrilhas veiculou brio e autoestima para organizadores, dançarinos, equipes de apoio e torcedores, e também para o conjunto dos atores envolvidos na sua vasta rede – que geralmente estende-se para além da cidade ou do estado de origem do grupo. Outros também se orgulham em reconhecer seu bairro na televisão, no rádio ou na imprensa escrita, longe da página policial, em que cotidianamente transbordam referências negativas aos seus vizinhos conhecidos e desconhecidos: além de dividir a tela com as celebridades nacionais e locais, eles despertam a cidade para sua presença, nem sempre degradante e aviltante.

Com relação aos demais concursos, esse guarda uma vantagem suplementar: propõe aos vencedores de cada estado do Nordeste a participação em uma disputa regional, com flashes ao vivo ou retransmitidos em alguns programas, oferecendo uma publicidade suplementar aos grupos. Essa disputa interestadual lhes permite também conhecer novas cidades e grupos de outros horizontes: experiências enriquecedoras mas custosas, às quais a maioria desses jovens não teria acesso noutra ocasião.

Estratégias comerciais e organização dos concursos

Desde seu início, em 1995, esse concurso foi progressivamente adotado nos hábitos urbanos locais, passando por casa de shows, hall de shoppings, estacionamentos de supermercados e ginásio de esportes: grandes espaços e locais estratégicos para o estacionamento dos ônibus dos grupos e para a afluência do grande público. Enquanto os patrocinadores oferecem seus recursos por meio de cotas publicitárias, a televisão se encarrega de inscrever as quadrilhas e organizar a estrutura de apoio pela viabilização dos equipamentos urbanos propícios à concentração festiva, como segurança pública, eletricidade, sanitários e trânsito.

Como o valor das cotas dos patrocínios não é revelado claramente, ele se torna alvo de muita especulação entre as quadrilhas de competição, pois, apesar de se apresentar como espaços de “valorização e respeito à tradição junina local”, os concursos potencializam o viés comercial da festa. Divididos entre a construção de sua autoimagem e de sua visibilidade e a consciência inequívoca do potencial econômico das quadrilhas (cujo benefício lhes escapa ao controle), os grupos experimentam as ambivalências inerentes à sua condição de estrelas e reféns dos concursos.

Esse sentimento também é nutrido pela distância entre os valores das cotas publicitárias e as somas dos prêmios propostos aos grupos. Como exemplo, em 2001 o festival oferecia 428 reais ao primeiro prêmio de cada categoria, embora circulasse entre os grupos a informação de que o total das cotas seria de 46.600 reais (ou 38 mil reais, segundo as versões) – enquanto soubemos por fonte da organização do festival que ele era de fato 64.300 reais.

Embora os parceiros e o valor de cada cota variem anualmente, essas especulações deixam transparecer a relação dos grupos com os festivais: refletindo sobre “o valor da arte” (a deles e a da televisão), os grupos constroem um orçamento do concurso e do valor do espetáculo que eles “doam” gratuitamente à televisão. Essa “bolsa de valores” também permite que os

grupos sigam sua própria cotação: conscientes de não deter os meios para comprar as cotas publicitárias, eles negociam a participação conferindo uma área de celebridade, ainda que fulgaz, ao grupo por alguns segundos, que pode ser revertida posteriormente para o grupo de maneira indireta por meio de parcerias locais com suas redes de relações e apoios.

Quando se finalizam as inscrições, ocorre um sorteio público dos grupos para definir o dia e a ordem de participação nas apresentações eliminatórias, quando se distribui uma cópia do regulamento do festival, que todos assumem conhecer e honrar, objetivando alcançar a fase final, quando são escolhidos os vencedores. Paralelamente, a televisão prepara o público com videoclipes de 10 a 15 segundos nos quais dançam os grupos finalistas do ano precedente.

Jurados e cenas de concursos

O palco é o lugar prestigioso da exibição pública das qualidades artísticas e estéticas dos grupos, e único espaço reconhecido para a confrontação entre eles. Embora só raramente ultrapassem a fronteira das agressões verbais nos locais do festival, as brigas e os protestos são frequentes na fase final do concurso. Por isso, um ponto sensível da sua organização são as medidas preventivas contra a violência proveniente das rivalidades entre os grupos concorrentes, garantindo que os conflitos não ultrapassem as apresentações.

Previstas no regulamento do festival, brigas entre grupos desclassificam todos os envolvidos, mas parece mais importante prevenir tais exibições de força e violência, razão pela qual garrafas, facas e outros acessórios são proibidos na área do concurso: perímetro do público, palco, espaços de concentração dos grupos, entrada e saída de cena e as barracas instaladas no seu entorno para o comércio de alimentos e bebidas.

Durante a sua realização, o festival mobiliza um corpo técnico de assessores, apresentador (chefe de cerimônia), técnicos de som e luz e agentes de segurança, além de uma câmera autorizada externa à televisão que aluga uma área estratégica da cena, em que registra as apresentações integrais dos grupos, muitas vezes interessados em adquirir uma cópia da sua apresentação.

Outro elemento fundamental do festival são os jurados, responsáveis por notar as apresentações e presentes nas duas fases do concurso. Participamos como tal na fase eliminatória do festival de 2001, quando observamos 114 grupos ao longo de sete noites e guardamos uma apreciação pessoal e situada dessa atividade que passamos a relatar. Com mais quatro pessoas (estudantes, jornalistas e profissionais ligados à comunicação), foi composto um corpo de jurados, escolhido pela organização do festival e que revelava a sua autoridade simbólica, legitimada pelo perfil acadêmico e de profissionais da imprensa.

As decisões dos jurados não admitiam contestações de natureza jurídica “nem mesmo verbais”, segundo o regulamento. Eles também não poderiam ter contato com os grupos “antes, durante ou depois do julgamen-

to” – regra quase impraticável diante de uma média de 40 dançarinos e mais de 20 pessoas em equipes de apoio em cada grupo, perfazendo aproximadamente 6.800 pessoas diretamente envolvidas com as quadrilhas ao longo das noites de eliminatória.

As sessões das eliminatórias se iniciavam às 19 horas e terminavam quando se apresentava o último grupo, o que podia significar a madrugada do dia seguinte. Remunerados pela organização do festival, os jurados das eliminatórias recebiam um valor tão insignificante que raramente retornavam de um ano para outro: 170 reais para as sete noites. Eles observavam e notavam as quadrilhas (podendo chegar a 20 por noite de eliminatória), cabendo aos promotores a decisão final sobre a desclassificação dos grupos em caso de descumprimento do regulamento.

Na fase final, os jurados são convidados sem remuneração: esse convite da principal transmissora de televisão local é recebido como o reconhecimento público de prestígio profissional e pessoal, sendo considerado uma atividade de lazer, e não uma atividade laboral. Sete a oito pessoas assumindo funções públicas, políticas, profissionais liberais, jornalistas, produtores culturais, artistas, profissionais da moda, comerciantes, intelectuais, professores e até teólogos configuram um universo social e profissional bem mais elitista que o da fase eliminatória.

Por seu perfil, vemos que eles trabalham com criação ou produção artística ou são gestores públicos, muito próximos do debate cultural e estético local. Membros de comissões de folclore ou do Instituto Histórico e Geográfico também são regularmente requisitados para essas ocasiões, pois é reconhecido que os estudiosos locais dispõem de um cabedal que lhes confere autoridade e respeito coletivo, reforçando a importância da cultura “sábia” e garantindo seu espaço na hierarquia social da produção da festa popular citadina.

Mídia, “sábios” e quadrilhas no campo da inovação

A propósito da relação entre a cultura “sábia” e a “popular” na renovação das tradições da quadrilha junina, é preciso destacar que os grupos estilizados despertaram polêmica desde seu surgimento na cena junina, em meados dos anos 1990, quando tiveram dificuldade em ser reconhecidos como quadrilhas juninas. Eles foram severamente criticados por suas escolhas e motivações estéticas, pois o veludo e o cetim não guardavam proximidade estética nem cultural com a chita de algodão, tecido típico de quadrilhas tradicionais. Assim, as estilizadas foram comparadas a danças russas, ucranianas, italianas e francesas, julgadas por “parecer o que não eram”, tal qual Carmem Miranda, que teria americanizado o samba.

Diante dessa perplexidade, mesmo a condição de quadrilha lhes foi questionada, e as versões estilizadas da dança foram sistematicamente comparadas com as matutas, num contraste indiscutivelmente inoportuno e prejudicial. Ela tampouco foi identificada com uma nova dança, emancipada da tradição, respeitando surpreendentemente a insistência de seus coreógrafos e dançarinos em identificá-la à tradição junina. Assim, no centro da polêmica pairava sempre a ideia de degradação e descaracterização.

Os folcloristas e tradicionalistas se destacavam como os mais resistentes às inovações, buscando preservar as quadrilhas de uma “deturpação” da tradição. Noutra vertente, alguns intelectuais identificados ao marxismo frankfurtiano denunciavam-na como produto da sociedade de consumo massificada. Assim, os defensores das quadrilhas juninas estilizadas podiam escolher entre duas etiquetas: vítimas da alienação cultural ou oportunistas mais ou menos cúmplices do sistema midiático dominante – promotores indiretos dessa modalidade de quadrilha.

Se desde o início as quadrilhas estilizadas se beneficiaram de uma difusão mais ampla pela televisão e contaram com a simpatia quase instantânea do público, elas foram identificadas pelos “sábios” e pela imprensa “cult” como uma “prima distante” com pretensões de rica. Chamadas de pasteurizadas, “com leite” e “de plástico”, elas teriam perdido a força da terra, das suas tradições, tornando-se um amálgama de inspirações artísticas e culturais heteróclitas sem valor autêntico, num pânico alarmista que se disseminou entre os conservadores dos mais diversos horizontes, reunindo a população nostálgica da quadrilha matuta, que felizmente não desapareceu das ruas, das casas, das escolas e das praças.

Sabendo que a criação e a mudança referem-se ao estabelecido e sua evolução, e considerando que os grupos tradicionais dispõem de uma margem menor de mudança, as quadrilhas estilizadas parecem representar o *ethos* mesmo desses concursos televisivos, dirigidos explicitamente para elas e nos quais a inovação e a surpresa são elementos centrais do espetáculo. Seguindo a vereda dos grupos estilizados, as caricatas foram rapidamente aceitas e assimiladas por esses concursos, apresentando uma versão da dança na qual as possibilidades de criação e reinvenção são mais livres, pois nasceram sem a responsabilidade de representar uma tradição. Usufruindo dos mesmos recursos estéticos espetaculares das estilizadas, elas podem “bricolar” e criar livremente com veludos, sedas, cetins, brilhos, canutilhos, lantejoulas, paetês, strasses e pedrarias naturais ou sintéticas.

Pouco adaptadas a um contexto em que a velocidade das transformações estéticas segue o ritmo acelerado da informação e das evoluções tecnológicas, as quadrilhas tradicionais encontram maior dificuldade em impressionar os jurados e o público dos concursos, pois devem recorrer a elementos menos vistosos, geralmente de origem natural, como algodão, couro, juta, palha, rendas e bordados localmente identificados com a tradição: a perda dessas referências comprometeria o seu vínculo com os “valores do passado” que ela supõe defender.

Esse debate sobre o alcance da criação e as limitações da tradição resalta a amplitude do conflito sociocultural inerente a essa disputa, pois, representando uma evolução “bastarda” da dança tradicional, as estilizadas e caricatas são majoritariamente oriundas dos bairros da periferia da cidade e do interior do estado, ou seja, dos lugares cotidianamente identificados à tradição junina pela origem e pela migração recente. Como explicar esse paradoxo sociodemográfico situando a perseverante crítica “sábia” às quadrilhas estilizadas (e caricatas)?

Se até meados do século XX a festa urbana congregava a população de modo relativamente igualitário nos arraiais e nas festas de rua de Natal – e de outras cidades nordestinas –, progressivamente a elite cidadina conquistou espaços de distinção e legitimidade simbólica para “avaliar” a tradição popular em relação às suas inovações estéticas e culturais. Por ser muito variáveis segundo as referências culturais e pessoais, os itens dessa avaliação são normatizados nos concursos televisivos a partir de alguns elementos, como a coreografia, a animação do grupo, a criatividade dos passos, o puxador, a beleza das vestimentas e a escolha do repertório.

A vitória de um grupo depende, como se percebe, do aprendizado de uma série de comportamentos festivos, pois “ser animado”, “ser um bom puxador”, “escolher a música e vestimenta adequada” são escolhas estéticas que devem aproximar o gosto do grupo ao dos jurados: quanto maior for a sintonia, mais chances de sucesso e vitória.

É essa margem de incerteza que torna o processo de julgamento e o resultado dos concursos uma obra aberta, pois tanto nos concursos de quadrilha de Natal como nas escolas de samba do Rio de Janeiro

há coisas que não se sabe bem para onde vão; outras coisas que ainda estão a caminho; outras que talvez já não façam mais sentido; e há coisas importantes que não são diretamente julgadas. Uma salutar inadequação preside a relação entre os quesitos e o seu julgamento. A defasagem existente é a expressão da vitalidade: ela mantém o desfile ao mesmo tempo ligado a um passado e aberto para o futuro, num presente que é sempre tensão. (CAVALCANTI, 2006, p. 56-57)

Subsiste então uma grande insegurança dos grupos de competição com relação aos concursos e aos jurados, cuja autoridade é frequentemente questionada pelas quadrilhas por ignorância na matéria ou corrupção pelos diversos interesses em jogo em semelhante competição. Por isso, certos grupos insistem em se fazer presentes quando da contabilização final das notas dos jurados.

A televisão faz a mediação entre esses dois polos e quando procurada pode divulgar as notas, como revelou o organizador do festival: “Eu apago o nome do jurado, para que eles não vão importuná-lo, dizer coisas. E eu faço um resumo, entende? E eu digo: você não foi bom nisso, nem naquilo”. Tal iniciativa, considerada construtiva pelos grupos, é apreciada pelos organizadores, que reconhecem a valorização do seu concurso e o alcance de sua influência na evolução da dança.

Quadrilha em tempos de concurso

A relação da quadrilha de concursos com o espaço público e midiático transformou radicalmente a dança na sua relação com o tempo. Tradicionalmente executada no espaço familiar e comunitário, uma “quadrilha improvisada” pode se prolongar por poucos minutos ou por horas a fio, sem previsão de início ou tempo para ser concluída. Uma quadrilha de

exibição privada tem duração limitada, pois foi ensaiada antecipadamente, mas é variável e nunca definida com precisão, diferentemente dos grupos de competição, em que esse dado é predefinido e deve ser escrupulosamente seguido, sob pena de punições e desclassificações.

Assim, uma das principais modificações introduzidas pelos concursos diz respeito ao tempo reservado à apresentação de cada grupo de quadrilha. Diante da progressão constante do número de grupos, o tempo de presença em cena de cada concorrente foi reduzido de 30 para 20 minutos, acelerando o tempo disponível para cada apresentação e repetindo o processo de cadeamento rítmico do samba descrito por Vianna (1999) relativamente às escolas cariocas, quando ele se tornou uma dança espetacular apresentada num desfile: para avançar o grupo mais rapidamente e naturalmente, o samba foi associado ao ritmo binário da marcha.

Nas quadrilhas de competição, a redução de tempo reconfigurou a dança trazendo a aceleração da coreografia, com a música acompanhando os mesmos passos executados com mais rapidez. Essa mudança de velocidade – perceptível até para os menos atentos – trouxe três consequências: a redução da idade dos dançarinos, novas escolhas musicais e o eclipse dos casamentos matutos nos concursos.

Sobre a primeira, destacamos que os jovens dançarinos têm idade mais baixa a cada ano, pois dançar uma quadrilha de competição tornou-se um teste físico exigindo uma grande capacidade aeróbica dos dançarinos. Quanto às músicas, elas precisam acelerar os dançarinos, mudança que trouxe à cena músicas de andamento mais rápido, como o forró “elétrico” (CHIANCA, 2006) – ou “eletrônico”, como prefere chamá-lo Lima (2010). Embora frequentemente associados às quadrilhas estilizadas, esses forrós não estão necessariamente vinculados a elas: nos festivais, todas as quadrilhas recorrem às diferentes linhagens musicais contemporâneas, explorando possibilidades rítmicas e sonoras sem fidelidade a épocas, estilos regionais ou locais, sendo possível o recurso ao forró nas suas diversas variantes, misturado ou não a ritmos “estrangeiros” como a salsa, o carimbó, o manguê beat, o vaneirão e o funk.

A terceira consequência da aceleração das apresentações diz respeito a uma das ausências sentidas nos festivais de quadrilha; o casamento matuto/caipira, que é um dos elementos cênicos mais importantes e parte central da cenografia da quadrilha tradicional, marcando “o ponto alto da festa [...] o tão esperado casamento” (JESUS E SILVA FILHO, 1998, p. 18-19). Constrangidos pelo tempo total da apresentação, pouco a pouco os grupos matutos o retiram dos festivais, o que foi percebido pelos grupos como um grande prejuízo.

Num processo semelhante ao dos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro a partir das décadas de 1960 e 1970, desde os anos 1990 as quadrilhas experimentam “um processo mais profundo de transformação”, no qual os concursos “ao mesmo tempo em que as espetacularizam cada vez mais, também firmam seu prestígio, em detrimento das outras formas de divertimento [...] que com elas convivem” (MONTES, 1997, p. 21).

Conclusão

Com importância progressiva na cena urbana das grandes cidades do Nordeste desde os anos 1990, os concursos de quadrilha se configuraram como um dos mais interessantes investimentos midiáticos contemporâneos, o que se deve à vitalidade e ao forte potencial estético da quadrilha junina. O sucesso desses concursos pode ser avaliado por sua frequência, sua regularidade e seu alcance, com versões públicas e privadas, locais, estaduais, regionais e mesmo nacionais. A importância dos promotores, a presença de patrocinadores, jurados e grupos inscritos é o principal indício do êxito do modelo midiático de festa junina, que assume sua preferência pela versão estilizada da quadrilha.

Por meio dessa inusitada parceria, os jovens dos bairros desfavorecidos da cidade veem-se na televisão, ritualizando e atualizando sua identidade, possibilitando o autorreconhecimento e a integração social. Além da visibilidade local, os concursos anualmente promovidos pelas televisões proporcionam aos grupos maior circulação de saberes e informação, pois nesses eventos os campeões de cada estado se encontram para uma grande final regional, em que se apresentam disputando um troféu e um prêmio em dinheiro. Esses encontros consolidam novas articulações e reforçam redes artísticas e profissionais já estabelecidas: não é raro que um grupo do Recife, PE, mantenha o mesmo coreógrafo que outro grupo de Fortaleza, CE, ou que vestimentas possam servir a outro grupo noutro estado, no ano seguinte, mediante ajustes e adaptações, facilitando a circulação simbólica e material na dança de competição, na qual se copiam e recriam passos e elementos coreográficos, emprestam-se, alugam-se e vendem-se cenários, acessórios e CDs, por exemplo.

Fomentando o contato e as influências recíprocas entre os grupos, os concursos potencializam as transformações das formas estéticas da dança e propiciam a observação dos fluxos culturais que flexibilizam a tipologia proposta inicialmente neste artigo, distinguindo grupos tradicionais, estilizados e de paródia. Mesmo pertinente como recurso heurístico, destacamos que ela deve ser aplicada com extrema precaução, pois os elementos estéticos e éticos de todos os estilos se fundem em formas fluidas, em constante elaboração e resignificação, permeabilizando-se mutuamente com ideias, inspiração e fantasia (HANNERZ, 1997). Assim, certos grupos matutos se inspiram nas estilizadas e compõem o matuto “revisitado”, as estilizadas releem as tradicionais nas “recriadas”, enquanto matutos se revelam “caricatos” nas quadrilhas de paródia.

Não obstante alguns grupos matutos sonharem com a emancipação estética prometida pela quadrilha estilizada, Luiz Gonzaga e Lampião são os personagens mais citados nas alegorias desses últimos, como líderes incontestes do “panteão junino”. É essa vitalidade cultural que transporta a sanfona ao foco da apresentação de grupos estilizados, reproduzindo o forró por meio do tradicionalíssimo trio acústico, enquanto as quadrilhas matutas dançam ao som das bandas de forró elétrico Calcinha Preta e Canários do Reino.

No contemporâneo São João do Nordeste, copiosos são os exemplos desses hibridismos: precisamos apenas compreender o seu significado enquanto assistimos maravilhados a um reluzente, acelerado e colorido concurso de quadrilhas juninas promovido pelas televisões de uma das grandes cidades do Nordeste do Brasil.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Magdalena; LÉLIS, Carmem (Org.). *Quadrilha junina, história e atualidade*: movimento que não é só imagem. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2004.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca*: dos bastidores ao desfile. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

CHIANCA, Luciana. *A festa do interior*: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal: Editora da UFRN, 2006.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana* [online]. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 7-39, 1997.

JESUS E SILVA FILHO, Thadeu. Festa junina e Brasília: que relação é essa? *Pós – Revista Brasiliense de Pós-Graduação em Ciências Sociais*. Brasília, ano 2, n. 1, p. 7-29, 1998.

LEFÈBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Centauro, 2001.

LIMA, Maria Erica de Oliveira. *Mídia regional*: indústria, mercado e cultura. Natal: Editora da UFRN, 2010.

MAGNANI, José Guilherme; TORRES, Lilian de Lucca. *Na metrópole*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1996.

MENEZES NETO, Hugo. *O balancê no arraial da capital*: quadrilha e tradição no São João do Recife. Recife: Edições do Autor, 2009.

MONTES, Maria Lucia. O erudito e o que é popular ou escolas de samba – a estética negra de um espetáculo de massa. *Revista USP*. São Paulo, n. 32, p. 6-25, dez./jan./fev. 1996-1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

Luciana Chianca

Doutora em antropologia pela Universidade Bordeaux 2 e professora da UFPB, pesquisa as festas – especialmente as juninas – há mais de 20 anos. Especialista em antropologia urbana e interessada pela cultura digital e sua relação com o patrimônio cultural e artístico nas cidades.

E-mail: lucianachiancaufpb@lavid.ufpb.br
luchianca@cchla.ufrn.br



Círio de Nazaré.

Foto: Renato Luiz Ferreira/Folhapress

FESTAS E IDENTIDADES NA AMAZÔNIA

José Maria da Silva

Introdução

As festas são fenômenos sociais importantes e fundamentais para o entendimento das sociedades. Historicamente, as festas foram projetadas como eventos de comemoração de determinadas datas ou para celebrar divindades e feitos religiosos. Nas sociedades não ocidentais, as festas são ritos demarcadores de períodos de colheita, de comemorações religiosas, de iniciação de jovens na vida adulta, de celebração da memória dos antepassados, entre outros aspectos. A literatura antropológica sobre festas é ampla e nos apresenta experiências de várias partes do mundo, demonstrando a diversidade de formas que assume a festa.

Na antropologia brasileira, as festas foram objeto de investigação inicialmente no âmbito da tradição etnológica – como fenômeno ritual de cosmologias indígenas para demarcar algum aspecto da sociabilidade de um grupo ou como fenômeno religioso. Mais adiante, a antropologia nacional deu ênfase às festas como um importante elemento de análise das relações sociais no campo e nas cidades. Um exemplo dessa tradição é o trabalho pioneiro de Roberto DaMatta (1997) sobre o Carnaval, formulando um campo de estudos sobre hierarquias sociais em contextos de festas brasileiras. Atualmente, a antropologia tem procurado examinar as diferentes formas e sentidos que a festa adquire nas sociabilidades urbanas, seja em torno de música (VIANNA, 1988; COSTA, 2009), seja no âmbito das festas religiosas em louvor a santos (BITTER, 2010) ou nas experiências contemporâneas com música eletrônica, como as festas rave (CAMARGO, 2011).

No campo da antropologia, a etnografia e a análise das festas têm sido elaboradas com base na teoria ritual, cujo enfoque dominante concebe o ritual como um elemento de comunicação que revela aspectos da vida social das pessoas nele envolvidas (LEACH, 1965; TURNER, 1974).

Nos anos 1980, essa teoria foi renovada pelo antropólogo Stanley Tambiah (1985), ao combinar o exame etnográfico com a análise da linguagem, na qual as expressões rituais (próprias da linguagem prática dos agentes) adquirem força ilocucionária e perlocucionária, expandindo para a vida prática o que se diz em ação. Nesse caso, utiliza-se como referência a perspectiva pragmática da linguagem de John Austin (1997), na qual “dizer é também fazer”.

Nos últimos anos, muitas festas no Brasil têm adquirido um novo estatuto empírico e sociológico, em razão: i) da dimensão e da qualidade da festa, que se apresenta na maioria das vezes como espetáculo; ii) da interpenetração e da confluência de várias modalidades de artes e de expressões culturais – formando um campo cultural híbrido e polissêmico; iii) da influência das diversas formas de mídia (rádio, televisão, cinema, internet etc.); e iv) do fato de que essas festas não são mais produzidas para comunidades inclusivas e, sim, para grandes massas de pessoas, especialmente para o circuito do turismo. Nesse último aspecto, deve-se acrescentar que as festas brasileiras dimensionadas como espetáculos são produzidas para uma ampliada plateia e implicam – em sua produção – o investimento de vultosos recursos na organização, na preparação e na publicidade, na constituição de uma complexa divisão social do trabalho e na produção artística, em que o visual e a performance dos brincantes são aspectos relevantes. Isso significa dizer que essas festas incorporam tradições e novos significados, constituindo assim um “novo texto cultural” no âmbito da sociedade moderna e contemporânea. Como exemplos, podemos citar a Festa do Peão de Barretos (São Paulo), o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro, o Carnaval no Recife, as festas juninas em cidades do Nordeste e o Festival de Parintins, no Amazonas. Mas não são apenas essas (grandes) festas os exemplos de mudança. É preciso acrescentar que há uma proliferação de eventos com a perspectiva de atração turística para as cidades – sejam elas pequenas, médias ou grandes –, assim como se percebe que festas de pequeno porte têm sido impulsionadas no sentido de se tornar espetáculos atrativos – ainda que modestos – nas localidades em que são realizadas.

Na Amazônia, existem diferentes tradições de festas realizadas pelas populações locais. Nos lugares onde o catolicismo teve presença histórica marcante, a maioria das festas é de origem católica e está relacionada aos santos padroeiros de comunidades, vilas e cidades. Porém, nos últimos dez anos um conjunto de festas de cidades pequenas e médias da região tem crescido a partir da ideia corrente de realizar um evento de referência na cidade (e, quiçá, na região), cuja inspiração tem sido o Festival de Parintins. De modo geral, pode-se afirmar que as festas realizadas pelas populações não indígenas, além do caráter comemorativo, evidenciam valores de identidade – histórica, étnica, religiosa ou regional. Nesse último caso, na maioria das vezes trata-se do regionalismo amazônico, calcado na natureza, nas populações étnicas – sobretudo indígenas e ribeirinhas – e em um imaginário constituído por mitos, lendas, personagens históricos, produtos da natureza e artefatos da região. A seguir, apresento uma etnografia sobre as duas maiores festas da região: o Círio de Nazaré e o Festival de Parintins.

A festa da fé: o Círio de Nazaré em Belém

O Círio realizado em louvor a Nossa Senhora de Nazaré é a principal festa religiosa do Pará e possivelmente da região, pois, além de haver realização em diversas cidades, os festejos na capital paraense atraem anualmente um significativo número de fiéis. Contudo, o público do Círio não é constituído apenas por devotos da santa situados no Pará e na região; no período dos festejos, sobretudo no sábado e no domingo quando são realizadas as principais procissões, a cidade de Belém recebe uma grande quantidade de pessoas oriundas de diferentes lugares do país e, em menor quantidade, do exterior. Isso porque o Círio em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, que se realiza no segundo domingo de outubro, tem sido concebido como um importante evento de peregrinação e pagamento de promessas. A festa de Nazaré adquire outros significados para os paraenses, de maneira que parte significativa dos devotos que se desloca de outros estados e até mesmo do exterior é originária do Pará. Esses fiéis se dirigem à capital paraense para render suas homenagens à santa, mas também para confraternização das famílias, e por isso o Círio é concebido na cultura e na sociabilidade local como o “Natal dos paraenses”.

A importância da festa de Nazaré no Pará pode ser dimensionada sob diferentes perspectivas, tais como: pela quantidade de público participante, que cresce a cada ano, pelas formas de manifestação de fé, pela movimentação na economia do estado – especialmente com os devotos visitantes e turistas – e, sobretudo, por se apresentar como referência cultural em manifestações artísticas locais, como literatura, música, teatro e cultura popular. Desse modo, o Círio tem sido historicamente objeto de estudos, com diferentes enfoques, no sentido de compreensão desse evento como fator de religiosidade e de identidade local e regional (ALVES, 1980; MAUÉS, 1995).

O mito de fundação do culto a Nazaré

O culto a Nossa Senhora de Nazaré no Pará não é um fato isolado; é resultado do processo colonial implantado por Portugal no Brasil e, em especial, na Amazônia. Nessa região, a Igreja católica se fez presente desde os primeiros momentos da colonização, quando religiosos cumpriram o desígnio da evangelização e domesticação dos índios, em um processo civilizador implantado a partir do século XVII. Em *O Paiz do Amazonas*, Marilene Corrêa da Silva afirma que a Amazônia foi um espaço de luta entre a Igreja e o Estado, mas atesta uma forte presença da Igreja como agência cultural do processo histórico de colonização. Diz ela: “Ao seu modo, à sua visão, [a igreja] classificou o espaço físico, os habitantes, as relações existentes, o maravilhoso e o bárbaro. O que lhes era estranho e diverso foi formalizado segundo as suas referências próprias” (SILVA, 2004, p. 115). No mesmo sentido, Márcio Souza destaca a participação da Igreja católica na transformação dos índios em trabalhadores da empresa colonial portuguesa, em um fenômeno social que ele denominou de “caboquização” (SOUZA, 2001).

Como manifestação religiosa, o culto a Nazaré tem suas origens na Europa cristã. Segundo Penteado (1998), a emergência de um santuário para veneração a Nossa Senhora de Nazaré, em Portugal, se deve a dois principais fatores: primeiro, o deslocamento da imagem de Maria de Nazaré da Palestina para o Ocidente ibérico, em razão da perseguição aos cristãos; segundo, o achado da imagem da santa pelo cavaleiro dom Fuas Roupinho, no século XII.

O surgimento da veneração à divindade em terras paraenses também é fundamentado em um mito de origem, sempre evocado no período do Círio. Esse mito é narrado assim: certo dia, em pleno século XVIII, um caçador – identificado na narrativa como caboclo – de nome Plácido José de Souza (conhecido mais pelo nome Plácido) morava em uma área da cidade denominada Estrada do Maranhão, onde hoje existe a Basílica de Nazaré. Em um de seus momentos de caçada, teria encontrado a imagem de Nossa Senhora de Nazaré esculpida em madeira. Se o milagre do achado e a origem do culto nazareno na Península Ibérica deveram-se a um fidalgo, a origem no Pará atribui-se a um “humilde caçador”, ou seja, tem ambientação local, pois tratar-se-ia de uma categoria étnica regional – o caboclo. Nesse sentido, o mito faz sua inscrição no imaginário local e regional.

Um aspecto a mais a destacar: trata-se da sincronia desse discurso mítico com outros mitos de origem e revelação de divindades de tradição católica, os quais são sempre associados a pessoas de origem pobre: camponeses, caçadores, pescadores, entre outras. É um mito que associa o achado a atividades na natureza (pesca, caça etc.) e, no caso brasileiro, o milagre envolve pessoas consideradas “humildes” porque são de estratos pobres da população. O mito vincula-se, e ao mesmo tempo a atualiza, a uma referência histórica e ideológica do cristianismo que remete à vida de Cristo e dos santos como figuras que encarnam o sentido da humildade, da bondade e de opção pelos mais pobres.

A estrutura do Círio e os símbolos da festa

i) A estrutura

O Círio de Nazaré na cidade de Belém pode ser visto como o ponto alto de um ciclo religioso no estado, constituído por uma série de festas de santo, em especial de santos padroeiros. Esse ciclo, que também se reproduz em todos os estados da Amazônia, em razão de uma tradição católica originária nos séculos passados, proporciona a efusão de períodos festivos que duram dias – às vezes semanas ou mais, a depender da tradição e da importância da festa – e o intercâmbio ritual entre devotos de diferentes lugares da região (ALVES, 1993).

A festa em louvor a Nossa Senhora de Nazaré é um evento complexo, de importância religiosa e econômica, tornando-se hoje o principal fenômeno turístico do estado do Pará, tendo em

vista a quantidade de público que acompanha a procissão do Círio (que ultrapassa 2 milhões de pessoas). O universo do público que participa da principal procissão é formado por fiéis da cidade de Belém e de fora. No caso dos devotos que se deslocam à cidade, podemos identificar duas origens: os devotos oriundos do interior do estado e aqueles que são de outros estados, com um fluxo maior de pessoas de cidades da própria região.

A festa é realizada durante 15 dias, começando no segundo domingo do mês de outubro. Contudo, o período ritual é bem mais amplo e pode ser distinto em dois grandes momentos: i) o período de preparação; e ii) o período de realização da festa. Considerando todo o ciclo ritual dos festejos em louvor à santa, para efeitos de análise devemos diferenciar duas categorias: a festa e o Círio. A festa diz respeito ao conjunto de eventos para homenagear Nossa Senhora de Nazaré – todo o ciclo dos festejos –, enquanto o Círio se refere à principal procissão do período. Em termos nativos, porém, faz-se referência ao Círio como sendo “a festa” em homenagem à santa.

O ciclo festivo, portanto, constitui-se dos dois momentos citados, sendo que o primeiro – o período de preparação – tem início com uma missa que se realiza no final do mês de agosto. Trata-se de uma cerimônia ritual de demarcação do começo da festa. Além de uma missa específica, cujo sermão e outros ritos são marcadamente para afirmar que a festa de Nazaré está começando, um aspecto de destaque na cerimônia é a presença de objetos representativos da devoção à divindade, especialmente a imagem da santa e a corda – esta simboliza o pagamento de promessa durante a procissão. No caso específico da imagem, durante a missa várias réplicas são benzidas com água benta. Essa cerimônia religiosa se denomina “missa do mandato”, porque as imagens recebem a bênção e os devotos ligados às diversas congregações da igreja local recebem, a partir daquele momento, o “mandato” – o dever ou a responsabilidade – de realização das ladainhas preparatórias para o período maior da festa, quando são realizadas as procissões e outros eventos. Assim, a imagem é multiplicada e enviada para diversas igrejas e comunidades católicas existentes na cidade, que cumprirão os desígnios da evangelização – a finalidade maior da Igreja. Desse modo, devotos que atuam no âmbito das comunidades religiosas e congregações da igreja local são destacados para o ofício de pregação do catolicismo nas novenas realizadas no período que antecede o Círio.

A estrutura organizacional da festa é complexa, sobretudo no que diz respeito às pessoas responsáveis por sua realização. Há uma rede hierárquica de funções no comando e na realização do evento, fato este suficientemente explorado por autores que estudaram o Círio de Nazaré no estado do Pará (ALVES, 1980; MAUÉS, 1995). O comando religioso da festa fica a cargo do arcebispo de Belém e do pároco da Basílica de Nazaré. Entre a estrutura sacerdotal da igreja e a sociedade civil há a diretoria da festa, composta predominantemente de homens selecionados com base em, pelo menos, dois critérios: a) uma história de engajamento na igreja

como católico; e b) pessoas com status na sociedade local; são profissionais reconhecidos e bem-sucedidos economicamente.

A diretoria da festa compõe-se de três níveis de comando, cada um com funções específicas: no primeiro nível situam-se presidente (função desempenhada pelo pároco da Basílica de Nazaré), coordenador, secretário e tesoureiro. No segundo estão os diretores: diretor de patrimônio, diretor da praça e santuário, diretor de relações públicas e assessoria jurídica. No terceiro nível ficam as comissões: comissão de culto e pastoral, comissão de procissão e ordem, comissão de divulgação e marketing, comissão da barraca da santa, comissão de decoração e som, comissão de promoções, comissão de arraial e comissão de arrecadação.

ii) Os símbolos da festa

Como fenômeno religioso, a festa em louvor a Nossa Senhora de Nazaré em Belém articula um conjunto de símbolos, os quais proporcionam maior adesão dos fiéis à santa, por meio de um sistema de comunicação, proporcionando uma experiência religiosa e mística com a divindade na Terra. Os principais símbolos da festa são: a imagem da santa, o manto que cobre a imagem, a berlinda e a corda.

A imagem presentifica e dá sentido à divindade entre os fiéis. Ela proporciona que os mesmos façam uma comunicação entre a vida terrena e Deus, e isso se dá com a multiplicação das imagens e a percepção da onipresença da divindade. Existem três imagens da santa utilizadas pela igreja em Belém. Todas foram concebidas no processo histórico de desenvolvimento do culto a Nossa Senhora de Nazaré na cidade e no estado, assim como são distintas pelo status e por funções atribuídas a cada uma. A imagem principal é considerada a “verdadeira”, tendo em vista que é concebida no mito de origem. Segundo a narrativa, é a imagem achada pelo “caboclo” Plácido e, portanto, trata-se de uma imagem oficial, que possui uma aura e por isso é mantida em um nicho na Basílica de Nazaré. Durante o ano, essa imagem fica no interior da igreja, em uma parte alta denominada glória, e por ocasião da quinzena da festa realiza-se um rito de descida da imagem para que a mesma fique “mais próximo do povo”. No período da festa, os fiéis depositam seus pedidos junto a essa imagem, os quais são incinerados por ocasião da cerimônia de retorno ao seu local de permanência.

Há ainda duas outras imagens da santa que a igreja e a diretoria da festa utilizam: uma, mais antiga, que fica em uma capela no Colégio Gentil Bittencourt e uma terceira utilizada nas procissões, que recebe o nome de “imagem peregrina”. Essa, segundo um pároco da Basílica de Nazaré, teria sido encomendada a um escultor na Itália pelo fato de que a imagem do Colégio Gentil Bittencourt, que acompanhava as procissões, não tinha identidade com as pessoas da região. Tratava-se de uma imagem com “características” da população europeia. Segundo ele, a igreja local encomendou uma nova que tivesse feições e cor da pele similares às da população regional. Por

outro lado, o menino que acompanha a imagem de Nossa Senhora de Nazaré teria sido esculpido com “traços indígenas”. Em outras palavras, a igreja procurou moldar a imagem que acompanha as procissões a “caracteres” relacionados às populações da região, moldurando a santa nos contornos de uma suposta identidade étnica regional. Tal identidade teria inspiração em índios e caboclos, sendo que estes são concebidos como mestiços e “herdeiros”, em termos socioculturais, das populações indígenas.

O manto é uma vestimenta que cobre e adorna a imagem da santa. Surgiu de promessas e é bordado, feito em tecido de cetim branco adornado com fios dourados e pedras preciosas. Atualmente é confeccionado por encomenda e financiado por pessoas de alto poder econômico, as quais são mantidas no anonimato. O manto expressa a vestimenta da santa e sua representação presentifica a divindade em que se utiliza.

A berlinda é um carro que serve de nicho para abrigar a imagem da santa durante as procissões. Trata-se de uma armação constituída de madeira e vidro e que serve para carregar a imagem e, certamente, protegê-la do sol e da chuva. A berlinda recebe uma decoração com flores brancas e amarelas que adornam e realçam a imagem da santa.

A corda é uma representação icônica do objeto utilizado durante a procissão pelos fiéis que pagam promessa. Como símbolo da festa, a corda representa não apenas a promessa, mas o instrumento e o local de maior sacrifício para cumprimento de votos durante a procissão, tendo em vista que um grande número de fiéis procura segurar a corda durante o cortejo.

O Círio como ritual e a cidade

Após o período de evangelização e, portanto, de preparação para o momento especial em homenagem à santa, no mês de outubro realiza-se efetivamente um conjunto de eventos. Nesse período, os festejos se multiplicam em aspectos propriamente religiosos e outros de natureza profana. No entanto, não se pretende aqui reproduzir a dicotomia sagrado e profano como duas categorias separadas e excludentes, como se apresenta na teoria sociológica clássica sobre religião (CALLOIS, 1988; DOUGLAS, 1976; DURKHEIM, 1996). Embora se percebam alguns momentos e ritos exclusivamente religiosos e, portanto, da esfera do sagrado, durante os festejos do Círio de Nazaré podemos vislumbrar uma simbiose de elementos sagrados e profanos que permitem a manifestação e a percepção fenomenológica da religiosidade para além do caráter exclusivista e dicotômico.

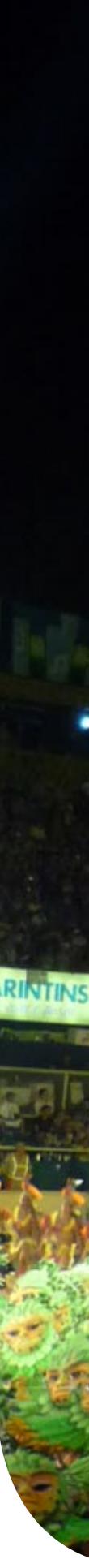
Nesse sentido, a festa de Nazaré é resultado de uma articulação empírica das duas esferas, composta dos seguintes aspectos: um conjunto de procissões, ações de pedidos ou pagamento de promessas, cultos especializados, momentos e ações de divertimento

com arraial, shows de música, teatro de rua, alimentação específica do período e um comércio de brindes e artesanatos, os quais proporcionam dinâmica e complexidade ao período festivo. Por tudo isso, o contexto da festa em louvor a Nossa Senhora de Nazaré é designado pela população local como o Natal dos paraenses. E o que isso significa? Trata-se, na verdade, de um evento que mobiliza a sociedade local, aciona manifestações de fé de uma “comunidade religiosa”, promove o encontro de famílias e amigos – sobretudo no que se convencionou chamar de “almoço do Círio” –, movimentam a cidade, que se transforma no período da festa, e aciona várias formas de divertimento e atividades culturais. Podemos, então, afirmar que se trata de uma festa que, por sua natureza e sua complexidade, deve ser vista como um “fato social total” (MAUSS, 1974), no qual as pessoas experimentam situações das mais diferentes esferas da vida.

O primeiro aspecto a destacar na apreensão do Círio de Nazaré como fenômeno social é a transformação pela qual passa a cidade. Há uma ligeira modificação da urbe belenense – o espaço urbano torna-se diferente da rotina – e, por conseguinte, constitui-se uma temporalidade de caráter especial – uma característica própria dos rituais.

No mês de outubro, a festa em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré movimentam uma quantidade de eventos que marcam cada momento. Ela tem início com a apresentação do manto da santa para o ciclo, a inauguração da decoração de rua e a iluminação da Basílica de Nazaré. A decoração e a iluminação do entorno da igreja são parte de um processo de ambientação e movimentação da cidade, que começa um mês antes com a realização das ladainhas em diversos lugares da cidade.

Cada indivíduo que recebe uma imagem oficializada pela igreja, para o ofício de evangelização, passa a realizar missas e ladainhas destinadas às diferentes comunidades dos bairros. Ainda como parte desse processo, há o engajamento das instituições públicas, que mobilizam seus servidores em ladainhas realizadas diariamente. Tanto os órgãos públicos quanto o comércio participam da tarefa de evangelização e com isso contribuem para constituir uma temporalidade especial, em que se realizam as homenagens a Nossa Senhora de Nazaré. Imagens da santa são dispostas na entrada dos órgãos públicos e das lojas, com uma decoração do ambiente. Além das peregrinações e dos momentos de oração nas instituições, as associações de servidores e as comunidades de bairros realizam pequenas procissões com a imagem da santa, acompanhadas de fogos que anunciam as celebrações nas ruas. Nesse período, por toda parte se ouvem fogos e cânticos em louvor à divindade. Desse modo, Belém vai aos poucos se modificando e se preparando para a grande “festa da fé”.





No domingo realiza-se a grande procissão, denominada Círio – nome que em geral identifica a festa. É o momento de maior investimento religioso de fé, seja pela Igreja ou pelos devotos. O Círio é uma procissão de longa distância que se concretiza entre ações planejadas e fatos não previstos pela Igreja. Como ação de planejamento, o Círio é uma manifestação organizada pela estrutura da Igreja e pela diretoria da festa, sendo antecipada por um conjunto de ações, tais como: decoração dos trechos por onde passa a procissão, montagem de uma estrutura de som nas ruas, organização das barcas que recebem objetos de promessa, aquisição da corda e sua organização durante todo o cortejo, decoração da berlinda, organização de um grupo de seguranças designados como “guarda da santa”, carro de som e banda responsável pelas músicas religiosas executadas durante o Círio e organização e execução das diversas procissões durante o período. São aproximadamente oito procissões realizadas durante os festejos no mês de outubro.

Além dos eventos que demarcam o engajamento religioso dos fiéis, o Círio de Nazaré mobiliza a cidade em atividades culturais e de lazer – algumas fora do controle da Igreja e da organização da festa. O arraial é um locus de divertimento dos belenenses e dos devotos de outros lugares. Há ainda manifestações culturais que, embora não possuam relação estreita com a Igreja, se apresentam como práticas culturais associadas à festa do Círio. É o caso do Auto do Círio – teatro de rua que mistura elementos do circo e de outras formas de cultura popular, executando paródias e sátiras dirigidas aos pagadores de promessa. Com isso, produz-se um evento cultural para carnavalização da festa religiosa (BAKHTIN, 1993).

Além da ambientação da cidade, o rito que mais simboliza a noção nativa de Natal dos paraenses é, sem dúvida, o almoço do Círio. Trata-se de um momento de confraternização das famílias após a procissão, constituído de uma alimentação específica definida como tradicional e indicador de identidade do paraense. O almoço é sempre a oferta de uma família para seus convidados – nesse sentido, expressa uma dádiva (MAUSS, 1974) – e é marcado pela abundância. A alimentação é marcada por elementos identificados em nível local como “cozinha paraense”, tais como pato no tucupi e maniçoba. Em que pese ser uma alimentação da dieta local e que pode ser consumido em qualquer dia, o almoço do Círio adquire um significado singular por se tratar de uma comensalidade especial e, portanto, constitutiva de um contexto ritual – é o momento de confraternização das famílias após a procissão.

As promessas

O Círio de Nazaré cresce ano a ano em nível de importância por causa do número de devotos, que é cada vez maior. E o fundamento do crescimento da quantidade de fiéis e da devoção à santa se deve a um tipo de comunicação estreita com a divindade e ação concreta dessa relação que se apresenta em um rito específico: a promessa.

No período da festa, a Basílica de Nazaré e a Praça Santuário – localizada em frente à igreja – se transformam em locais de peregrinação religiosa de todo o país e, mais intensamente, do Pará e da Região Norte. A maior parte das pessoas se desloca para pagamento de promessas ou para fazer pedidos, sempre em busca de resolução de problemas da vida cotidiana. Nesse caso, busca-se não apenas uma comunicação com a divindade, mas a afirmação de um compromisso – uma espécie de contrato (FERNANDES, 1982). De acordo com o discurso da Igreja, Nossa Senhora de Nazaré é projetada como intercessora, isto é, mediadora entre o devoto e Deus. Contudo, a efusão de manifestações de crença na santa sugere que na prática os fiéis projetam nela um poder milagreiro, tendo em vista que “auxilia” ou “resolve” os problemas. Assim, as graças alcançadas são devidas ao seu poder como divindade.

As promessas são aspectos da devoção aos santos que expressam a religiosidade popular e que muitas vezes se apresentam não apenas de forma diferenciada do tipo de devoção adotada pela estrutura hierárquica da Igreja, mas em contraposição a esta. A promessa é um instrumento acionado pelo fiel na busca de solução de problemas da vida prática e se concretiza por meio de um acordo entre o fiel e a divindade. Na incapacidade e limitação de realização de um feito ou solução de um problema, o devoto apela para a intervenção divina na busca de um milagre. Segundo Brandão:

○ milagre popular é amostra de efeitos simples de trocas de fidelidades entre o sujeito e a divindade, com a ajuda ou não de igreja e mediadores humanos ou sobrenaturais. Ele não é a quebra, mas a retomada “da ordem natural das coisas” na vida concreta do fiel, da comunidade ou do mundo, por algum tempo quebrada [...]. (BRANDÃO, 1986, p. 131)

○ mote para apelação a uma divindade parte da premissa de que o indivíduo passa por uma situação difícil em alguma esfera da vida – econômica, familiar, amorosa, de saúde, de moradia, entre outras. Ao esgotar um estoque prático e simbólico de recursos disponíveis para acionar, visando à resolução de um dado problema, o indivíduo apela para a santa na esperança de alcançar a graça desejada.

Por ocasião do Círio de Nazaré, pode-se identificar um complexo campo semântico formado por expressões e significados acerca das promessas. A comunicação revela uma situação individual e solitária de relação entre o devoto e a divindade. Destarte, os pedidos são normalmente efetivados em situações isoladas, que podem ser tanto em um momento de aflição quanto durante as orações, seja em casa ou em cultos na igreja. No período da festa em louvor a Nossa Senhora de Nazaré, podem-se observar diferentes formas e ocasiões de referências à santa com pedidos de milagres: durante as procissões, quando as pessoas elevam as mãos aos céus ou em direção à berlinda da santa e fazem seus pedidos e suas preces; ou nos momentos de visitas à igreja ou à Praça Santuário, onde a imagem “peregrina” é mantida durante 15 dias para contato com os fiéis. Outra forma é anotar os pedidos em um papel e colocar

em algum local na igreja. Nesse caso, o lugar ideal para os devotos é colocar os pedidos no nicho onde fica a imagem considerada verdadeira, no interior da Basílica de Nazaré.

Os devotos que pagam promessas durante a festa do Círio de Nazaré são conhecidos como promesseiros, e o cumprimento da graça alcançada pode ser realizado nas seguintes formas: a) segurando a corda disposta em torno da berlinda; b) acompanhando a procissão durante todo o trajeto; c) por meio da doação de água no percurso da procissão; ou d) participando das missas ou fazendo preces na igreja ou na Praça Santuário. Acrescenta-se ainda o pagamento feito pelos promesseiros que caminham desde suas cidades no interior do Pará até Belém.

As promessas realizadas por ocasião do Círio de Nazaré revelam uma complexidade de ações e, por conseguinte, uma rede de significados que qualquer tipologia fica aquém da riqueza de detalhes das experiências. Sem querer esgotar o assunto, apresento a seguir um conjunto de modos de expressões de crença no milagre. Durante o cortejo da procissão do Círio no domingo, uma multidão de fiéis manifesta o pedido ou a gratidão à santa, simbolizando a graça por meio de artefatos que traduzem o sentido e o alcance do voto. Este exprime, sobretudo, problemas e dificuldades da vida na Terra. Senão vejamos: i) a falta de moradia ou a realização do sonho da casa própria são demonstradas durante o cortejo portando-se um tijolo ou a maquete de uma casa, normalmente carregada na cabeça; ii) a conquista de algum bem que viabiliza a vida financeira, tal como táxi, comércio, emprego, formatura, emprego etc., também é exteriorizada com um artefato que representa a graça alcançada; e iii) problemas ou resoluções de doenças são representados por meio de objetos feitos de cera e que reproduzem a parte do corpo doente ou curada. Nesse último tipo se situa o aspecto mais complexo e repleto de valores do simbolismo das promessas por ocasião do Círio.

Em Belém existem diversas casas destinadas à fabricação de velas de todo tamanho e de artefatos representativos de objetos e partes do corpo humano. As partes do corpo humano são produzidas para uso em contexto religioso – especialmente a promessa –, sobretudo por ocasião do Círio. Assim, se o problema é cardíaco, simboliza-se com um coração de cera; se o problema é na perna, o sujeito carrega uma perna de cera durante a procissão, e assim por diante. Há, portanto, todas as partes do corpo humano – interior ou exterior – que podem denotar uma relação de significado entre a parte do corpo afetada e sua expressão icônica – uma relação entre significante e significado por meio da representação. Um aspecto a mais a notar: pernas, braços, fígado, coração, mão ou qualquer outra parte do corpo humano só adquirem sentido em um campo religioso específico que permite, aciona e legitima relações de reciprocidade e lealdade entre divindade e fiéis. Portanto, os significados produzem sentido em “contexto ritual”.

Portanto, o Círio de Nazaré como fenômeno social é um evento de natureza religiosa que congrega uma multiplicidade de ritos e

representações, os quais perpassam diferentes domínios, não se limitando ao plano do sagrado. O Círio é festa no sentido mais amplo da palavra; relaciona religiosidade com aspectos da vida prática cotidiana, ao tempo que articula diferentes perspectivas culturais e simbólicas, que o transformam em um campo de referências múltiplas de ações e significados.

O boi-bumbá de Parintins e o espetáculo da floresta

O Festival de Parintins

Junho é sempre um mês especial e muito agitado para a população de Parintins. É que nos últimos dias do mês – todos os anos – se realiza na cidade um festival folclórico no qual duas agremiações de bois-bumbás rivalizam em apresentações durante três dias, concorrendo ao título de campeã; são os bois Caprichoso e Garantido.

Parintins é uma cidade (nome também do município) do estado do Amazonas, localizada na região do Baixo Amazonas e distante cerca de 400 quilômetros de Manaus, capital do estado. A cidade – conhecida como Ilha Tupinambarana – foi fundada por colonizadores no final do século XVIII, os quais lhe atribuíram o nome inspirado nos índios parintintins que, à época, habitavam a região. Por longo tempo, Parintins foi objeto de disputa entre missionários e militares representantes da coroa portuguesa. Na verdade, a Igreja católica historicamente teve presença marcante na Amazônia, inicialmente pela missão de catequese dos missionários e mais tarde com a ação de padres e bispos ligados ao Pontífice Instituto das Missões Evangelizadoras (Pime). Ainda hoje o catolicismo continua a religião de maior expressão em Parintins, sendo mais representativa dessa religiosidade a festa em devoção a Nossa Senhora do Carmo, padroeira do município, realizada poucos dias após o festival dos bois-bumbás.

Parintins é hoje um dos municípios de maior importância econômica e cultural do estado do Amazonas, por causa da criação de gado e da festa dos bois. Aliás, há um dito popular na cidade de que, em Parintins, “quem não cria boi brinca de boi”. O município possui outras fontes de renda, porém o turismo ganha cada vez mais relevância na economia local, proporcionada principalmente pelo festival dos bois. Isso porque, paralelamente à circulação de dinheiro em hotéis, pousadas e restaurantes, outros segmentos também são beneficiados, como os de costureiras, artesãos, ferreiros e artistas plásticos.

O boi-bumbá de Parintins tem suas raízes no que se convencionou denominar de “auto do boi” – festa presente em diferentes lugares do meio rural no Brasil (GALVÃO, 1976; MARQUES, 1996; PRADO, 1997) e que chegou a Parintins com os migrantes nordestinos no período de exploração da borracha. Nas primeiras décadas do século XX, existiam alguns bois na cidade, os quais firmavam suas relações de identidade com o bairro a que pertenciam. Esses bois saíam pelas ruas e às vezes se apresentavam em alguma casa previamente combinada, cuja exibição se baseava na encenação da

morte e da ressurreição do boi. Segundo descrições de estudiosos do folclore, o núcleo central do “auto” constituiu-se na dramatização da história de Mãe Catirina – mulher do vaqueiro Pai Francisco –, que, grávida, deseja comer a língua de um boi. Para satisfazer sua vontade, Pai Francisco mata um boi e tira a língua para dar à mulher. A dramatização segue uma longa sequência de atos, que inclui esforços para ressuscitar o boi, por meio das intervenções de um médico e de um curandeiro.

As apresentações dos bois pelas ruas da cidade terminavam em conflitos quando duas agremiações se encontravam. Nessa época, o enfrentamento começava nos versos de desafios entre os amos dos bois, envolvia o confronto direto entre os bois e quase sempre acabava em brigas entre brincantes e torcedores, motivadas pela não aceitação da derrota. Esta era vista como humilhação, principalmente porque o vencedor fazia versos se vangloriando e denegrindo a imagem do perdedor. O vexame era ainda maior quando, no confronto, um boi conseguia destruir a armação ou arrancar a cabeça do adversário. Portanto, os conflitos dominantes na primeira metade do século passado implicavam questões de honra entre os contendores, porque o orgulho e a superioridade de um significavam a humilhação e o sentimento de inferioridade do outro.

A estrutura do espetáculo

Preocupado com a violência disseminada na brincadeira do boi, em 1965 um grupo de jovens ligado à Igreja católica organizou um evento no qual os bois passaram a se apresentar em uma arena e, com base em regras constituídas de cinco itens à época, um grupo de jurados escolhia o vencedor. Assim nasceu o Festival Folclórico de Parintins, envolvendo apenas dois personagens: os bois-bumbás Caprichoso e Garantido. Nas décadas de 1980 e 1990, o festival foi projetado pelo governo como um evento importante para alavancar o turismo amazonense, assim como uma referência de identidade cultural na região e desta para o mundo. Em razão disso, o festival recebeu investimentos em infraestrutura – sobretudo com a construção de um ginásio específico para as apresentações, denominado “Bumbódromo” –, em divulgação no país e no exterior e em patrocínio para a preparação dos bois. Aliás, com o tempo o festival se tornou grandioso e um atrativo turístico, de modo que possui atualmente várias fontes de financiamento do poder público e da iniciativa privada. Atualmente, um boi gasta em torno de 2 milhões a 3 milhões de reais na preparação para o evento. Isso porque cada agremiação se apresenta nas três noites e não pode repetir o visual artístico, ou seja, as fantasias, as alegorias e os adereços.

O festival é um evento moderno e que apresenta os elementos próprios de um espetáculo, tais como: atores, palco e plateia. Mais que isso, o Festival de Parintins estabeleceu no tempo um evento formado por uma mistura de diferentes modalidades artísticas, com grande beleza visual, impulsionadas por temáticas regionais e brincantes específicos da festa.

Os personagens da festa são os bois-bumbás Caprichoso e Garantido. Essas duas agremiações definiram marcas de identidade reconhecidas na cidade, na região e em outros lugares, de modo que um se apresenta como antítese do outro. A propósito, os brincantes e os torcedores de um boi referem-se ao adversário não pelo nome e, sim, pelo termo “contrário”. Assim especifica-se um campo de alteridades entre os bois adversários, que implica um repertório constituído de “disputa” e “competição”. A disputa se dá durante todo o ciclo do boi-bumbá, que normalmente começa no mês de março – momento em que os bois lançam os CDs com as músicas do festival. Disputam-se a melhor torcida, os patrocínios, a simpatia e a torcida de autoridades, celebridades, turistas, os artistas considerados mais competentes, entre outros aspectos. A competição, por sua vez, se dá durante o festival, quando os bois são julgados por suas exhibições, sendo o julgamento feito por um corpo de jurados com base nas regras estabelecidas no regulamento do espetáculo.

A dualidade é estabelecida na simbologia de identificação de cada um e na linguagem cotidiana. Como marca de identidade, o boi-bumbá Caprichoso utiliza as cores azul e branca, sendo que o boi é denominado “touro negro”, pois a armação dele é feita com tecido preto. Por sua vez, o boi-bumbá Garantido se identifica pelo uso das cores vermelha e branca e o boi é chamado de “touro branco”, porque o tecido na cobertura da armação é branco. Há ainda outras variantes nessa construção de identidade, como a estrela como símbolo por parte do Caprichoso, enquanto o Garantido utiliza o coração.

A estrutura e a dinâmica de sociedades segmentárias se concretizam na relação dual entre os bois, em que a cidade se divide em duas metades no período do festival. Tendo como limite a Catedral de Nossa Senhora do Carmo, o lado esquerdo da cidade é definido como território do Garantido, enquanto o lado direito é de domínio do Caprichoso. O campo ideológico de oposição torna-se ainda mais minado quando o boi Garantido se apresenta como o “boi do povão” e acusa o adversário de ser “boi de elite”. Essa oposição também se manifesta em pinturas feitas nas calçadas e nos logradouros públicos, sendo que o centro da cidade – considerado espaço neutro – se pinta normalmente com as cores verde e amarelo, como manifestação de brasilidade. Um aspecto que se tornou curiosidade para os visitantes é o hábito local de pintar as casas com as cores do boi preferido. Por isso, é comum ver casas com a frente pintada de azul ou de vermelho.

O sucesso do Festival de Parintins deve-se a alguns aspectos: primeiro porque, a despeito da domesticação da violência, o confronto entre os adversários se manteve e foi transformado em uma competição mediada pelo regulamento do festival, por um corpo de jurados, com o título de campeão e, conseqüentemente, o troféu de vencedor; segundo, a constante experimentação artística iniciada em 1975 levou os artistas e as agremiações a definir um conteúdo de base e, naturalmente, uma forma de expressão artística própria para os bois-bumbás de Parintins, de tal modo que esse

“padrão” distingue o festival de outras grandes festas do país. Esse conteúdo diz respeito à Amazônia e às populações da região (índios e ribeirinhos), que, para os bois, formam o ideal de uma cultura “autenticamente” amazônica; o terceiro aspecto, que confere certa singularidade e prestígio nacional, refere-se à arte do boi-bumbá e ao artista parintinense. A produção artística do boi para o festival é uma somatória de modalidades de artes: música, artes plásticas, artesanato, dança e arte cênica.

As apresentações dos bois na arena do Bumbódromo, em que sobressai o regionalismo amazônico, são realizadas com base nos quesitos definidos no regulamento do festival. Os quesitos são: Apresentador, Levantador de Toada, Boi-Bumbá Evolução, Porta-Estandarte, Amo do Boi, Cunhã Poranga, Sinhazinha da Fazenda, Rainha do Folclore, Pajé, Toada (letra e música), Batucada ou Marujada (ritmistas), Tribos Indígenas, Tuxauas, Figura Típica Regional, Vaqueirada, Galera (torcida organizada), Lenda Amazônica, Ritual, Alegoria, Coreografia e Organização.

As exposições são realizadas nos três dias do festival, mas existe um ciclo do boi-bumbá em Parintins circunscrito em um tempo maior, o qual é circunscrito por diversos eventos e episódios específicos do período. É um tempo cíclico, linear e espiralado em que cada momento envolve determinadas ações, atores e significados. O ciclo começa normalmente com o lançamento dos discos dos bois-bumbás e inclui ainda: o processo de contratação dos artistas, os bailes que marcam o início dos ensaios de cada agremiação, a produção artística dos bois, o período de treinamento de brincantes e personagens mais importantes nas apresentações do festival, a festa de recepção aos visitantes, as exposições nos três dias do festival, a divulgação do vencedor e a comemoração. Desse modo, a música (denominada “toada”), com suas letras e melodias, dá início ao “tempo da festa” e aos poucos vai constituindo ambiente e temporalidade apropriados à construção do festival.

A toada é originária do período da “brincadeira de rua” e tornou-se uma das modalidades artísticas mais importantes do espetáculo parintinense. No passado, a toada era constituída de versos recitados pelo amo do boi nos momentos da apresentação. É dessa época que se originaram expressões ainda em vigor em Parintins, como “enversar” ou “tirar verso”. O sujeito que sabia fazer bons versos e recitá-los em voz alta e potente era conhecido como um bom versador.

A toada acompanhou as transformações ocorridas na estrutura do festival, em um processo de modernização e regionalização do mesmo. Do ponto de vista da organização e da realização, o festival tornou-se um espetáculo de público ampliado, com a definição de um local apropriado às exposições – o Bumbódromo –, inaugurado em 1988, e o crescimento da necessidade de recursos financeiros para viabilizá-lo, o que implicou a adoção de diversos mecanismos de captação de patrocínio para a produção artística dos bois, bem como para a organização do festival. A música, então, refletiu uma nova estrutura de realização, na qual as apresentações foram moldadas a partir de um

conjunto de quesitos (denominados “itens”). Dessa forma, as toadas passaram a abordar em suas letras as temáticas dos quesitos definidos no regulamento, sejam personagens – Cunhã Poranga, Sinhazinha da Fazenda e Pajé – ou quesitos que tratam de temas para encenação, como “Lenda Amazônica”, “Figura Típica Regional” e “Ritual”. Nesse particular, a música do boi-bumbá, ao abordar temas e conteúdos que propunham os contornos do regionalismo amazônico, tornou-se uma espécie de roteiro para as apresentações na arena do Bumbódromo. Em outras palavras, temáticas e conteúdos das alegorias, bem como da produção visual e cênica de todos os demais quesitos, são antecipados nas letras das toadas.

Espetáculo, performance e identidade

O Festival de Parintins é um espetáculo grandioso e de rara beleza. As apresentações dos bois-bumbás na arena demonstram a capacidade das diretorias das duas agremiações na negociação de recursos financeiros e na organização do evento, mas evidenciam, sobretudo, a criatividade dos artistas de Parintins – reconhecidos hoje pelo trabalho que desenvolvem nas escolas de samba de vários estados, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Os artistas plásticos e artesãos da cidade são responsáveis por transformar as letras das toadas, informações sobre aspectos histórico-culturais de tribos indígenas da região e de populações ribeirinhas, em alegorias, fantasias e adereços.

As alegorias formam cenários gigantescos durante as apresentações e, juntamente com efeitos de luz e sons, “criam” na arena uma Amazônia espetacular, para deslumbre e deleite da plateia. A versatilidade do artista parintinense está não só em sua capacidade de criação, transformando imagens da natureza regional em cenários, mas sobretudo em incorporar no espetáculo a técnica de movimento nas alegorias. Nas apresentações dos bois-bumbás, as alegorias de animais e de paisagens são inseridas no contexto temático das apresentações e ganham maior dinamismo a partir dos movimentos e do cenário constituído durante as exibições. A cobra-grande, por exemplo, que é um animal mitológico na região e sempre recorrente no festival, na arena ganha efeitos visuais no contexto da performance: se mexe, abre a “boca” e solta fogos pelas “narinas” em um cenário ambientado, em que o ginásio fica escuro, realçado por luzes, cores e imagens das alegorias.

No Festival de Parintins, os temas abordados na arena são encenados adquirindo, ao mesmo tempo, uma forma teatral e cinematográfica. Para tanto, concorrem para a boa apresentação a formação de cenários, estruturados com alegorias que produzem formas – realçados com música, efeitos de luz, sons de animais e de seres representados – e o desempenho de dois personagens: o apresentador e o narrador. Esses componentes obrigatórios na apresentação do boi na arena singularizam o Festival de Parintins e contribuem para a performance durante a exibição. O apresentador comanda a apresentação do boi na arena e promove a interação entre palco e plateia – faz a torcida

participar do espetáculo por meio de movimentos coreográficos e da manipulação de adereços. O narrador, por sua vez, informa os espectadores o que está sendo encenado e apresenta detalhes sobre o contexto sociocultural em que o boi se inspirou para a exibição de determinadas cenas e quesitos.

No conteúdo das apresentações perpassa uma concepção nativa de folclore, ancorada no regionalismo amazônico, ou seja, busca-se mostrar à plateia do festival um conjunto de imagens e discursos que formariam a ideia-força de uma suposta identidade amazônica. É dessa forma que paisagens mostradas como “se fossem” verdadeiras fotografias da Amazônia, juntamente com imagens e informações sobre vestuários, modos de vida, formas de trabalho, concepções de tempo e narrativas míticas de populações indígenas e ribeirinhas, inspiram e formatam essa concepção nativa de regionalismo e de folclore. Trata-se, na verdade, de uma visão metafórica e, portanto, simbólica da Amazônia, afinal o símbolo não se confunde com a realidade; é uma abstração que permite o jogo discursivo entre significante e significado, mas também a liberdade da invenção e do sonho na construção de significados (DURAND, 1995; SPERBER, 1974; TURNER, 1994). Assim, mesmo que existam artefatos e informações extraídas da “realidade”, as encenações no festival ampliam, alargam, inventam e reinventam a região, produzindo uma representação alegórica e fantástica da Amazônia. Essa é a função do espetáculo.

O contexto de Parintins é um locus de experiências apropriadas para se pensar questões sobre identidade na sociedade contemporânea, especialmente a partir do ideal de singularidade e da relação entre local e global, região e nação, entre outras dualidades. “Identidade” tem sido, ao mesmo tempo, uma expressão e uma categoria sociológica recorrentes nos dias de hoje, em um mundo de reivindicação por autenticidade e por reconhecimento (TAYLOR, 2011) – na era da globalização –, onde as referências históricas de nação, etnia, lugar e de sujeito histórico parecem diluir e amalgamar com múltiplas experiências (CASTEL & GEERTZ, 2001). Nesse sentido, totalidades e categorias que expressavam ideias absolutas perdem sentido, no que Geertz (2001, p. 193) chama de “desmontagem” dos conceitos totalizantes. Mas certamente a cultura não é um fenômeno em extinção, como bem salientou Sahlins (2009a e 2009b) e, sim, em transformação e rearticulação de suas práticas e, portanto, necessita de novas formas de entendimento. Como afirma Geertz: “Para que o geral possa ser apreendido e para que se descubram novas unidades, parece necessário apreendê-lo não diretamente, de uma só vez, mas através de exemplos, diferenças, variações, particularidades – aos pouquinhos, caso a caso. *Num mundo estilhaçado, devemos examinar os estilhaços*” (GEERTZ, 2001, p. 193 – grifo meu).

O Festival de Parintins e a própria cidade são capturados e redimensionados em um contexto de múltiplas relações e de construção de identidades, que escapam ao campo de força essencialista definido entre o “Eu” e o “Outro”. Essa dualidade

aparece no contexto da festa e da relação de Parintins com diversas instâncias de relações, em múltiplas formas e conteúdos, embora o que sobressaia seja o discurso dominante de formulação de uma identidade regional amazônica. Como demonstrei em outro trabalho (SILVA, 2007), as relações duais emergem em múltiplas facetas: as relações entre contrários – Caprichoso e Garantido –, azul e vermelho, Parintins e Manaus, Parintins e Amazônia, os bois e o governo, o Festival de Parintins e o Carnaval carioca, os bois e suas fontes de inspiração – os seus outros, sobretudo índios e caboclos –, os moradores de Parintins e os visitantes – celebridades e turistas –, o discurso de identidade versus a visão exótica que se constrói sobre Parintins, entre outras possibilidades de um campo semântico multifacetado e diverso. Esse caleidoscópio de identidades nos revela um conjunto de valores em constante processo de negociação, envolvendo diferentes atores e realidades.

Referências bibliográficas

- ALVES, Isidoro. *O carnaval devoto*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- _____. *Promessa é dívida: valor, tempo e intercâmbio ritual em sistemas tradicionais*. Tese (Doutorado), Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.
- AUSTIN, John. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB.
- BARBOSA, Priscila F. A festa de *To'öena*: relatos, performance e etnografia Ticuna. *Amazônia em Cadernos*, n. 5, jan./dez. 1999, p. 105-120.
- BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Iphan/CNFCP, 2010.
- BRANDÃO, Carlos R. *Os deuses do povo: um estudo sobre religião popular*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CAMARGO, Carolina de A. *Experiência rave: entre espetáculo e o ritual*. Tese (Doutorado), Departamento de Antropologia/PPGAS/USP, São Paulo, 2011.
- COSTA, Antônio M. D. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: Ed. Uepa, 2009.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FERNANDES, Rubem César. *Os cavaleiros do Bom Jesus – uma introdução às religiões populares*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GALVÃO, Eduardo. Boi-bumbá: versão do baixo Amazonas. *Anhembi*, v. III, n. 7, 1951, p. 277-291.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LEACH, Edmund. Ritualization in man *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, série B, nº 772, vol. 251, 1966, p. 403-408.

MAUÉS, Raymundo H. *Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesialístico*. Belém: Cejup, 1995.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*, v. 1. São Paulo: Edusp, 1974.

PENTEADO, Pedro. *Peregrinos da memória: o santuário de Nossa Senhora de Nazaré*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1998.

PRADO, Regina. *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa*. Dissertação (Mestrado), Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em extinção (parte I). *Mana*, v. 3, n. 1, 1997, p. 41-73.

_____. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em extinção (parte II). *Mana*, v. 3, n. 2, 1997, p. 103-150.

SILVA, José Maria. *O espetáculo do boi-bumbá: folclore, turismo e as múltiplas alteridades em Parintins*. Goiânia: Editora UCG, 2007.

SILVA, Marilene C. *O paiz do Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2004.

SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

SPERBER, Dan. *O simbolismo em geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

TAMBIAH, Stanley. *Culture, thought and social action*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

TASSINARI, Antonella M. I. *No bom da festa: o processo de construção cultural das famílias Karipuna do Amapá*. São Paulo: Edusp, 2003.

TAYLOR, Charles. *A ética da autenticidade*. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

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

José Maria da Silva

Doutor em antropologia pela Universidade de Brasília, professor associado da Universidade Federal do Amapá, autor do livro *O Espetáculo do Boi-Bumbá* (Ed. Universidade Católica de Goiás-UCG).

E-mail: jmsilva@unifap.br



Festa da Uva de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul.

Foto: Luiz Chaves/Festa da Uva S.A.

FESTA: A FORMA PARA ALÉM DO CONTEÚDO

Susana Gastal e Liliane S. Guterres

Introdução

Ó festejar, presente em diferentes culturas e em diferentes momentos históricos, mostra que a festa está em sintonia direta com as questões da sociedade que a produz. De modo mais amplo, as festas tradicionais se dariam em maior e íntima inter-relação com o território e com o divino, lógicas que serão subvertidas pela modernidade, ante a presença da máquina e da fábrica. Quanto ao festejar no momento contemporâneo, talvez não se possam separar as reflexões sobre o mesmo sem considerar as teorizações sobre identidade e etnicidade como possíveis elementos para compreender as novas performances das festas presentes nas comunidades, muitas vezes ainda tidas e apresentadas como "tradicionais".

Para maior compreensão do percurso de construção de sentido sobre a festa, busca-se como suporte para reflexão teórica um breve resgate histórico das festas realizadas no Rio Grande Sul, não pretendendo com o mesmo uma generalização, mas o destaque de pontos que levem ao aprofundar do debate. Pontuar-se-á com mais vagar a Festa da Uva, cuja primeira edição ocorreu em Caxias do Sul, em 1931, sendo hoje, talvez, a mais antiga entre as vigentes no país; a Exposição do Centenário Farroupilha, realizada em Porto Alegre, em 1935, pelas marcas que consagrou e que vieram a influenciar todas as demais; as Oktoberfest de Santa Cruz do Sul e Igrejinha; e o Festival de Folclore de Nova Petrópolis, para mostrar que sua ênfase étnica poderia demarcar questões igualmente discutidas em outros âmbitos acadêmicos.

1 Os Centros de Tradição Gaúcha (CTGs), com suas danças e indumentárias coloridas, nascerão apenas após os anos 1940, a partir de Porto Alegre.

1. As festas no Rio Grande do Sul

O que hoje se constitui como estado do Rio Grande do Sul terá uma agregação tardia ao Brasil, o que se consolidará apenas no século XIX e, portanto, já num padrão de modernidade. Na segunda metade do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX, o local vivenciará processos econômicos, sociais e políticos deflagrados com o estabelecimento na região de um grande número de imigrantes europeus, que, entre outros, tornarão multicultural uma presença até então de predominância ibérica. Em termos econômicos, os recém-chegados introduzem uma agricultura de produção diversificada em pequenos lotes de terra, baseada na força de trabalho do grupo familiar, e implantam indústrias artesanais. Esse sistema econômico ganha força, acentuando o contraste com a economia tradicional da região, baseada até então no latifúndio e na pecuária.

Se o festejar na economia da pecuária era uma festa masculina, associada ao ciclo produtivo do gado (doma, marcação, abate, tosquia, leilões e remates...)¹ ou, nas poucas cidades, aos ciclos religiosos, os imigrantes trazem as festas, religiosas e leigas, associadas a dança, jogos e gastronomia. A vindima, por exemplo, será comemorada desde o fim do século XIX. “Por volta de 1900, em Caxias [do Sul], ornamentavam-se os animais, atrelados a carretas, carregadas com pipas [...] associados à vitivinicultura” (ERBES, 2000, p. 19). O mesmo se repetia em municípios vizinhos, onde as festas eram atividades locais, que não descuidavam o lado religioso: “Antes de celebrar, era preciso agradecer a Deus pelas dádivas. Rezavam e bebiam com fervor” (ERBES, 2000, p. 19).

Mesmo que incipiente ao longo do século XIX, a atividade industrial logo leva à realização de feiras. A primeira Exposição Comercial e Industrial foi realizada em Porto Alegre em 1875, agregando uma sessão de artes e fotografias. Na mesma cidade, em 1881 realiza-se a Exposição Brasileiro-Alemã e, em 1901, a Grande Exposição Estadual, que, entre seus pavilhões, teve um abrigando “concertos, restaurantes, fontes luminosas, jardins, viveiros de aves, grutas decorativa, etc.” (MACHADO, 1990, p. 89). A partir da década de 1930, foram comuns as exposições agrícolas, rurais, avícolas, pecuárias e industriais em diversas cidades do Rio Grande do Sul. O destaque, entretanto, pela sua posterior longevidade, acontece com a realização da primeira Festa da Uva em Caxias do Sul, em 1931, e da Exposição do Centenário Farrroupilha, montada em Porto Alegre, em 1935, pela sua dimensão. Em ambas, aparecem a busca pela profissionalização, o olhar voltado para o turismo e, em especial, o fato de ambas colocarem-se como modelo a ser imitado.

A Festa da Uva segue uma tradição na cidade, marcada por festas e feiras. A primeira feira, a Exposição Industrial, teria acontecido em 1881. “A uva, o vinho e a graspa já estavam lá, embora dividissem espaço com milho, trigo e produtos desenvolvidos por pequenas empresas, como enxadas, arados e foices utilizados pelos agricultores” (ERBES, 2000, p. 19). Depois, até 1925, ano que marcou o cinquentenário da imigração italiana no local, houve dez feiras; com cunho de exposição, seu objetivo era expor os frutos colhidos da terra para a comunidade, para o mercado e para as autoridades. Mas, segundo Schleder (2009), seria apenas em

1931 que, pela primeira vez, uma exposição de produtos agrícolas era elevada à categoria de festa, com a primeira Festa da Uva de Caxias do Sul.

1.1 Festa da Uva

A primeira Festa da Uva, em 1931, acontece no salão de um clube local, numa Caxias do Sul que então contava com poucos 9 mil habitantes. Agricultores expuseram sua produção de uvas, mas o objetivo principal da mostra era divulgar outras variedades viníferas, para incentivar os produtores a trocar a tradicional Isabel por uvas mais nobres, que permitissem a produção de um vinho de melhor qualidade (ERBES, 2000). O seu sucesso motivou a realização de uma nova festa no ano seguinte, desta vez ocupando a praça central da cidade, e que contou com um desfile de carretas. O desfile, que se mantém até hoje, se consagraria como "curso alegórico". Em 1933, foi agregada outra atividade, que também se tornaria tradição: a escolha da rainha da festa. As edições seguintes repetiram o sucesso.

Ribeiro (2002) sistematiza as edições da Festa da Uva em quatro momentos, definindo o primeiro com as edições da década de 1930, quando a comunidade era ativa na sua organização. O segundo momento abrangeria a década de 1950 e meados dos anos 1960, quando houve a retomada da festa, interrompida em decorrência da Segunda Guerra Mundial. São edições que dão projeção nacional ao evento.

O terceiro momento estaria em 1975, com a edição comemorativa ao centenário da imigração, quando também emerge o "conflito entre a visão tradicional de uma festa da comunidade e a nova proposta de que ela seja um empreendimento centrado em interesses de ordem econômica, crise que se prolongaria por quase vinte anos, num progressivo processo de rejeição da Festa da Uva pela comunidade" (RIBEIRO, 2002, p. 22-23). Destaque-se que, nesse momento, a cidade passava por forte processo de industrialização, incentivada pelo regime militar. Ribeiro destaca nesse momento a constituição da empresa Festa da Uva Turismo e Empreendimentos S.A. e sua instalação em espaço próprio, em um parque de 40 hectares, onde dois pavilhões passariam a abrigar o evento. Em 1978, é introduzido nesse parque um casario de madeira, réplica da cidade em 1880, sob a justificativa de atender os turistas que frequentavam a festa.

Por fim, Ribeiro registra um quarto momento, entre 1994 e 1996, com a retomada da festa pela comunidade e, teoricamente, "a retomada também de seu papel de representação educativa da própria identidade, dentro de novas circunstâncias" (idem, ibidem). Em 1993, fora instituída a Comissão Comunitária da Festa da Uva, composta de representantes do poder público e de entidades privadas, para responsabilizar-se por sua realização, mesmo em presença da pessoa jurídica, a empresa Festa da Uva. Nessa nova lógica foram introduzidas atividades como *Tirando o Pó*, exposição de objetos de família; a Gincana Cultural, com tarefas associadas à história local; e a Olimpíada Colonial, com provas como arremesso de queijo e corrida com carrinhos de mão. Em 1996, a escola de samba Unidos de Vila Isabel, do Rio de Janeiro, homenageou os 120 anos da imi-

2. O Regulamento Geral foi produzido e editado pelo Comissariado Geral, que coordenou o evento, em 1935.

gração italiana e o Rio Grande do Sul no seu desfile no Carnaval carioca, onde as soberanas da Festa da Uva desfilaram como destaque.

Ao longo de 28 edições, até 2012, a Feira Agroindustrial, realizada como parte dos festejos, expandiu-se, em detrimento da presença de manifestações da cultura popular local, gerando ressentimentos na comunidade; entretanto, a participação da comunidade e a questão étnica não podem ser desconsideradas: “Enquanto na década de 30 a população contava com uma considerável parcela de descendentes de italianos, atualmente é marcada por múltiplos perfis étnicos” (ZOTTIS, 2003, p. 129). Schleder (2009, p. 47) registra que, “apesar de a comissão comunitária tentar agregar outros olhares à festa, é inegável que ainda existe o fortalecimento de um discurso de uma italianidade que supostamente prevaleceria na população caxiense”, não por acaso um imaginário apropriado pelo turismo para marcar os produtos locais. Na mesma linha, as críticas que, em 2002, envolveram uma possível contratação do carnavalesco Joãosinho Trinta para, a exemplo do que fizera no Natal Luz, em Gramado, reorganizar o curso alegórico alegavam que o mesmo descaracterizaria uma festa que seria, antes, marcada “pela simplicidade e alegria de um povo vencedor” (SCHLEDER, 2009, p. 51).

1.2 Exposição do Centenário Farroupilha

A Exposição do Centenário Farroupilha foi inaugurada em Porto Alegre, em 20 de setembro de 1935, pelo então presidente da República, Getúlio Vargas. A exemplo das exposições mundiais internacionais, teve como objetivo apresentar os avanços do estado, mostrando que “o Rio Grande do Sul de hoje, na esfera fecunda de seu trabalho construtivo, é bem digno do Rio Grande de ontem [sic], na ação épica dos seus heróis”, como ficou registrado no seu Regulamento Geral².

A exposição, mais propriamente, incluiu o Pavilhão da Agricultura (804 expositores), o Pavilhão Industrial (905 expositores), o Pavilhão das Indústrias Estrangeiras, envolvendo 137 expositores, e o Pavilhão Cultural. Vários estados brasileiros participaram com pavilhões próprios. Outras atrações foram o cassino, que promovia bailes e outras festas aristocráticas, e uma churrascaria, que teria sido a primeira do estado (GASTAL et al, 2011b).

Com objetivos explícitos de que Porto Alegre se tornasse “a Meca dos forasteiros de toda parte do Continente” (MACHADO, 1990, p. 114), ao seu final recebera mais de 1 milhão de visitantes. Esses visitantes eram recebidos no Pórtico Monumental, que abria a exposição, onde funcionou, entre outros serviços, a central de atendimento aos visitantes. A magnitude do evento pode ser medida pela sua iluminação: ali estavam 28.289 lâmpadas, num período em que toda a Porto Alegre contaria com 4.482 lâmpadas instaladas (POSSAMAI, 2007). Com objetivos econômicos e políticos, pretendia-se “desfazer a imagem de que o RS teria uma vocação predominantemente agrícola e pastoril, o que significaria, além da valorização da capacidade industrial do Estado, uma ampliação de mercados” (idem, p. 246).

1.3 De 1950 a 1970: a oficialização da festa

Colocadas a Festa da Uva e a Exposição do Centenário Farroupilha como paradigmáticas de um campo da festa que se organizava no Rio Grande do Sul, em 1950, quando da criação do Serviço Estadual de Turismo (Setur), a promoção de eventos e festas terá destaque na estrutura desse órgão público. O Plano de Turismo então elaborado tinha entre seus objetivos “organizar, anualmente, o Calendário Turístico do Rio Grande do Sul, aproveitando as principais manifestações de ordem cultural, artística, folclórica, econômica e outras que ofereçam real partido turístico” (HOHLFELDT et al, 2008, p. 25). Nas realizações do Setur, destacam-se as festividades que começaram a se tornar tradicionais no estado, como a 2ª Festa das Hortênsias, em Gramado, em 1961; e o 1º Festival da Serra, em Canela, em 1962. Em 1963, surgiram a Festa do Pêssego, na cidade de Pelotas; a 1ª Festa do Milho, em Guaporé; a Festa das Rosas, em Sapiranga, assim como, em Novo Hamburgo, a Festa Nacional do Calçado (Fenac) (idem).

A partir da década de 1970, no mesmo estado, em concomitância à criação do Sistema Estadual de Turismo, houve a formulação de políticas públicas de incentivo à realização de festas nos municípios. Na época, a maioria deles sofria com a falta de estruturas instaladas para atender a possíveis demandas e fluxos de turismo que começavam, timidamente, a movimentar as economias locais. Para viabilizar o turismo no local, tais festas – que se organizavam a partir de um tema – foram praticadas em diversas comunidades e contavam com a montagem de instalações provisórias para comercialização de alimentos e práticas de lazer durante os dias de sua realização, o que permitia que os festejos fossem desfrutados não só pelos municípios, mas também pelos visitantes. Muitas dessas festas beneficiaram-se do legado recebido das comunidades coloniais alemãs e italianas, principais fluxos de imigrantes que se instalaram no Sul do Brasil ao longo do século XIX, que cultivavam a festa como forma de celebrar, comemorar e divertir (GASTAL et al, 2011a).

Além disso, um decreto estadual de 1973 instituiu o Biênio da Colonização e Imigração, para que, durante dois anos, fossem incentivados estudos e promovidas festividades, exposições e concursos, com o objetivo de apresentar as “etnias como formas representativas do multiculturalismo gaúcho” (HOHLFELDT & VALLES, 2008, p. 30). Destacam-se a comemoração, em 1974, do Sesquicentenário da Imigração Alemã e, em 1975, a do Centenário da Imigração Italiana ao Rio Grande do Sul como eventos maiores.

1.4 Pós-anos 1970

As festas de viés étnico acentuam-se nas décadas finais do século XX, tendo como exemplos paradigmáticos as Oktoberfest de Igrejinha e Santa Cruz do Sul e o Festival de Folclore de Nova Petrópolis.

O mais antigo deles é o Festival de Folclore, realizado anualmente desde 1973, atraindo grupos de dança de diversos países. A organização é da prefeitura local e da Associação dos Grupos de Danças Folclóricas Alemãs de Nova Petrópolis, e tem o apoio da Organização Internacional de Folclore e Artes Populares. O objetivo é incentivar o intercâmbio

3 Disponível em: <<http://www.novapetropolis.rs.gov.br/historico.php>>.

4 Disponível em: <http://www.oktoberfestsantacruz.com.br/a_historia_da_oktoberfest>.

5 Disponível em: <http://www.oktoberfestsantacruz.com.br/a_oktoberfest_santa_cruz_do_sul>.

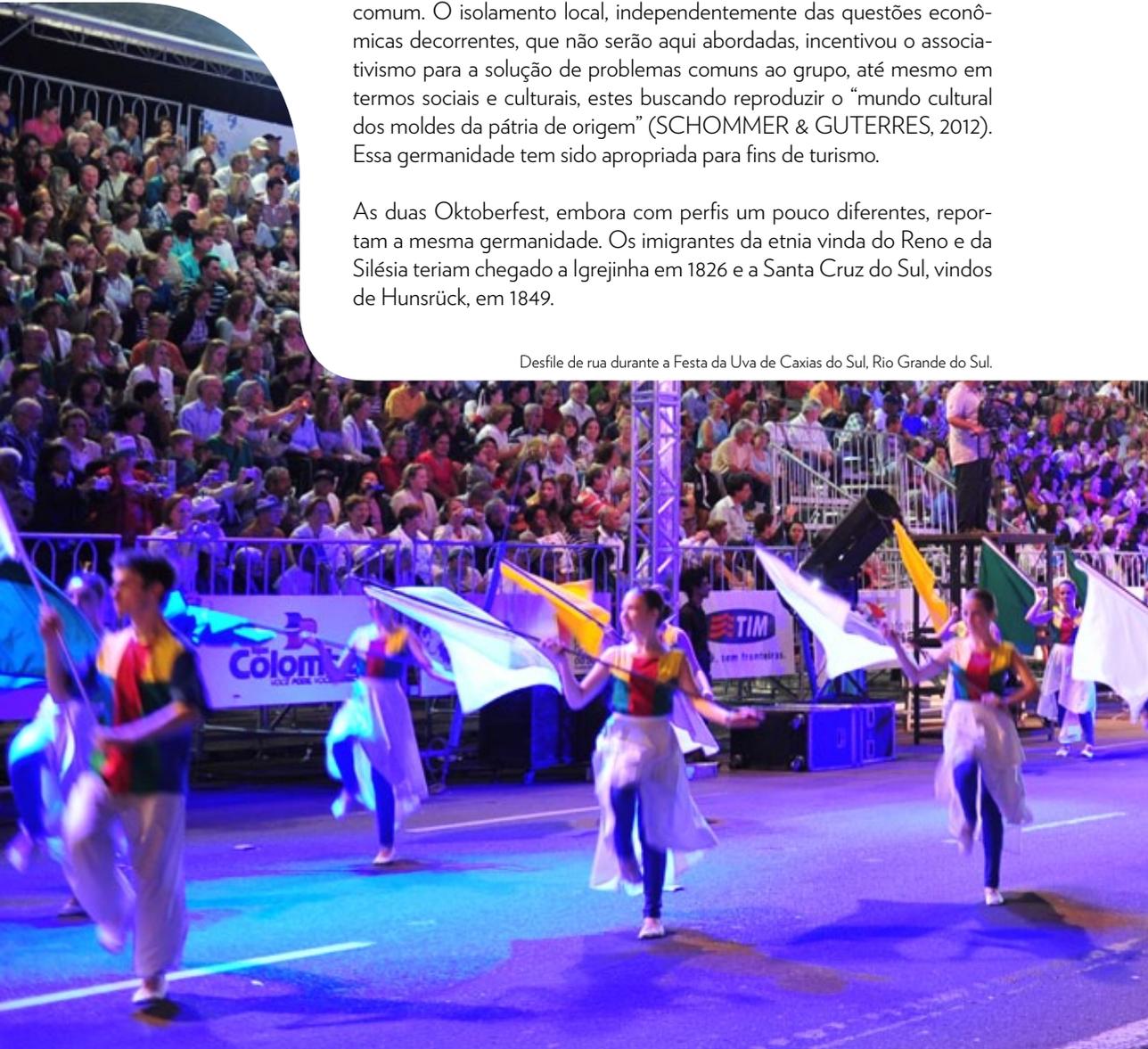
6 Disponível em: <http://www.oktoberfestsantacruz.com.br/a_historia_da_oktoberfest>.

bio artístico-cultural entre grupos folclóricos e “valorizar as tradições e os costumes herdados dos antepassados, numa mescla das mais variadas manifestações artísticas” (SCHOMMER & GUTERRES, 2012, p. 4), como a dança, o artesanato, os brinquedos tradicionais e a gastronomia germânica. Em 2011, o festival atraiu 46 mil participantes, mais de duas vezes a população da cidade. As atividades mais propriamente artísticas são complementadas pelo Desfile de Integração do Festival, quando todos os participantes desfilam pela avenida principal da cidade. Para além do festival, há no município, funcionando regularmente, oito Grupos de Danças Folclóricas Alemãs (adultos); dez Grupos de Danças Folclóricas Alemãs (infantis) e um Grupo de Dança Folclórica Alemã da Melhor Idade.

Nova Petrópolis nasceu da presença de contingentes migratórios ali estabelecidos a partir de 1858, em que estavam “Pomeranos, Saxões, Renanos e Boêmios do Império Austro-Húngaro. Além destes, alguns franceses das regiões limítrofes franco-germânicos, holandeses, belgas, poloneses, russos até irlandeses e escoceses que haviam fugido dos Estados Unidos devido à Guerra da Sucessão [sic]”³. Como se observa, trata-se de origens diversificadas, levando a que, em muitos casos, nem o idioma fosse comum. O isolamento local, independentemente das questões econômicas decorrentes, que não serão aqui abordadas, incentivou o associativismo para a solução de problemas comuns ao grupo, até mesmo em termos sociais e culturais, estes buscando reproduzir o “mundo cultural dos moldes da pátria de origem” (SCHOMMER & GUTERRES, 2012). Essa germanidade tem sido apropriada para fins de turismo.

As duas Oktoberfest, embora com perfis um pouco diferentes, reportam a mesma germanidade. Os imigrantes da etnia vinda do Reno e da Silésia teriam chegado a Igrejinha em 1826 e a Santa Cruz do Sul, vindos de Hunsrück, em 1849.

Desfile de rua durante a Festa da Uva de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul.



A festa de Santa Cruz surgiu em 1984, como desdobramento da Festa do Fumo, criada em 1966, mas com poucas edições posteriores, com o objetivo de “recuperar a cultura, os usos e os costumes herdados dos colonizadores”⁴, por meio de música, gastronomia, indumentária, arquitetura e formas de entretenimento, entendendo-se tais tradições como o

[...] conjunto das manifestações de caráter popular e cultural do povo germânico, seus costumes e representações artísticas. [...] A própria Oktoberfest é considerada uma importante tradição germânica, pois nasceu inspirada na festa da cerveja, de Munique, na Alemanha, que deu seus primeiros passos em 12 de outubro de 1810 no casamento do Rei Luis I com a Princesa Tereza da Saxônia⁵.

Em anos subsequentes, o Encontro Estadual de Idosos agrega-se à festa, e esta se internacionaliza, segundo os organizadores, pela presença de visitantes vindos do Mercosul e mesmo da Alemanha. Nos anos 2000, a germanidade é reforçada na programação, com a realização de culto em alemão e do Festival de Bandas, levando a que os organizadores se autointitulem como “a maior festa alemã do Rio Grande do Sul”⁶, porque atrairia “anualmente milhares de turistas para a cidade gerando centenas de empregos diretos e indiretos e mobilizando, assim, toda a economia da região”⁷.

A Oktoberfest de Igrejinha surgiu em 1988 e também destaca, como importante em sua organização, a participação da comunidade. O site⁸ do evento lista, além da diretoria, o nome de 71 pessoas distribuídas nas comissões⁹, levando a que se autointitule como “a maior festa comunitária do Brasil”¹⁰. Seu objetivo não é diferente do da Oktoberfest de Santa Cruz do Sul: cultivar a germanidade, o que seria “possível sob diversos aspectos, porém a influência germânica é mais visível na fé, na união e na vontade de trabalhar tão presentes em nosso povo”¹¹.

7 Disponível em: <http://www.oktoberfestsantacruz.com.br/a_oktoberfest_santa_cruz_do_sul>.

8 Disponível em: <<http://www.oktoberfest.org.br/amifest/comissoes/>>.

9 Comissões de Bandas, do Chopp e Refrigerantes, Finanças, Comunicação e Marketing, de Relações Sociais, de Socialização, de Meio Ambiente, de Melhor Idade, de Cultura e Patrimônio, Infraestrutura e Energia, de Desfile, de Decoração, de Saúde, de Segurança e Trânsito, de Portaria, de Bierwagen, de Chopp em Metro, de Gastronomia, de Tecnologia da Informação.

10 Disponível em: <<http://www.oktoberfest.org.br/amifest/comissoes/>>.

11 Disponível em: <<http://www.oktoberfest.org.br/igrejinha/cultura/>>.

Foto: Luiz Chaves/Festa da Uva S.A.



12 Hoje são 31.663 habitantes.

13 Um município da mesma região, Ivoti, registra desde 1966 uma forte colônia japonesa. Como "atrativo turístico", junta-se ao "maior núcleo de casas enxaimel do Brasil e a maior colônia japonesa do Estado, ambos atrativos do roteiro turístico Teufelsloch". Disponível em: <<http://www.ivoti.rs.gov.br/dados-gerais>>.

Em comum, as duas festas não abrem mão de shows com nomes nacionais na sua programação principal; ambas possuem um parque próprio para realização e uma pessoa jurídica, na forma de associação, para organização. Outro dado em comum foi o acelerado crescimento populacional de ambas a partir dos anos 1970. Igreja passa de 7.062 habitantes para 17.816 em 1990, população esta atraída pela implantação da indústria calçadista no município¹². Santa Cruz vai de 86.787 para 117.773 habitantes no mesmo período, ainda que os anos 1980 sejam marcados pela crise da inflação acelerada e pelos planos econômicos e atinjam a indústria fumicultora. Reporte-se que, como colocado, a Festa do Fumo realizada nos anos 1960 não prosperou, talvez em vista das polêmicas sociais que o cigarro começava a gerar na época. Nos dois casos, é possível supor que a realização das festas, e seu apelo ao reforço da germanidade, se dê como reação ao possível apagamento dessa etnia diante do crescimento e da diversificação da população local¹³.

2. A constituição do campo e suas vertentes

Analisando o percurso histórico das festas no Rio Grande do Sul, percebe-se um perfil que sinaliza outras influências, que não propriamente o das festas tradicionais, mesmo que seu tema esteja ligado a expressões locais culturais e econômicas. Percebe-se que, mesmo nos anos 1930, se por um lado as expressões locais são apropriadas como "tema", em festas em que o viés econômico sobrepuja o cultural, por outro, nas décadas finais do século XX, se apresenta um reforço do legado étnico da cultura imigrante europeia do século XIX, apropriada como "nossas origens". Tal fato se daria menos como um contraponto à globalização e mais como instrumento de manutenção de uma hegemonia simbólica, em localidades onde os eurodescendentes já não se apresentariam como maioria numérica ou mesmo econômica. Não por acaso, as festas locais como as Oktoberfest nascem no momento de transformações econômicas que levam ao crescimento populacional de Igreja e de Santa Cruz do Sul, fazendo com que aquilo que, até os anos 1970, seria motivo de constrangimento, como sotaque, trajes típicos e pratos coloniais, se torne motivo de orgulho local.

Para além do tema orientando o conteúdo, destacam-se as duas questões formais: por um lado, a tradição das feiras mundiais, introduzida no Rio Grande do Sul pela Exposição do Centenário Farroupilha, cuja proposta se filiava à divulgação e à comercialização de produtos da indústria, na lógica do entretenimento e do acontecimento (GASTAL & MACHAVELLI, 2011a). Tal lógica leva, entre outros, a que a festa tenha quatro vezes o número de lâmpadas que havia na Porto Alegre de então. Outra vertente a considerar é o Carnaval. A visibilidade midiática que recebem os desfiles das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro, a partir da década de 1970, não poderia deixar de influenciar as festas locais do Rio Grande do Sul, visto que todas integram desfiles pelas ruas à sua programação. Sem aprofundar a discussão em torno do Carnaval no âmbito dessa argumentação, constata-se que seu crescimento tem levado à profissionalização do setor (MIGUEZ, 2009), que extrapola o Rio de Janeiro. O Carnaval acumula know-how e cria um padrão es-

tético que se imporá em diferentes cidades brasileiras; a “afirmação de novas linguagens estabeleceu patamares inéditos para organização da festa urbana, estimulados pelo poder público [para] tornar mais atraentes os espaços a ela destinados” (GUIMARÃES, 2009, p. 85). No âmbito do Carnaval do Rio de Janeiro,

a forma do desfile completou-se na década de 1950. Data de então a definição do perfil atual e característico cuja base é a escolha anual de um “tema”, logo desenvolvido como “enredo”. A transformação do enredo nas linguagens plástica e visual das fantasias e alegorias, e rítmico-musical do samba-enredo, comanda a confecção do desfile. (CAVALCANTI 2002, p. 49)

Exemplo significativo dessa situação de influência no Sul se dá via Natal Luz, de Gramado. Tendo como tema a tradição germânica de comemoração da data, que inclui a forte presença da figura do Papai Noel, com seu trenó e suas renas, e da árvore de Natal, todos associados a luzes e brilhos, ganhou forte apelo popular quando organizado como evento. Em 2002, o carnavalesco Joãozinho Trinta foi contratado pelos gestores locais para qualificar o evento. Ele introduziu, entre outros, o desfile pelas ruas e sua organização a partir do trabalho coletivo nos “barracões”, onde os carros alegóricos são produzidos com clara orientação estética carnavalesca. A presença de Joãozinho Trinta em Gramado, mesmo que na oportunidade ele tenha trazido sua equipe, foi complementada com a contratação de alguns carnavalescos de Porto Alegre¹⁴.

A aproximação das lógicas e da estética do Carnaval, portanto, se dará não apenas pela midiatização da festa, mas pela extrapolação do know-how acumulado pelos carnavalescos cariocas e de outros grandes centros brasileiros para outras manifestações festivas – urbanas, como o Carnaval – em diferentes locais do Rio Grande do Sul, e não mais restritas ao mês de fevereiro, para as “carnavalizar”¹⁵. Zé Cartola, um dos profissionais atuando nas festas do Rio Grande do Sul, apresenta o “carnavalizar” como as intervenções realizadas para incorporar “todo o processo que se usa no Carnaval: o cronograma, as alas [...] e também contar as histórias [...]”¹⁶. Refere-se, portanto, à estética narrativa peculiar ao Carnaval, construída a partir de um enredo, e à consonância tema-música-alegoria, estas trazendo os elementos volume, verticalidade, cores/brilho como centrais na linguagem carnavalesca.

Portanto, como se procurou demonstrar, as críticas que acusam as festas locais, tidas como tradicionais, de terem perdido autenticidade seriam irrelevantes. As festas trazem em si uma complexidade que nada mais é do que a complexidade do momento histórico que as produz.

Referências bibliográficas

CAVALCANTI, M. L. V. C. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, v. 45 n. 1. São Paulo: USP, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100002>.

ERBES, L.C. *A alma de um povo: 7 décadas da Festa da Uva*. Caxias do Sul: Maneco, 2000.

14 Conforme Zé Cartola, em entrevista às autoras em 23 set. 2011.

15 Disponível em: <<http://zcartola2.blogspot.com>>. Acesso em: 26 jan. 2012.

16 Zé Cartola, em entrevista às autoras em 23 set. 2011.

GASTAL, S.; MACHIAVELLI, M. S. Festa temática: considerações em torno de um novo conceito. *Anais*. VIII Seminário da Associação Nacional Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo. Balneário Camboriú, 2011a.

_____. A modernidade e as feiras mundiais: a Exposição Centenário Farroupilha. *Anais*. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recife, 2011b.

GUIMARÃES, H. M. Uma cidade engalanada! As decorações de ruas e salões de baile no Carnaval carioca. In: CAVALCANTI, M. L.; GONÇALVES, R. (Org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Faperj, 2009.

HOHLFELDT, A.; VALLES, R. R. *Dois pioneiros da comunicação no Rio Grande do Sul*. Oswaldo Goidanich, Roberto Eduardo Xavier [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Edipucrs, 2008. Disponível em: <www.pucrs.br/edipucrs/doispioneiros.pdf>.

MACHADO, N. H. N. *A Exposição do Centenário Farroupilha: ideologia e arquitetura*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

MIGUEZ, P. Algumas notas sobre a economia do Carnaval da Bahia. In: CALABRE, F. *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001513.pdf>>.

POSSAMAI, Z. *Fotografia, história e vistas urbanas*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v27n2/a12v27n2.pdf>>. Acesso em: 7 dez. 2011.

RIBEIRO, C. M. P. *Festa & identidade: como se fez a Festa da Uva*. Caxias do Sul: EducS, 2002.

SCHLEDER, A. S. *A Festa Nacional da Uva de Caxias do Sul/RS: o discurso para além das palavras*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Turismo, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2009.

SCHOMMER, L. R.; GUTERRES, L. S. O Festival Internacional de Folclore em Nova Petrópolis: memória e tradição como atrativo turístico. *Anais*. IX Seminário da Associação Nacional Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo. São Paulo, 2012.

ZOTTIS, A. M. *A contribuição dos cartazes da Festa da Uva na construção da imagem turística de Caxias do Sul*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Turismo, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2003.

Susana Gastal

Mestre em artes visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutora em comunicação social pela PUC/RS. Professora, pesquisadora e orientadora do Programa de Pós-Graduação em Turismo – Mestrado, da Universidade de Caxias do Sul-RS. É autora dos livros *Salas de Cinema, Cenários Porto-Alegrenses* (Unidade Editorial/SMC/PMPA, 1999), *Imagens e Imaginários no Turismo* (Aleph, 2005) e *Alegorias Urbanas, o Passado como Subterfúgio: Tempo, Espaço e Visualidade na Pós-Modernidade* (Papyrus, 2006).

E-mail: susanagastal@gmail.com

Liliane Staniscuaski Guterres

Professora e pesquisadora do mestrado em turismo da Universidade de Caxias do Sul e pesquisadora associada do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Liliane dedica-se a pesquisas e estudos de antropologia urbana, turismo, Carnaval, antropologia visual e da imagem, fotografia.

E-mail: liligu@portoweb.com.br



Demônios dançarinos no desfile de Carnaval na cidade de Oruro, Bolívia.

Foto: Eduardo Rivero/Shutterstock.com

MUITOS (OUTROS) CARNAVAIS

Paulo Miguez

De simples título do primeiro livro publicado por Jorge Amado, em 1931, a expressão “o país do Carnaval” acabou por se transformar numa ideia-força do imaginário sobre o Brasil. Engraçado que assim tenha sido, uma vez que nesse romance do grande escritor o Carnaval não comparece como um atributo, digamos, positivo da vida brasileira – aliás, afora a deliciosa abertura do seu romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, quando nos conta da morte de Vadinho, primeiro marido de Dona Flor, numa manhã de um domingo de Carnaval, fantasiado de baiana e sambando num bloco, e em que pese a importância dos festejos carnavalescos na cena cultural baiana, na vasta obra de Jorge Amado, toda ela praticamente ambientada na Bahia, são muito poucas e de pequena relevância as referências ao Carnaval. Muito ao contrário, o que se vê em *O País do Carnaval* é o personagem central, Paulo Rigger, o filho de um rico cacauicultor que retornava ao país depois de uma temporada de sete anos estudando na França, expressar um sentimento de estranhamento e crítica em relação à imagem festiva do Brasil e enxergando no Carnaval um fator de alienação do povo.

Tal ideia-força, a de que somos o país do Carnaval, merece, todavia, cuidados – e não por causa das inquietações existenciais e identitárias do personagem amadiano, já que descarto firmemente a hipótese de considerar como negativa a associação da imagem do Brasil ao Carnaval, à festa, enfim.

O primeiro cuidado é ter-se na devida conta que a imagem da ideia-força é imprecisa. Peca por modéstia. E induz erro quando observada de fora para dentro, isto é, quando vista por estrangeiros. Claro, o cuidado é dispensável em se tratando de nós, os brasileiros, mais do que ciosos de que aqui são muitas as folias de Momo, seja pela paixão com que debatemos qual delas é a melhor ou a maior, seja pelo que nos informam, por exemplo, a mídia e a indústria turística nas disputas ferrenhas que protagonizam, a primeira por audiência para suas transmissões ao vivo, a segunda por pacotes para todos os gostos e bolsos.

1 *Muitos Carnavais* é, também, o título de uma coletânea de canções carnavalescas de Caetano Veloso lançada em 1977 pela Philips/Phonogram.

2 “[Veneza] A ‘cidade mais alegre da Europa’, como lhe chamará Stendhal, está pois numa representação permanente. O Carnaval dura seis meses, seis meses de loucura durante os quais o uso da máscara autoriza todas as liberdades. Durante o Advento e a Quaresma as máscaras desaparecem mas são substituídas por música religiosa, os concertos privados e as missas cantadas. [...] A festa, indústria de Veneza? Um economista diria: um modo de vida” (BRAUDEL, 1987, p. 132-133).

É que, definitivamente, não somos, sinaliza Risério (1995), o país do Carnaval, como sugere o título do romance de Jorge Amado, mas sim um país de “muitos Carnavais”¹, tal qual se ouve na canção de Caetano Veloso. Por aqui, em fevereiro, Momo é rei não apenas em Olinda e no Recife, no Rio de Janeiro e em Salvador, cidades que realizam os carnavais brasileiros mais conhecidos e famosos. Reina soberano, também, em boa parte dos milhares de municípios espalhados pelo país. Daí que resulte, de reino assim tão extenso, um diversificado conjunto de formas carnavalescas, com traços comuns mas, principalmente, com fortes elementos diferenciadores e de grande importância, que dá corpo a uma das partes mais viçosas do nosso corpo de cultura e faz do Brasil, portanto, um país de muitos carnavais.

Já o segundo cuidado não registra pecados. Ao contrário, trata-se, neste caso, de evitarmos que a ideia-força nos leve a pecar por imodéstia. É que, não contentes em sermos reconhecidos como o país do Carnaval, quem sabe possamos ser levados a imaginar que o Brasil é... o único país do Carnaval.

E não somos.

O Carnaval, festa cristã e ocidental, surgiu na Europa por volta do século XI. Por lá fincou pé e desde então faz folia. A Idade Média ficou para trás, mas o Carnaval continuou a ser celebrado na Europa. Nas cidades italianas, por exemplo, mesmo depois da decadência econômica que experimentaram a partir do século XV, quando o Atlântico vai tomando o lugar do Mediterrâneo como rota do comércio mundial, os festejos carnavalescos aconteciam em grande estilo. Em Veneza, por exemplo, cidade que já perdera a pujança e a importância comercial dos séculos anteriores mas a que não faltava pretexto para fazer festa, o Carnaval durava seis meses por volta do século XVI².

No século XIX, é a França que aparece, digamos, como o país do Carnaval. Junto com muitos outros modos e modas, a ascendente burguesia francesa “inventa” a tradição do Carnaval e embala um “pacote” de usos e costumes que vai ser adotado como modelo de comportamento “civilizado” em muitas cidades da Europa e de fora da Europa. No Brasil inclusive. Aqui, decididas a afastar as heranças da vida colonial, até mesmo nas formas de festejar, as elites vão empenhar-se, fortemente, em eliminar das ruas a “bárbara” algazarra do Entrudo aburguesando os festejos de Momo – o Entrudo, nossa primeira forma carnavalesca, que trazida pelos portugueses aqui se aclimatou à perfeição. Copiam-se, inicialmente, os festejos parisienses. Na sequência, a partir de meados do século, Nice rouba de Paris a condição de cidade carnavalesca e sua festa vai ser “exportada” como sendo o “melhor Carnaval do mundo”. O Carnaval, agora, fala francês: são as contradanças do *bal masqué*, a *promenade* de fantasiados chics pelos boulevards da cidade, o *corso carnavalesque* com os carros alegóricos das sociedades.

Mas não se reduz aos séculos anteriores a cena carnavalesca europeia. Mais de mil anos se passaram e o Carnaval continua sendo uma festa importante em várias cidades da Europa. Veneza e Nice, por exemplo, continuam a gozar carnavais de grande expressão local e internacional.

O Carnevale di Venezia, atualmente, tem início duas sextas-feiras antes da Quarta-Feira de Cinzas e se estende por mais mais de dez dias. A festa corre solta nos arredores da Piazza San Marco, com foliões exibindo

máscaras e fantasias luxuosas, uma maneira de lembrar o fausto dos tempos passados, e os muitos pierrôs, colombinas e arlequins da *Commedia Dell'Arte* italiana, e nos bailes, como o famoso *Gran Ballo delle Maschere* que é sempre realizado em algum dos muitos palácios da cidade. Em Nice, a folia não é menor nos dias que correm. Seu Carnaval, o evento festivo de inverno mais importante da Riviera Francesa, recebe anualmente centenas de milhares de visitantes, que durante duas semanas se deliciam com os desfiles de carros alegóricos no *Promenade des Anglais*, a arqui-famosa “batalha das flores” e o espetáculo pirotécnico que marca o encerramento dos festejos.

Ainda na Europa, são muitas as “cidades do Carnaval”. Colônia, Düsseldorf e Mainz, na Alemanha, celebram antigos carnavais; Binche, na Bélgica, com seus *Gilles de Mardi Gras*, tem um Carnaval que data do século XVI e é considerado pela Unesco como *Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*; em Valetta, capital da pequena ilha de Malta, o Carnaval também remonta ao século XVI; Basileia, na Suíça, tem um Carnaval que começou a ser comemorado no século XIX – bem ao gosto da precisão suíça, a festa tem hora fixa para começar e acabar. Os *Drey Scheenschte Daag* (“os três dias mais belos”), como costumam referir-se à festa os habitantes da cidade, duram exatas 72 horas: das 4 horas da segunda-feira depois da Quarta-Feira de Cinzas até as 4 horas da quinta-feira.

No mundo ibérico, os carnavais também atravessaram séculos. Em Portugal, a festa acontece desde a Idade Média. Era comemorada em muitas aldeias com o nome de *Entrudo*, consistindo, regra geral, em representações teatrais, banquetes e, principalmente, “combates” entre os foliões. Ao longo do século XIX, quando também Lisboa e Porto vão pouco a pouco adotando o modelo do Carnaval à francesa, o *Entrudo* vai ficando restrito às pequenas aldeias. Contudo, a partir da metade do século passado, por causa das políticas salazaristas, mais ocupadas em fazer a guerra colonial e pouco interessadas na folia momesca, o Carnaval português praticamente desapareceu. Atualmente, a tradição dos festejos está bem representada pelo Carnaval de Torres Vedras, considerado “o mais antigo Carnaval português”, com registros desde 1572, e como “o Carnaval mais português de Portugal” – a festa consiste no desfile do corso com os carros alegóricos, as matrafonas, grupo de homens travestidos, os cabeçudos, bonecos gigantes (alô, Olinda!), os zé-pereiras (alô, antigos carnavais cariocas!) e a “guerra” de cocotes, pequenos artefatos feitos de papel, de restos de serradura e de borracha, travada entre os grupos de mascarados e a assistência (alô, *Entrudo*!).

Na Espanha, outros tantos e antigos carnavais. Os carnavais andaluzes, em Sevilha, Cádiz e Almería; os festejos nas Astúrias; os carnavais do País Basco, da Galícia e da Catalunha; o de Navarra; o de Santa Cruz de Tenerife, nas Canárias; o Carnaval madrilenho. Praticamente em todas as comunidades autônomas, suas respectivas províncias e cidades, o Carnaval é comemorado faz séculos – ainda que, semelhantemente ao ocorrido em Portugal na época salazarista, o franquismo tenha, de finais da Guerra Civil à redemocratização espanhola, nos anos 1970, mantido sob proibição os festejos em todo o país.

Uma Europa de muitos carnavais, até mesmo de “carnavais fora de época” – tais quais os “exportados” pelos baianos para muitas cidades brasileiras desde os anos 1990. É o caso do Carnaval de Notting Hill, que

3 O relatório de impacto do Carnaval de 2007 em Salvador, elaborado pela Secretaria de Cultura do Estado, estima uma movimentação financeira da ordem de meio bilhão de reais (CARNAVAL, 2007), o que equivale, aproximadamente, a 192 milhões de euros. Quanto ao Carnaval carioca, valores não oficiais estimados para a receita gerada pelos festejos em 2013 alcançam a cifra de 848 milhões de dólares, aproximadamente 644 milhões de euros (EDITORIAL, 2013).

4 Os moradores de Nova Orleans, cuja história é marcada pela presença colonial franco-espanhola e por fortes vínculos com o México e os países caribenhos, costumam afirmar aos visitantes que a cidade é o ponto mais ao norte do Caribe.

5 “Terça-Feira Gorda”, em francês.

6 As *krewe*s são organizações que correspondem às sociedades carnavalescas que marcaram presença nos antigos carnavais brasileiros, umas e outras espelhadas no modelo do Carnaval francês que se espalhou pelo mundo no século XIX. Todavia, o espírito de forte sátira político-social das *krewe*s não raras vezes, e desde os primeiros desfiles, dá azo a um humor de caráter reacionário, fortemente racista e xenófobo.

acontece em Londres no mês de agosto. Aliás, fora de época e, também, da lista dos carnavais europeus centenários, já que o Carnaval de Notting Hill é uma “tradição inventada” bem recentemente. Os festejos londrinos datam da metade dos anos 1960 e devem seu surgimento ao grande número de imigrantes caribenhos. Mobilizando hoje centenas de milhares de participantes, tanto moradores de Londres quanto turistas, o Notting Hill conta, até mesmo, com... escolas de samba, criadas, óbvio, por inspiração no Carnaval carioca, a exemplo da London Scholl of Samba, a mais antiga, fundada em 1984, e a Paraíso School of Samba, que costuma “importar” sambistas e intérpretes de escolas de samba do Rio de Janeiro para seus desfiles.

Carnavais de importância histórico-cultural e, também, econômica. É que vários carnavais europeus movimentam de forma expressiva a economia local, constituindo exemplos do que pode ser chamado de uma “economia da festa”.

O Carnaval de Notting Hill, em Londres, gerou, em 2002, rendimentos da ordem de 93 milhões de libras (LONDON, 2003). Em Colônia, considerada a capital alemã do Carnaval e onde os festejos são chamados de “quinta estação do ano”, a festa faz a alegria de foliões e de empresários de vários setores. Estudos encomendados pelo comitê encarregado da organização do Carnaval da cidade estimam que os mais de 600 mil participantes do Carnaval garantem a bares e restaurantes, à indústria de brinquedos e acessórios e ao setor turístico – que registra um aumento de 30% no número de visitantes em comparação com outros períodos do ano – um faturamento da ordem dos 460 milhões de euros, pouco mais que o dobro do que movimenta o Carnaval de Salvador, embora em patamar inferior ao estimado para a receita do Carnaval carioca³.

Não é a Europa, todavia, o único continente de “muitos Carnavais”. Ao atravessar o Atlântico, portugueses e espanhóis encarregaram-se de espalhar o Carnaval por todo o Novo Continente. A rigor, o Carnaval cruzou o Atlântico duas vezes. Primeiro, com as caravelas, no século XVI, ainda sob a forma dos festejos carnavalescos herdados dos tempos medievais – o Entrudo português e o *antruejo* espanhol. Na segunda vez, no século XIX, quando a travessia do Atlântico já utilizava os barcos a vapor, a folia desembarcou por aqui falando francês, à imagem e semelhança do Carnaval burgueses de Paris e Nice, tudo sob medida para as elites deste lado do mundo, que ansiavam por uma festa que lhes garantisse a condição de “civilizados”.

É fato, há Carnaval em todo o continente americano. Muitos carnavais, quase totalmente desconhecidos de nós, brasileiros, ainda que a proximidade geográfica sugerisse o contrário. Conhecemos mais dos carnavais europeus, de Veneza e Nice particularmente, do que sabemos sobre os carnavais americanos – desbalanço que se explica, muito provavelmente, pelo fato de termos recebido da Europa os modelos de festa carnavalesca que aqui se desenvolveram.

Muitos carnavais, abaixo e acima do Rio Grande

Nos Estados Unidos, o Carnaval de Nova Orleans, uma cidade mais caribenha do que exatamente americana⁴, e os vários pequenos carnavais

celebrados em outras comunidades no sul da Louisiana e, também, do Alabama – nesse estado, a pequena Mobile reclama para si a honra de celebrar o Carnaval mais antigo dos Estados Unidos, localizando seus primeiros festejos no início do século XVIII. Conhecido internacionalmente e destino turístico disputado por americanos e estrangeiros, o Mardi Gras⁵ de Nova Orleans é um Carnaval que fala inglês mas tem origens latinas, com registros das primeiras celebrações que remetem aos primeiros anos de vida da cidade, fundada em 1699 pelos franceses. Inicialmente, consistia nos festejos da comunidade *creole* francófona, com bailes de máscaras e desfiles desordenados pelas ruas da cidade. A partir dos anos 1850, num processo bastante semelhante ao ocorrido com muitos outros carnavais, a população anglo-americana “civiliza” a festa criando as *krewe*⁶, que desde então, e sem grandes mudanças nos últimos 150 anos, desfilam com seus carros alegóricos pela bela e elegante St. Charles Avenue atirando aos espectadores *beads* e *doubloons*⁷ e dão forma ao imaginário americano e internacional sobre a festa – um imaginário que quase não registra a presença nos festejos dos Mardi Gras Indians, os negros travestidos de índios (alô, Apaches do Tororó do Carnaval de Salvador!) que desde 1880 estão presentes no Carnaval de Nova Orleans.

Atravessa-se o Rio Grande, o Río Bravo del Norte dos mexicanos, e a lista de carnavais cresce de forma impressionante.

No México, antigos carnavais, urbanos e rurais: Iztapalapa e Culhuacán, na Cidade do México; em várias comunidades do pequeno estado de Tlaxcala; em Mérida, capital do estado de Yucatán; em Huejotzingo e Santiago Xalitzintla, no estado de Puebla.

Na América Central e no Caribe, mais carnavais: o de La Ceiba, em Honduras; os carnavais de San José, na Costa Rica; o Carnaval de Los Congos del Portobelo, no Panamá; as celebrações do Carnaval santiagueiro, em Cuba; o Carnaval Vegano da República Dominicana; os carnavais das muitas ilhas caribenhas, muito especialmente o de Trinidad e Tobago.

O Carnaval de Trinidad e Tobago é dos mais antigos das Américas. Chegou pela mão dos franceses, que disputaram o controle colonial sobre as ilhas até o século XVIII, na forma das *masquerades* aristocráticas da Europa de então. Sob o sol do Caribe, a folia foi transformada pela população de origem africana, que desde os tempos das *plantations* tinha na festa um espaço de resistência à escravidão e de enfrentamento do puritanismo dos ingleses, os novos senhores coloniais que assumiram o domínio das ilhas a partir de princípios do século XIX. Hoje, os festejos estão presentes em todo o país, mas é em Port Spain, a capital, onde o Carnaval tem seu ponto alto, com seus personagens tradicionais – a Dame Lorraine (uma sátira às damas da aristocracia francesa do tempo colonial), os Jab Jab (diabos), o Pierrot Grenade (personagem que declama versos abordando temas da atualidade), os *minstrels* (músicos negros com os rostos pintados de branco) e o Midnight Robber (uma espécie de “contador de histórias”, versão carnavalesco-caribenha dos griôs africanos, cuja fantasia se caracteriza pelos imensos chapelões) –, sua música, à frente o calipso⁸, mas também a soca e o rapso, e as bandas de *steelpan*s, tambores feitos de metal, uma invenção local que data dos anos 1930 do século passado⁹.

7 Os *beads*, “contas” em português, são colares de contas coloridas, regra geral nas três cores-símbolo da família real francesa e que se tornaram as cores oficiais do Mardi Gras de Nova Orleans: verde, amarelo e roxo, simbolizando fé, poder e justiça, respectivamente. Os *doubloons* (do espanhol *doblón*, moeda cunhada em ouro na época das colônias) são moedas-fantasia fabricadas em alumínio ou plástico.

8 Uma das competições musicais de maior prestígio no Carnaval de Trinidad e Tobago é a escolha do Calypso Monarch, inglês para “Rei do Calipso”.

9 O *steelpan* surgiu na década de 1930 em Port Spain, ao que parece em Laventille, um subúrbio pobre e de população negra, como resposta à proibição oficial da fabricação dos tambores de bambu – uma reedição das proibições de fabricação e uso de tambores pelas autoridades coloniais em finais do século XIX. Originalmente feito com tambores de óleo descartados pela indústria do petróleo, o *steelpan* sofisticou-se musicalmente, transformando-se em um instrumento acústico de percussão que é usado por bandas com grande presença na cena musical internacional e tem executantes em muitos países. Desde os anos 1990, funciona em Laventille uma fábrica que produz anualmente 12 mil unidades do instrumento, das quais 90% são exportadas para os Estados Unidos, a Europa e o Japão (MANGURIAN, 2013).

10 As *comparsas* são grupos carnavalescos que, num certo sentido, equivalem aos blocos carnavalescos que ocupam as ruas durante o Carnaval em muitas cidades brasileiras.

O Carnaval de Trinidad e Tobago transformou-se, também, num elemento de peso da economia do país, tanto no que diz respeito ao turismo quanto no que concerne ao desenvolvimento das indústrias culturais, seja a da música, seja, também, pelo fato de ter assumido lugar de proa na diáspora caribenha pelo mundo. É que, desde os anos 1990, o Carnaval tem sido “exportado” tanto para o próprio Caribe – Santa Lúcia, San Kitts, Barbados, San Vicente e Jamaica, por exemplo, celebram o Carnaval no melhor estilo trinitino-tobaguiano – como para países de fora da região caribenha – nos Estados Unidos e na Europa são mais de 70 carnavais da diáspora caribenha, com destaque para o Labor Day, em Nova York, que chega a reunir anualmente 3,5 milhões de pessoas; a Caribana, em Toronto, no Canadá, com 1 milhão de participantes; e Notting Hill, em Londres –, o que se traduz em empregos para músicos e muitos outros artistas, como os estilistas de fantasias (CARIBBEAN, 2007).

Nas Américas, não só muitos carnavais como dois deles, a exemplo do Carnaval de Binche, na Bélgica, já foram alçados à condição de Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco. Um, o Carnaval de Oruro, na Bolívia, também chamado de Las Diabladas, uma festa que sincretiza elementos da mitologia andina, do catolicismo e do mundo profano e que tem sua origem por volta do século XVII, altura em que a prata de Potosí e Oruro fazia girar a roda da fortuna do mercantilismo espanhol. O outro, o Carnaval de Barranquilla, na costa atlântica da Colômbia, igualmente uma festa mestiça, resultado dos encontros (e desencontros) entre as carnestolendas trazidas pelos espanhóis, as festas dos cabildos negros de Cartagena e as culturas pré-colombianas.

Em Barranquilla, os festejos têm início com a Batalla de Flores (alô, Nice!), no sábado de Carnaval. Seguem por mais três dias com os desfiles das *comparsas*¹⁰, com a exibição dos vários grupos que executam danças tradicionais, o garabato, o congo, o *mapalé*, as *danzas de relación* etc., sempre ao som de salvas, rumbas, merengues e da cúmbia, um gênero musical tipicamente colombiano e que também é um estilo de dança. No Carnaval *barranquillero* são em grande número os personagens tradicionais: além do Rei Momo, La Reina del Carnaval, encarregada de “governar” a cidade durante a festa, as muitas Reinas Populares, responsáveis pelos festejos que acontecem nos vários bairros, El Torito, El Monocuco, Los Cabezones (alô, bonecos gigantes de Olinda!), Las Muñeconas, El Tigriillo, El Descabezado, La Marimonda e, especialmente, o Joselito Carnaval (são vários, espalhados por toda a cidade), personagem que morre ao final dos quatro dias de festa, é chorado por muitas viúvas alegres e com seu enterro encerra o Carnaval, simbolizando uma espécie de “adeus à carne”. A Colômbia ainda tem outras importantes manifestações carnavalescas, como o Carnaval de “Negros y Blancos”, que tem lugar na cidade de Pasto, e o Carnaval de Cartagena das Índias, uma festa que vem dos tempos coloniais, quando era conhecida como Fiesta de los Esclavos.

Carnavais, também, no Equador. O de Guaranda, onde existe a figura do Taita Carnaval, um Rei Momo de origem quíchua, o de Ambato, conhecido como Fiesta de las Flores y las Frutas, e o que acontece em Imbabura, no Valle del Chota, onde as comunidades negras celebram o Carnaval com um ritmo e dança tradicional chamado bomba. Na Venezuela, o Carnaval *caraqueño*, os festejos nas várias cidades da província de Miranda e o Carnaval de El Callao, na província de Bolívar, um dos

berços caribenhos do calipso, o ritmo que anima o desfile das *comparsas* com seus tradicionais *diablos*. No Peru, os carnavais de Barranco, um distrito situado ao sul de Lima e conhecido como berço de artistas e intelectuais e que recebeu muitos imigrantes europeus no final do século XIX, são celebrados à francesa, desde 1913.

Bem ao sul, as *murgas*¹¹ portenhas, em Buenos Aires, os festejos *calchaquí*, nas províncias do noroeste argentino, o Carnaval de Gualeguaychú, em Entre Ríos, os carnavais *correntinos* e o Carnaval *cuartetero*, da província de Córdoba, são alguns dos festejos carnavalescos na Argentina. Em Montevidéu, *murgas*, *comparsas* e grupos de candombe, também conhecidos como *comparsas de negros* e *lubolos*¹², fazem um dos carnavais mais longos do mundo – neste ano de 2103, o concurso oficial do Carnaval de Montevidéu estará ocupando 40 noites, entre a primeira semana de fevereiro e a metade do mês de março.

É claro que o mosaico das festas carnavalescas americanas aqui rapidamente descrito tem muitas falhas. Em primeiro lugar, é incompleto. Deixa de fora outros carnavais – os muitos carnavais que acontecem em pequenas comunidades e que são absolutamente desconhecidos, por vezes, dentro do próprio país –, algo que não é incomum, por exemplo, no Brasil. Por aqui, quantos conhecem o centenário Carnaval de Maragogipe, pequeno município do Recôncavo Baiano distante 133 quilômetros de Salvador, que exhibe orgulhosamente seus caretas, pierrôs, grupos de fantasiados e bandinhas de sopra e foi registrado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac), em 2009, como Patrimônio Imaterial da Bahia? Em segundo lugar, além de incompleto, o mosaico revela-se não menos impreciso do que a expressão “o país do Carnaval”. Serão todos os carnavais aqui referidos efetivamente... Carnaval? Responder a essa desafiante questão é muito difícil, tão difícil quanto “a busca de uma definição que englobe os diferentes ‘carnavais’ através do espaço e do tempo” (FERREIRA, 2005, p. 316).

Ou seja, tal resposta exige que, para além dos traços de universalidade que caracterizam o Carnaval – e fazem com que Momo reine sobre vastos domínios, que não respeitam oceanos e continentes como fronteiras, e acolha como alegres súditos tantos quantos assim o desejem –, se investigue nos mais diversos planos – histórico, simbólico, social, étnico, econômico, comunicacional, gerencial, espacial etc. – a complexidade e a diversidade que emprestam sentido e significado particular a cada uma das muitas formas assumidas pelas festas carnavalescas.

Como se vê, não se trata de uma resposta fácil. Depende de estudos que, muitas vezes, esbarram na dificuldade de acesso às fontes de pesquisa sobre a temática dos carnavais americanos, quando não no desconhecimento mesmo da existência de tais fontes. No Brasil, são raras as bibliotecas que dispõem de acervo especializado sobre o assunto. Não há por aqui nada que se compare, por exemplo, à Latin American Library da Universidade Tulane, em Nova Orleans, uma das maiores instituições do gênero nos Estados Unidos e que possui um rico e diversificado acervo dedicado às celebrações festivas latino-americanas e caribenhas. Seu interesse pela temática pode ser avaliado, por exemplo, pela exposição *Reinventing Carnival in the Americas*, organizada em 2004 junto ao Stone Center for Latin American Studies, oportunidade em que foi exposta parcela importante desse acervo.

11 A *murga* é uma pequena organização carnavalesca equivalente aos blocos carnavalescos do Brasil. Cada *murga* é composta de 17 pessoas (um diretor, três percussionistas e treze cantores), que realizam uma performance cênico-musical de pouco menos de uma hora, geralmente abordando algum tema do cotidiano ou do noticiário político em tom de sátira.

12 Eram chamados de *lubolos* os brancos que, por vergonha dos seus pares, pintavam o rosto de preto e vestiam-se como escravos para participar clandestinamente dos desfiles de candombe nos tempos coloniais.

13 Afora poucas exceções, não foram incluídos neste “brevíssimo” repertório os vários trabalhos sobre muitos dos carnavais americanos publicados no Brasil por pesquisadores nacionais e estrangeiros.

Tive a feliz oportunidade de ter sido selecionado pelo programa de bolsas The Richard E. Greenleaf Library Fellowships dessa biblioteca e, entre janeiro e março de 2011, na condição de *visiting research professor*, desenvolvi o projeto de pesquisa Singularities and Differences among Latin American Carnivals. Assim, com base no imenso conjunto de materiais que esteve à minha disposição ao longo da pesquisa, e como uma modesta contribuição ao estudo dos carnavais americanos no Brasil, selecionei algumas fontes para compor o “brevíssimo” repertório de fontes que segue como Apêndice a esta rápida viagem pelos “muitos Carnavais” americanos¹³.

Referências bibliográficas

- AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. 5. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1966. 535 p.
- . *O país do carnaval*. 46. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987. 183 p.
- BRAUDEL, Fernand. Veneza. In: ———. (Org.). *O Mediterrâneo: os homens e a herança*. Lisboa: Editorial Teorema, 1987. p. 111-136.
- CARIBBEAN REGIONAL NEGOTIATING MACHINERY. *The cultural industries in CARICOM: trade and development challenges*. S.l., nov. 2007.
- CARNAVAL 2007: uma festa de meio bilhão de reais. *Infocultura* (Informativo da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia), Salvador, n. 1, set. 2007. 26 p.
- EDITORIAL. Carnaval precisa ser salvo do próprio sucesso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 fev. 2013. Opinião.
- FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. 357 p.
- LONDON DEVELOPMENT AGENCY. *The economic impact of the Notting Hill Carnival*. London, aug. 2003.
- MANGURIAN, David. Bem-vindo ao berço dos steel drums. *BidAmérica – Revista do Banco Inter-Americano de Desenvolvimento*, s.l., maio 2011.
- RISÉRIO, Antônio. Carnaval: as cores da mudança. *Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia; Edufba, n. 16, p. 90-106, set. 1995.

Apêndice

Brevíssimo repertório de fontes bibliográficas sobre (alguns dos muitos) carnavais das Américas

CARNAVAIS DA AMÉRICA DO NORTE

- ARIZPE, Lourdes. *El patrimonio cultural inmaterial de México: ritos e festividades*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- AZOR, Ileana. Los carnavales en México: teatralidades de la fiesta popular. *Revista América sin Nombre – Boletín de la Unidad de Investigación “Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en la literatura hispanoamericana”*, Alicante (ES), n. 8, p. 58-67, dic. 2006.
- DUNN, Christopher. A Roma Negra e o big easy: raça, cultura e discurso em Salvador e Nova Orleans. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 37, p. 119-151, 2008.
- EHRENREICH, Jeffrey D. Bodies, beads, bones and feathers: the masking tradition of Mardi Gras Indians in New Orleans – a photo essay. *City & Society*, Berkeley (CA), v. 16, n. 1, p. 117-150, 2004.
- GILL, James. *Lords of misrule: Mardi Gras and the politics of race in New Orleans*. Jackson (LA): University Press of Mississippi, 1997.
- GÓES, Fred. *Antes do furacão: o Mardi Gras de um folião brasileiro em Nova Orleans*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, Marco Polo. *África en el carnaval mexicano*. México D.F.: Plaza y Valdés Editores, 2005.
- JANKOWIAK, William; WHITE, C. Todd. Carnival on the clipboard: an ethnological study of Mardi Gras. *Ethnology*, Pittsburgh (PA), v. 38, n. 4, p. 335-349, fall 1999.
- KINSER, Samuel. *Carnival American style. Mardi Gras at New Orleans and Mobile*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

- LINDAHL, Carl. The presence of the past in the Cajun country Mardi Gras. *Journal of Folklore Research*, Bloomington (IN), v. 33, n. 2, p. 126-153, 1996.
- MITCHELL, Reid. *All on a Mardi Gras day: episodes in the history of New Orleans carnival*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1999.
- SEXTON, Rocky L. Cajun Mardi Gras: cultural objectification and symbolic appropriation in a French tradition. *Ethnology*, Pittsburgh (PA), v. 38, n. 4, p. 297-313, fall 1999.
- STANONIS, Anthony J. Through a purple (green and gold) haze: New Orleans Mardi Gras in the American imagination. *Southern Cultures*, Hattiesburg (MS), p. 109-131, summer 2008.
- WARE, Carolyn E. *Cajun women and Mardi Gras: reading the rules backward*. Chicago (IL): University of Illinois Press, 2007.
- WEHMEYER, Stephen C. Marching bones and invisible Indians: African American spiritualism in New Orleans, past and present. *Southern Quarterly*, Hattiesburg (MS), v. 47, n. 4, p. 43-60, summer 2010.

CARNAVAIS DA AMÉRICA CENTRAL E DO CARIBE

- "CHALKDUST" LIVERPOOL, Hollis. *Rituals of power and rebellion: the carnival tradition in Trinidad and Tobago (1763-1962)*. Chicago: Research Associates School Times; Frontline Distribution Int'l Inc., 2001.
- ANTHONY, Michael. *Parade of the carnivals of Trinidad (1839-1989)*. Port of Spain: Circle Press, 1989.
- BELLOUR, Helene; KINSER, Samuel. Amerindian masking in Trinidad's carnival. The House of Black Elk in San Fernando. *The Drama Review*, New York, v. 42, n. 3, p. 147-169, fall 1998.
- BETTELHEIM, Judith (Ed.). *Cuban festivals: a century of afro-cuban culture*. Kingston: Ian Randle Publishers Ltd., 2001. 220 p.
- BETTELHEIM, Judith. Carnival of Los Congos of Portobelo, Panama: featheredmen and queens. In: FABRI, Genevieve; BENESCH, Klaus (Ed.). *African diasporas in the new and old worlds: consciousness and imagination*. New York: Editions Rodopi, 2004. p. 287-309.
- _____. Negotiations of power in carnival culture in Santiago de Cuba. *African Arts*, v. 24, n. 2, p. 66-75, 1991.
- DUDLEY, Shannon. *Carnival music in Trinidad: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2004.
- GRANT, L. Trevor. *Trinidad: carnival of gods*. San Juan (Trinidad): Yacos Publications, 2008.
- GREEN, Garth L.; SCHER, Philip W. (Ed.). *Trinidad carnival: the cultural politics of a transnational festival*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 2007.
- HOSEIN, Gabrielle Jamela. "Love for Mas": state authority and carnival development in San Fernando, Trinidad. *Journal of Eastern Caribbean Studies*, v. 33, n. 1, p. 31-53, mar. 2008.
- JOHNSON, Kim. Notes on Pans. *The Drama Review*, New York, v. 42, n. 3 p. 61-73, fall 1998.
- LARA FIGUEROA, Celso A. *Historia y tradiciones populares de Cuaremas y Semana Santa en Guatemala*. Guatemala C.A.: Artemis Edinter, 2003.
- MASON, Peter. *Bacchanal! The carnival culture of Trinidad*. Philadelphia (PA): Temple University Press, 1998.
- MILLET, José; BREA, Rafael; RUIZ VILA, Manuel. *Barrio, comparsa y carnaval santiaguero*. Santiago de Cuba: Ediciones Casa del Caribe, 1997.
- MURILLO CHAVERRI, Carmen. El carnaval de San José: ¿espejo o máscara de la cultura popular costarricense? *Revista de Ciencias Sociales*, San José, v. 3, n. 89, p. 9-19, 2000.
- NURSE, Keith. La industria del carnaval de Trinidad y Tobago. *Revista Cultura y Desarrollo – Unesco – Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe*, La Habana, n. 5, abr. 2008.
- ORTIZ, Fernando. *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Nancy. *El carnaval santiaguero*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1988. 2 tomos.
- REGIS, Louis. The African presence in the pre-emancipation Trinidad carnival. *History in Action*, v. 1, n. 1, p. 1-7, apr. 2010.
- RIGGIO, Milla Cozart (Ed.). *Carnival: culture in action – the Trinidad experience*. New York: Routledge, 2004.
- SCHER, Philip W. *Carnival and the formation of a Caribbean transnation*. Gainesville: University Press of Florida, 2003.
- SMART, Ian Isidore; NEHUSI, Kimani S. K. (Ed.). *Ah come back home: perspectives on the Trinidad and Tobago carnival*. Port of Spain: Original World Press, 2000.
- TEJEDA ORTIZ, Dagoberto. Economía y carnaval en La Vega, República Dominicana. *Revista Cultura y Desarrollo – Unesco – Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe*, La Habana, n. 5, abr. 2008.
- _____. *El carnaval dominicano: antecedentes, tendencias y perspectivas*. Santo Domingo: Instituto Panamericano de Geografía e Historia / Sección Nacional de Dominicana, 2008.

CARNAVAIS DA AMÉRICA DO SUL

- ALFARO, Milita. *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. El carnaval heroico (1800-1872)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1991.
- _____. *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Carnaval e modernización – impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1998.
- _____. *Memórias de la bacanal: vida y milagros del carnaval montevidiano (1850-1950)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.
- ANDREWS, George Reid. Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval de Montevideo (1865-1930). *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 26, p. 86-104, abr. 2007.
- BARRIENTOS, Marcelo Lara. Las dimensiones económicas del carnaval de Oruro. *Revista Cultura y Desarrollo – Unesco – Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe*, La Habana, n. 5, abr. 2008.

- BRAVO ESPINOZA, Freddy. Historia de los carnavales del Distrito de Barranco (Lima, Perú). *Revista Almiar* – Margen Cero, 2006.
- CARDONA, Ricardo Ángel. Significado del carnaval minero orureño. *Archipiélago* – Revista Cultural de Nuestra América, México D.F., v. 17, n. 65, p. 55, jul.-sep. 2009.
- CARNAVAL: tras las máscaras “otras” de la resistencia. *Pacarina* – Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades, Salta, n. 3, nov. 2011-abr. 2012. 178 p.
- CÉSAR, Romeo. *El carnaval de Buenos Aires (1770-1850): el bastión sitiado*. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias, 2005.
- CORTAZAR, Augusto Raúl. *El carnaval en el folklore calchaquí*. Salta: Ediciones del Robledal, 2008.
- EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA HACIA EL SIGLO XXI. Documento Final. Mesas de Trabajo. Universidad del Atlántico; Centro Cultural Comfamiliar del Atlántico; Corporación Cultural Barranquilla, 2000.
- EL CARNAVAL, un motivo para organizarse. *Así Somos*, Caracas, n. 5, ene.-feb. 2011. 66 p.
- FERNÁNDEZ, Marcelo Daniel. *El carnaval correntino: pasado y presente de una obra de arte en movimiento*. Corrientes: Moglia Ediciones, 2007.
- FREITAS, Joseania Miranda. Las raíces africanas del Carnaval de Barranquilla. *Revista Brasileira do Caribe*, s.l., v. 10, n. 20, p. 423-445, ene.-jun. 2010.
- GODOY ORELLANA, Milton. “¿Cuándo el siglo se sacará la máscara?”. fiesta, carnaval y disciplinamiento cultural en el Norte Chico. Copiapó, 1840-1900. *Historia* – Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, v. 1, n. 40, p. 5-34, ene.-jun. 2007.
- GRABIVKER, Marina. Los carnavales uruguayos: ¿la vigencia de un “metarelato” popular en el siglo XXI? *Cuadernos Interculturales*, Viña del Mar, v. 5, n. 9, p. 91-106, 2007.
- GUTIÉRREZ SERRA, Edgar J.; CUNIN, Elizabeth (Comp.). *Fiestas y carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades*. Medellín: La Carretera Editores; Universidad de Cartagena; Institut de Recherche pour le Développement, 2006.
- LECOUNT, Cynthia. Carnival in Bolivia: devils dancing for the Virgin. *Western Folklore*, Long Beach (CA), v. 58, n. 3/4, p. 231-252, 1999.
- LIZCANO ANGARITA, Martha; GONZÁLEZ CUETO, Danny (Comp.). *Leyendo el carnaval: miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2009.
- LIZCANO ANGARITA, Martha; GONZÁLEZ CUETO, Danny. El aporte afrocolombiano al Carnaval de Barranquilla: su valoración e inventario en los estudios históricos, antropológicos y etnográficos (1829-2005). *Revista Brasileira do Caribe*, s.l., v. 10, n. 20, p. 447-474, ene.-jun. 2010.
- LIZCANO, Martha Sofía; GONZÁLEZ CUETO, Danny. Carnaval de Barranquilla: patrimonio de la humanidad. Breve historia de una proclamación. *Huellas*, Barranquilla, n. 71, 72, 73, 74 y 75. p. 264-273, abr./ago./dec. 2005.
- MADERA LASTRE, José Jorge. *Seguridad social de los artistas: actores del carnaval*. Barranquilla: Fondo Editorial de la Universidad Libre, 2007.
- MARTÍN, Alicia. *Fiesta en la calle: carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.
- MILLER, Patricio. El carnaval en el Ecuador. *Revista Cuenca Ilustre*, Cuenca, fev. 2012.
- MONTOYA BONILLA, Sol. *El carnaval de Riosucio (Caldas): representación y transformación de identidades*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003.
- MUÑOZ, Lydia Inés. *Evolución histórica del carnaval andino de negros y blancos de San Juan de Pasto (1926-1988)*. Pasto: Editorial Iadap, 1991.
- PRIMER ENCUENTRO DE INVESTIGADORES DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA (Memorias). Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 1999.
- PUCCIA, Enrique Horacio. *Historia del carnaval porteño*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 2000.
- REY SINNING, Edgar. *Cultura popular costeña: del carnaval al fútbol*. Cartagena: Universidad de Cartagena, 1990.
- _____. *El carnaval, la segunda vida del pueblo*. Bogotá: Plaza y Valdés Editores, 2004.
- _____. *Joselito Carnaval. Análisis del carnaval de Barranquilla*. Bogotá: Plaza & Janés, 2004.
- ROMERO, Coco. *La murga porteña: historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2006.
- ROSSBACH DE OLMOS, Lioba. Expresiones controvertidas: afrobolivianos y su cultura entre presentaciones y representaciones. *Indiana*, Berlín, n. 24, p. 173-190, 2007.
- S. DE FRIEDEMANN, Nina. *Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: Villegas Editores, 1985.
- _____. Diablos y diablitos: huellas de africanía en Colombia. *América Negra: expedición humana a la zaga de la América oculta*, Bogotá, n. 11, p. 95-103, jun. 1996.
- _____. *Fiestas: celebraciones y ritos de Colombia*. Bogotá: Villegas Editores, 1995.
- _____. Marimondas en el Carnaval de Barranquilla (Colombia). *América Negra*, Bogotá, n. 8, dic. 1994.
- SANTILLÁN, Carlos Condarco (Comp.). *El carnaval de Oruro: aproximaciones*. Oruro: Latinas Editores, 2002.
- YOMAIEL, Claudio et al. *Carnaval porteño: entre la fiesta y el espectáculo*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2008. Temas de Patrimonio Cultural 23.
- ZAFFARONI, Adriana. El carnaval como espacio de construcción de identidades y resistencia: Salta, Argentina. *Pacarina* – Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades, Salta, n. 0, p. 29-57, set. 2010.

Paulo Miguez

Cientista econômico, mestre em administração e doutor em comunicação e culturas contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Miguez é professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Atua como pesquisador do CULT – Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (UFBA).

E-mail: paulomiguez@uol.com.br

Conheça as últimas publicações do Observatório Itaú Cultural, disponíveis em pdf para download no site do Observatório:

http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2798.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 13 – A Arte como Objeto de Políticas Públicas

Nesta edição a *Revista Observatório* apresenta reflexões sobre alguns setores artísticos no Brasil a partir de pesquisas, informações e percepções de pesquisadores e instituições, vislumbrando contribuir para que a arte seja pensada como objeto de políticas públicas.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 12 – Os Públicos da Cultura: Desafios Contemporâneos

A *Revista Observatório* número 12 se debruça sobre as discussões da relação entre as práticas, a produção e as políticas culturais. Refletindo sobre o consumo cultural e o público da cultura com base na experiência francesa, esta edição põe o leitor em contato com a produção atual de pesquisadores que têm como preocupação central as escolhas, os motivos, os gostos e as recusas dos “públicos da cultura”.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 11 – Direitos Culturais: um Novo Papel

Este número é dedicado aos direitos humanos em diversos âmbitos: relata o desenvolvimento do campo, sua relação com os direitos humanos, a questão dos indicadores sociais e culturais e o tratamento jurídico dado ao assunto.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 10 – Cinema e Audiovisual em Perspectiva: Pensando Políticas Públicas e Mercado

Esta edição trata das políticas para o audiovisual no Brasil e passa por temas como distribuição, mercado, políticas públicas, direitos autorais e gestão cultural, novas tecnologias, além de trazer texto de Silvio Da-Rin, ex-secretário do Audiovisual. Parte dos artigos de ganhadores do Prêmio SAV e do Programa Rumos Itaú Cultural Pesquisa: Gestão Cultural 2007-2008.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 9 – Novos Desafios da Cultura Digital

As novas tecnologias transformaram a indústria cultural em todas as suas fases, da produção à distribuição, assim como o acesso aos produtos culturais. Em 12 artigos, esta edição discute as questões que a era digital impõe à indústria cultural, os desafios que permeiam políticas públicas de inclusão digital, a necessidade de pensar os direitos autorais e como trabalhar a cultura na era digital. E traz também entrevista com Rosalía Lloret, da Rádio e TV Espanhola, e Valério Cruz Brittos, professor e pesquisador da Unisinos, sobre convergência das mídias e televisão digital, respectivamente.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 8 – Diversidade Cultural: Contextos e Sentidos

Esta edição é dedicada à diversidade. Na primeira parte, são explorados vários aspectos culturais do país – aspectos que estão à margem da vivência e do consumo usual do brasileiro – e como as políticas de gestão cultural trabalham para a assimilação e preservação deles, de modo que não causem fortes impactos na dinâmica social. A segunda parte da revista é composta de artigos escritos por especialistas em cultura e tem como fio condutor a discussão sobre a sobrevivência da diversidade cultural em um mundo globalizado.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 7 – Lei Rouanet. Contribuições para um Debate sobre o Incentivo Fiscal para a Cultura

A Lei Rouanet é o tema do sétimo número da *Revista Observatório Itaú Cultural*. Aqui os autores discutem diversos aspectos e consequências dessa lei: a concentração de recursos no eixo Rio-São Paulo, o papel das empresas estatais e privadas e o incentivo fiscal. O ministro da Cultura, Juca Ferreira, comenta em entrevista a lei e as falhas do atual modelo. O propósito desta edição é apresentar ao leitor as diversas opiniões sobre o assunto para que, ao final, a conclusão não seja categórica; o setor cultural é tecido por nuances; há portanto que pensá-lo como tal.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 6 – Os Profissionais da Cultura: Formação para o Setor Cultural

O gestor cultural é um profissional que, no Brasil, ainda não atingiu seu pleno reconhecimento. A sexta *Revista Observatório Itaú Cultural* é dedicada a expor e a debater esse tema. Neste número, há uma extensa indicação bibliográfica em português, além de artigos e entrevistas com professores especializados no assunto. A carência profissional nesse meio é fruto da deficiência das políticas culturais brasileiras, quadro que começa a se transformar com a maior incidência de pesquisas e cursos voltados à formação do gestor.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 5 – Como a Cultura Pode Mudar a Cidade

A quinta *Revista Observatório* é resultado do seminário internacional A Cultura pela Cidade – uma Nova Gestão Cultural da Cidade, organizado pelo Observatório Itaú Cultural. A proposta do seminário foi promover a troca de experiências entre pesquisadores e gestores do Brasil, da Espanha, do México, do Canadá, da Alemanha e da Escócia que utilizaram a cultura como principal elemento revitalizador de suas cidades. Nesta edição, além dos textos especialmente escritos para o seminário, estão duas entrevistas para a reflexão sobre o uso da cultura para o desenvolvimento social: uma com Alfons Martinell Sempere, professor da Universidade de Girona, e outra com a professora Maria Christina Barbosa de Almeida, então diretora da biblioteca da ECA/USP e atual diretora da Biblioteca Mário de Andrade. A revista número 5 inaugura a seção de crítica literária, com um artigo sobre Henri Lefebvre e algumas indicações bibliográficas. Encerrando a edição, um texto sobre a implantação da Agenda 21 da Cultura.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 4 – Reflexões sobre Indicadores Culturais

O que é um indicador, como definir os parâmetros de uma pesquisa, como usar o indicador em pesquisas sobre cultura? A quarta *Revista Observatório Itaú Cultural* trata desses assuntos por meio da exposição de vários pesquisadores e do resumo dos seminários internacionais realizados pelo Observatório no fim de 2007. No final da edição, um texto da ONU sobre patrimônio cultural imaterial.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 3 – Valores para uma Política Cultural

A terceira *Revista Observatório Itaú Cultural* discute políticas para a cultura e relata a experiência do Programa Rumos Itaú Cultural Pesquisa: Gestão Cultural e os seminários realizados nas regiões Norte e Nordeste do país para a divulgação do edital do programa. A segunda parte desta edição traz artigos que comentam casos específicos de cidades onde a política cultural transformou a realidade da população, a experiência do Observatório de Indústrias Culturais de Buenos Aires e uma breve discussão sobre economia da cultura.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 2 – Mapeamento de Pesquisas sobre o Setor Cultural

O segundo número da revista é dividido em duas partes: a primeira trata das atividades desenvolvidas pelo Observatório, como as pesquisas no campo cultural e o Programa Rumos, e traz resenha do livro *Cultura e Economia – Problemas, Hipóteses, Pistas*, de Paul Tolia. A segunda é composta de diversos artigos sobre a área da cultura escritos por especialistas brasileiros e estrangeiros.



Revista Observatório Itaú Cultural Nº 1 – Indicadores e Políticas Públicas para a Cultura

Esta revista inaugura as publicações do Observatório Itaú Cultural. Criado em 2006 para pensar e promover a cultura no Brasil, o Observatório realizou diversos seminários com esse intuito. O primeiro número é resultado desses encontros. Os artigos discutem o que é um observatório cultural, qual sua função e como formular e usar dados para a cultura, as indústrias culturais. A edição também comenta experiências de outros observatórios.

Coleção Rumos Pesquisa



A Proteção Jurídica de Expressões Culturais de Povos Indígenas na Indústria Cultural

Victor Lúcio Pimenta de Faria

A proteção jurídica das expressões culturais indígenas, de suas formas de expressão e de seus modos de criar, fazer e viver é analisada sob as perspectivas do direito autoral e da diversidade das expressões culturais, a partir do conceito adotado pela Unesco.



Os Cardeais da Cultura Nacional

O Conselho Federal de Cultura na Ditadura Civil-Militar - 1967-1975

Tatyana de Amaral Maia

Tatyana de Amaral discorre, neste livro, sobre a criação e a atuação do Conselho Federal de Cultura, órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, no campo das políticas culturais. E analisa a relação entre seus principais atores, relevantes intelectuais brasileiros, e as questões políticas e sociais do período da ditadura, bem como os conceitos relativos à cultura brasileira, tais como patrimônio e identidade nacional.



Por uma Cultura Pública: Organizações Sociais, Oscips e a Gestão Pública Não Estatal na Área da Cultura

Elizabeth Ponte

A autora traz um panorama do modelo de gestão pública compartilhada com o terceiro setor, por meio de organizações sociais (OSs) e organizações da sociedade civil de interesse público (Oscips), procurando analisar seu impacto em programas, corpos estáveis e equipamentos públicos na área cultural. O estudo é baseado nas experiências de São Paulo, que emprega a gestão por meio de OSs, e de Minas Gerais, que possui parcerias com Oscips.



Discursos, Políticas e Ações: Processos de Industrialização do Campo Cinematográfico Brasileiro

Lia Bahia

O tema deste livro é a inter-relação entre a cultura e a indústria no Brasil, por meio da análise das dinâmicas do campo cinematográfico brasileiro. A obra enfoca a ligação do Estado com a industrialização do cinema brasileiro nos anos 2000, discutindo as conexões e as desconexões entre os discursos, as práticas e as políticas regulatórias para o audiovisual nacional.

Coleção Os livros do Observatório



Cultura e Estado. A Política Cultural na França, 1955-2005

Teixeira Coelho

Neste livro, Teixeira Coelho faz uma seleção dos textos presentes na coletânea *Le Politique Culturelle en Debat: Anthologie, 1955-2005*, da *Documentation Française*, que reflete sobre a relação entre Estado e cultura na França. A cultura francesa se associa intimamente à identidade da nação e do Estado, e os autores, de diversas áreas, analisam os aspectos dessa proximidade.



Itaú
cultural

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM FOME