

Capítulo 2 - Por onde andam os Tambores

"Quando se quer estudar os homens, é preciso olhar para perto de si; mas, para estudar o homem, é preciso aprender a dirigir a vista para longe; é preciso primeiro observar as diferenças para descobrir as propriedades." (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 275)

2.1. Conceito de Cultura, Categoria Popular

Sabemos que ao longo da trajetória humana, o conceito de cultura vive em transformação e a sua complexidade não nos permite fazer uma análise da totalidade; no entanto, levar em consideração as variadas perspectivas pode nos ajudar a alcançar uma compreensão maior. Os primeiros estudos antropológicos do século XX ditavam traços fundamentais de povos originários e a relação com sua arte, até então chamada "primitiva". A capacidade de criar, simbolizar representações faz parte do ser humano, do indivíduo dentro de qualquer sociedade, e isso contribui para sua formação e de sua cultura tanto do ponto de vista material quanto imaterial. E, da mesma forma, toda sociedade tem uma estrutura biosociopolítica que dialoga com representações conectadas aos mitos.

Segundo Franz Boas, "o comportamento de qualquer um, não importa a que cultura pertença, é determinado pelo material tradicional que manipula, e o homem, no mundo todo, manipula o material transmitido a ele através dos mesmos métodos." (BOAS, 1955, p.1 e 2).

O conceito de cultura promove grandes debates na Antropologia em torno das relações entre o universal e o particular, entre elementos subjetivos e objetivos da vida social, entre o universo simbólico e o universo das práticas. E, conforme observado nos estudos de Franz Boas, a cultura é abordada enquanto códigos de comportamento para uma análise histórica, crítica ao determinismo geográfico, desvinculada das noções de raça como fator que justifica características de uma cultura.

Ortiz se apropria dessa noção de Boas e considera a linha de pensamento culturalista para analisar a questão do descompasso ditado por meio da mundialização. Já Canclini e Mira estão voltados para entender as relações que estruturam a hibridização cultural, e neste sentido, a cultura passa a ser vista como um campo de disputas, confrontos, dissensões e contradições – inclusive no terreno popular.

Nas minhas pesquisas e observações sobre a cultura pernambucana, busquei interpretar alguns conceitos de cultura popular a partir das leituras de Mário de Andrade, pensando a cultura do ponto de vista de uma estética em permanente construção e atualização da intelectualidade artística brasileira. Nem o cosmopolitismo, nem uma postura de conservação da tradição lhe interessavam. Andrade se aproxima de autores como Câmara Cascudo, que faz parte de uma intelectualidade nada cosmopolita, reconhecendo a cultura popular sem o intermédio de teorias estrangeiras, das quais Andrade se afasta ao longo de sua vida.

Tanto para Lévi-Strauss como para Geertz, a cultura é um sistema de comunicação simbólica, a ser estudada de forma minuciosa e crítica. A contribuição de cada um desses autores corrobora para o começo de uma análise da complexidade e polissemia do termo e sua compreensão. Em torno desse conceito, questionar em que medida a cultura pode ser pensada como um elemento estruturante da construção do mundo e das formas de classificação contribui para as premissas do meu trabalho etnográfico.

Anteriormente, “folclore” significava o que hoje chamamos de “cultura popular”, que diz respeito à concepção de povo e de cultura popular para os folcloristas. O termo *folklore* – *folk* (povo), *lore* (saber) – foi criado pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms em 22 de agosto de 1846, e adotado com poucas adaptações por grande parte das línguas europeias, chegando ao Brasil com a grafia pouco alterada: folclore. O termo identificava o saber tradicional preservado pela transmissão oral entre os camponeses, e acabou por substituir outros que procuravam designar conceitos próximos, como os de “antiguidades populares” e “literatura popular” (VILHENA, 1997, p. 24). Contudo, a ideia de identificar nas tradições populares uma sabedoria não era nova quando a palavra “folclore” foi criada.

As considerações em relação a cultura, compreendendo como um fator gerador de práticas e da ação humana, dialogam também com as significações que assumem relações de poder e a política. Por este viés, busco compreender a cultura "popular" como um discurso, ou um vocabulário comum a partir do qual se dão as interações sociais, conflitos e disputas sociais. Conforme Bakhtin, os festejos populares na praça pública e a presença determinante do elemento cômico na vida do homem medieval, em oposição ao tom sério e oficial das cerimônias da Igreja ou do Estado feudal, eram formas de ritos e espetáculos:

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 2008, p. 4)

O Carnaval de Recife, por ser uma grande festa de rua tradicionalmente popular, nos coloca em contato com várias manifestações culturais que só é possível compreender se conhecemos um pouco da história da nossa colonização. Sabemos que o Carnaval, no Brasil, divide o ano, e os aspectos profanos e religiosos nele presentes são marcas da dualidade que definem a festividade e seus atores culturais.

Bakhtin contribui para descrever esta dualidade descrevendo cenas do carnaval⁷ em uma passagem de *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*:

À frente vêm homens vestidos de peles de animais que carregam todo um aparato culinário e doméstico. Em seguida, outros homens trazendo cinquenta caixões sobre os quais estão empoleirados curiosos homenzinhos com enormes

⁷ Segundo Bakhtin, a origem da palavra "carnaval" seria alemã, e teria o sentido de "lugar de santo morto ou assassinado". (BAKHTIN, 1999, p. 25)

cabeças, segurando vastas cestas na mão. Depois, dois etíopes com um cavalete de tortura sobre o qual o diabo suplicia um homem, enfiando-lhe agulhas de fogo no corpo. Em seguida vem uma multidão de mulheres a cavalo que saltitam sem cessar sobre as selas guarnecidas de pregos incandescentes; veem-se entre elas algumas mulheres nobres, algumas reais e vivas no tempo da visão. Depois avança o clero e, para fechar o cortejo, guerreiros envoltos em chamas. (BAKHTIN, 1999, p.343)

De acordo com Bakhtin, todos os elementos usados em um cortejo como ferramenta de manutenção da vida são instrumentos que burlam as tensões sociais; ou seja, o afeto e as emoções implicados nesta tradição têm uma serventia e acometem tanto os que estão dentro como fora dos cortejos. Trago estas considerações para a análise que desenvolvo sobre meu objeto de estudo, a festividade do Carnaval de Olinda, a partir da qual a artista Joana Lira constrói seu trabalho estético, trazendo sua memória afetiva no âmbito de suas experiências carnavalescas para elaborar o fazer artístico como instrumento de manifestação da experiência pessoal dentro da cultura popular, vivenciada.

Tanto o Carnaval de Olinda como o do Recife são expressão da preservação e do resgate das tradições locais, e guardam este diferencial em relação às comemorações em outros estados brasileiros. Assim, ao interpretar a festa, procurar entender seus atores e produtores é fundamental para nos trazer perspectivas mais profundas sobre a sociedade, como se organizam as classes dominantes e subalternas, e nos dá uma noção de consciência coletiva. Neste sentido, transcrevo aqui as palavras de Ortiz:

A cultura é a consciência coletiva que vincula os indivíduos uns aos outros. Por isso Otto Bauer define a nação como uma “comunidade cultural”; ela deve preservar os traços de seu passado histórico, sua herança, e transmiti-la para as próximas gerações (daí a importância do papel da escola). (ORTIZ, 2006, p.24.)

A consciência coletiva estrutura ações e representações que organizam os indivíduos dentro de uma cultura em diálogo com o espaço social, entre territórios. Para tanto, é necessário analisar ações e representações de cultura saindo a campo, de forma a elaborar uma espécie de etnografia.

As monografias etnográficas partem da geografia, identificando no espaço homens e costumes. A especificidade cultural se manifestaria no seio de contornos determinados, o que torna possível a descrição de seus traços “essenciais”. Em princípio qualquer organização social poderia ser resumida a um conjunto de valores, traços que desempenhariam um papel nodal no conjunto de sua articulação, cabendo à antropologia explicitá-los. (ORTIZ, 2006, pp. 72-3).

A pesquisa de campo realizada por mim, de 2013 a 2016, entre as cidades de Recife e Olinda, denominadas capitais multiculturais – lembrando que Olinda foi a primeira capital multicultural do Brasil –, tinha a intenção, *a priori*, de compreender os elos simbólico-afetivos tanto da elite quanto de classes subalternas com as suas paisagens de pertencimento, a partir do trabalho da artista Joana Lira. No entanto, depois de leituras que me trouxeram o entendimento de cultura como um fenômeno semiótico, interpretação que surgiu ao longo do século XX, me parece fundamental destacar aqui as considerações que Geertz faz sobre este conceito:

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é uma animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado. É justamente uma explicação do que eu procuro, ao construir explicações enigmáticas na sua superfície. Todavia, essa afirmativa, uma doutrina numa

cláusula, requer por si mesma uma explicação. (GEERTZ, 1978;p. 15)

Para se compreender uma cultura é, portanto, necessário estar dentro dela. Geertz afirma que a cultura se configura como uma "teia de significados" que regem e governam a vida dos sujeitos; e já que para praticar a etnografia é preciso estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, meu primeiro estágio da pesquisa se organizou em pesquisas bibliográficas e entrevistas. Percebi que havia a necessidade de viver o dia-dia da cidade, entender como Recife e Olinda funcionavam durante o ano, como os transeuntes, pernambucanos, turistas e ambulantes se relacionavam com a malha urbana, e depois conversar com pessoas que ajudam a construir o Carnaval. Isso me levou a fazer a primeira etnografia depois a partir das experimentações que tive desta festividade, já que para é parecido ao carnaval experienciado lá. Só assim seria possível falar sobre uma cultura. Indo ao encontro do pensamento de Boas ao afirmar a individualidade da cultura, sabemos o quão complexo é cada cultura, para cada estrutura social e seu particularismo. Observá-la é a primeira forma de escolher um ponto de confluência para falarmos, senão construí-la sob análise. A partir daí, inaugura o conceito de "culturas", no plural salientando o particularismo histórico de cada cultura, onde cada uma se forma e se transforma ao longo do tempo, dentro de um processo dinâmico, contudo, não dá para estabelecer leis gerais para a cultura, como fosse algo padronizado para todos os povos, conforme foi pensado pelos evolucionistas e outras correntes antropológicas. Estudar e compreender os fenômenos dessas culturas particulares e descobrir qual sentido os detentores dessa cultura atribuem às suas práticas. É preciso reconstruir a história de uma cultura para poder significá-la.

Ao analisar a arte primitiva dos povos e sua relação com a vida social, assim como o desenvolvimento, Franz Boas, em seu livro *Primitive Art*, de 1927, afirma que só conhecemos verdadeiramente um povo quando analisamos técnica e metodicamente suas ações diárias, em consequência do universo psíquico e seus costumes, tais como hábitos alimentares, comportamento rituais e, principalmente suas manifestações artísticas, compreensão de sua cultura.

Desta forma, a vontade de explorar os estudos acadêmicos sobre o tema e pesquisar as práticas de cultura decorre também, paralelamente, do interesse que tenho pelo tema da arte, uma outra forma de saber. No entanto, me chamou a atenção, de maneira geral, o uso da cultura em favor de uma classe hegemônica, assim como a invisibilidade política dos atores envolvidos nesta construção a favor das culturas que produzem a identidade nacional assume. Segundo Ortiz:

As ações culturais pressupõem desta forma a “diversidade” como o seu fundamento, o que na chave política significa: a cultura é o espaço de realização da cidadania e da superação da exclusão social. Valoriza-se assim a autoestima e o sentimento de pertencimento dos indivíduos e dos grupos sociais, assim como a potencialidade cultural inscrita no interior dessas “diferenças”. Cidadania é uma palavra-chave, ela se aplica aos grupos indígenas, aos negros, aos grupos de hip-hop na periferia das grandes cidades, às apresentações do maracatu ou bumba-meu-boi. As expressões culturais são percebidas como formas de afirmação num espaço público no qual o Estado brasileiro atua como mediador. A fricção inicial entre identidades distintas em parte acomoda-se no seio do Estado, somente ele pode garantir, por exemplo, aos indígenas os seus direitos, sua cidadania. A inclusão é também um aspecto decisivo, ela possibilita aos cidadãos, independentemente de sua posição social, uma participação que lhes era anteriormente negada. (ORTIZ, 1985, p.138)

De acordo com as múltiplas compreensões desenvolvidas acerca do conceito de cultura e de “cultura popular” ao longo dos dois últimos séculos, é evidente importância que a contemporaneidade assume dentro desta significação. Sendo a cultura um conjunto de sistemas de significados que dão sentido às ações humanas, entendemos que qualquer ação social é cultural, e conseqüentemente, que as práticas sociais que expressam, comunicam e produzem significados são práticas de significação discursiva.

Segundo Magnani, as manifestações culturais populares assinalam uma diferença essencial com o folclore, um conceito que permeou a linha de análise que tradicionalmente ocupou esta área.

Torna-se desnecessário assinalar as dificuldades em fazer uma resenha sobre o tema da cultura popular, tendo em vista a quantidade de trabalhos existentes, a diversidade de orientações teóricas e metodológicas, e a imprecisão de seu objeto. O tema, no entanto, é relevante: o número de dissertações, teses, artigos, encontros e comunicações voltado para o problema da cultura popular atesta a atualidade dessa questão e a própria multiplicidade de enfoques com a oportuna revisão crítica. As várias maneiras através das quais se encaram, hoje, as manifestações culturais populares marcam uma diferença fundamental com a linha de análise que tradicionalmente ocupou esta área, e que poderíamos denominar de folclorista. Descobrir festas, lendas, folguedos e objetos de antigo uso; descrever e registrar a indumentária, os gestos e instrumentos neles utilizados; preservar sua “autenticidade” e denunciar as “deturpações” a que estão expostos – eis a tarefa de muitos folcloristas, portadores de uma “ciência menor” e às voltas com um objeto de estudo considerado de pouca relevância na opinião de especialistas de outras áreas no interior das Ciências Sociais. (MAGNANI, 2003)

No interesse pelo tema da cultura desde ao início da minha busca antropológica, as leituras em Ciências Sociais sobre as culturas tradicionais foram muito importantes. Vivenciar, sentir e participar das manifestações culturais, dos costumes de práticas das classes sociais envolvidas, tanto as elites dominantes como as subalternas, e compreender como o Estado faz uso dessas potencialidades, me levou a pesquisar mais profundamente a “cultura popular” em si e a valoração que assume dentro da “cultura nacional”, assim ao fazer uso das culturas tradicionais estimulam a intenção de renomeá-las, colaborando com as transformações de narrativas do sistema cultural nacional. Nas palavras de Silveira, citadas por Magnani:

(...) o sistema cultural nacional se articula com um conjunto de subsistemas regionais, ocupacionais e de classe. Cultura Nacional são os valores da classe dirigente. Cultura popular é o conjunto de gestos, valores, imagens das classes instrumentais e subordinadas, isto é, aceitando a subordinação. (SILVEIRA, 1980, p. 9)

Quanto ao interesse que tem o Governo em relação a este tema, Magnani adverte:

Assim, a proposta governamental de preservar a arte popular, atitude supostamente progressista, na verdade seria conservadora, pois leva a uma "burocratização" da cultura, provocando restrições ao que é inaceitável política e moralmente e levando à comercialização. Por outro lado, é preciso encarar criticamente as artes populares, pois se são uma referência indispensável para nós, afirma o autor, formaram-se como ideologia dominada e estão impregnadas de elementos conservadores. (MAGNANI, 1998)

Como podemos perceber, em ambos autores a cultura popular é o conjunto de práticas sociais que possibilitam a emancipação, a conscientização e a libertação do povo da exploração, dominação e opressão burguesa. Dentro desta perspectiva, compartilhamos do pensamento de Hall (1997) sobre o fato de que "toda ação social é cultural, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação", ou seja, toda prática social tem uma dimensão cultural, da mesma forma que as práticas políticas e econômicas também possuem uma dimensão cultural.

Para Freyre, o patriarcalismo nos aponta a influência da família na organização social do Brasil Colonial, em conjunto com o caráter ritual e litúrgico do catolicismo português e da dependência política e econômica estabelecida entre senhores de terras e escravos pôde se desenvolver-se sem limites ou resistências materiais e simbólicas. Dito isso, o desenvolvimento da cultura popular em Pernambuco desde os primórdios acaba marcado por um

quadro em que várias expressões culturais vão do desenvolver de modos de vidas, a partir de uma dominação e segregação em que a transcendência espiritual pode, somente durante a época do Carnaval. apontar para algo que se assemelha a uma espécie de “inversão social”.

Para entender uma pouco mais desta configuração cultural, considere necessário interpretar o conceito de *habitus*, segundo Bourdieu:

[o pesquisador] mostra que a cultura não é só um código comum, nem mesmo um repertório comum de respostas a problemas comuns ou um grupo de esquemas de pensamento particulares e particularizados: é, sobretudo, um conjunto de esquemas fundamentais, precisamente assimilados, a partir dos quais se engendram, segundo uma arte da invenção semelhante à da escrita musical, uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares. (BOURDIEU, 1982, p. 349)

O conceito de *habitus* surge da necessidade empírica de apreender as relações de afinidade entre o comportamento dos agentes e as estruturas e os condicionamentos sociais. Desta forma, *habitus* é compreendido como:

um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas. (BOURDIEU, 1983, p. 65)

Nesse sentido, pensar o *habitus* é pensar nas culturas que estruturam o carnaval pernambucano e todo o “caldeirão cultural” da miscigenação brasileira, dadas as etnias que compõem o povo brasileiro. É uma festa democrática, por essência, de autorias e vivências tanto individuais quanto coletivas e, levando em consideração fatores como a estratificação social, as diferenças étnicas e etárias, os aspectos da comunicação simbólica e o valor que assume a experimentação da arte, é uma festa de “síntese humana”. Nos moldes que Maurice Halbwachs e Pollak estabelecem quanto à síntese do pensamento que se introjeta na memória coletiva e sua relação com o pertencimento a uma identidade nacional é organizada por forças diferentes

com referências que estruturam a memória individual e a outra, forças inseridas na memória coletiva, com relação de pertencimento.

2.1.1. *Habitus*

Para Bourdieu, a antropologia tem papel de excelência quando se debruça sobre o conhecimento do mundo. Neste sentido, assume grande importância dentro da perspectiva da aculturação, já que estamos falando de povos que perdem seus territórios, têm suas raízes e memórias apagadas dentro de um sistema de colonização e exploração em que não há correspondências entre os códigos do colonizador e da colonização. E como resistência a esta brutalização, se faz necessário inseri-los nas mudanças, adquirem novos hábitos, por outro lado, salvaguardar antigos hábitos para subsistir, e dentre eles, a estrutura através da linguagem. Esse código das línguas, matriz da estrutura da cultura que regem as produções culturais cria um sistema que preserva, através de símbolos e signos, a identidade que os diferencia.

Neste sentido, tanto a cultura africana como a indígena são representadas por essa estrutura cultural, na qual a cultura amarra de forma simbólica a cultura incorporada, e esta, através das formas simbólicas, faz entrar no corpo consciente e inconscientemente. Elabora uma determinada maneira de ser e pensar em que o estruturalismo faz a crítica à autoconsciência; e os descolonizados negociam suas estruturas com o mundo para se sentirem incorporados. Neste sentido, as assimetrias e simetrias partem para o esquema de singularidade. O sistema de símbolos e signos se diferencia do mito. A função do mito aparece, por um lado, para reforçar e codificar as crenças e práticas que constituem certas atividades das sociedades, refletindo o que se conhece por "cultura popular". Ao mesmo tempo que os mitos são desenvolvidos anonimamente, têm caráter coletivo, atingem todos os indivíduos de uma mesma cultura e são repassados por gerações de modo que acabam se integrando à identidade das sociedades.

Esta função social do mito é contestada por alguns antropólogos, como Lévi-Strauss. Para ele, os mitos não constituem, em geral, um reflexo da organização social. Eles não devem ser considerados atributo de apenas uma

parte dos homens, pois estão além das fronteiras regionais, são manifestações de pensamentos ligados ao indivíduo e ao espírito humano. A função do mito, aqui, é de preencher a brecha antropológica. Como aponta Pierre Smith, "eles [os mitos] procuram inscrever qualquer coisa no espírito e que a sua natureza de gênero coletivo por excelência (...); pretende que esta inscrição se faça de maneira idêntica em todos os indivíduos de uma mesma cultura", o que irá, conseqüentemente, condicionar as produções e atitudes destes. O caráter universal dos mitos se evidencia, na prática, a partir de um uso ideológico extraído de seu simbolismo. Opõe-se à realidade como se quisesse unir o pensamento ao corpo, sendo "a sombra que o espírito faz a si mesmo, para poder, sem se chegar, afrontar a luminosidade do dia", nas palavras de Lévi-Strauss.

A família é a primeira instância para o desenvolvimento e a construção do *habitus*. Bourdieu parte da informação do interlocutor sob os códigos gerais de parentesco e relaciona com a estrutura regida pela lógica da linguagem. E a interação entre os envolvidos se dá em um contexto quando as regras culturais, interagindo com cada signo introjetado, dita a noção de *habitus*, que entende as práticas por meio de uma estrutura incorporada e os itens como signos. A estrutura enquanto forma de agir, de maneira a lidar com o poder simbólico e sua reprodução, cria determinadas categorias, modelando o corpo. A prática organizada pelas estratégias em negociação com regras sociais – que são regidas por disputa entre o objetivo e subjetivo, entre capital cultural – estrutura o poder da sociedade, cria categorias, tanto para as classes dominantes quanto para as subalternas, articuladas por sistemas de comunicação e ideologia. Como vimos em Strauss, nos três sistemas de comunicação (palavras, bens e mulheres), vistos pela lógica de seus agentes, a cultura dominante junta e separa, o mundo dominante tem seus representantes e estrutura as lutas de um determinado campo de bens, campos em combate que se organizam também entre si – e campo como função das lutas internas e externas.

O conceito de cultura, para Antonio Gramsci, está no resgate de elementos culturais; ele preparou uma teoria da ação social tendo por base o desdobramento da sua própria experiência com a classe trabalhadora, fundamental para compreender a construção do *habitus* da sociedade

capitalista. A consciência de si dentro do contexto histórico do passado e do presente alicerça a educação, sendo pilar estrutural para a transformação social.

A cultura é algo bem diverso. É organização, disciplina do próprio eu interior, apropriação da própria personalidade, conquista de consciência superior: e é graças a isso que alguém consegue compreender seu próprio valor histórico, sua própria função na vida, seus próprios direitos e seus próprios deveres. [...] O homem é sobretudo espírito, ou seja, criação histórica, e não natureza. (GRAMSCI, 1978; p. 54)

Contudo, a cultura em sua complexidade é também organização, já que traz consigo um valor histórico-social, significado pela concepção de mundo quando mediada por um senso crítico.

A transgressão que se dá pelo Carnaval se relaciona diretamente com a magia, ainda vista como tabu em nossa sociedade. Marginalizada e desconhecida, é sempre afastada de nossas vidas. Porém, se refinarmos nossa percepção, podemos considerar que a magia está presente em nosso cotidiano direta e indiretamente, já que o ser humano não vive sem a experiência mágica, por ser ele “um ser mágico que vive da magia”. Segundo Marcel Mauss, “a magia realiza os desejos da sociedade quando os conhecimentos científicos estão ausentes ou são insuficientes, tendo um carácter terapêutico que anula as frustrações e inaptações, e aumenta a confiança dos homens na eficácia de suas ações”. Reagem assim, por uma “associação subjetiva das ideias, [que] leva à associação objetiva dos factos”. A transgressão se relaciona explicitamente com ambos os conceitos vistos acima, pois ela nos tira do real, muitas vezes do abstrato, fazendo com que quebre regras, valores morais e os interditos de nossa organização social.

Separamos, então, categorias das quais se encaixam com as que são vivenciadas em nossas vidas constantemente. O espiritual tem lugar na festa, e por outro lado, o racional tem seu lugar de resistência. Portanto, a emoção e a razão organizam a transgressão social deste carnaval de rua, como molde da construção de um mundo diferente daquele em que vivemos, um mundo horizontal, dado por uma igualdade de valores proposta em vias públicas com

uma grande harmonia social. O ritual desta festa aproxima as relações sociais e de culturas, um sentir diferente de mundo, tendo a mulher como ponto central do carnaval, por levar a ancestralidade das religiões afro e perpetuar a cultura.

Nesse contexto, a festa de carnaval de rua pernambucana, especificamente de Recife⁸ e Olinda⁹, também remete a características que definem os lugares da memória, segundo a concepção de Pierre Nora relembrado por Pollak.

O patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente lembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e porque não, as tradições culinárias. (POLLAK, 1989)

Em Recife, o carnaval é vivido junto ao patrimônio arquitetônico, área geográfica em que tradições, costumes e monumentos e vidas intensificam a festa. A festa de carnaval é a intensificação de sentimentos, em que a esfera emocional é ativada através de diversos elementos que compõem este momento: as fantasias, músicas, manifestações culturais e a própria cidade, que se fantasia para receber uma das maiores festas de rua do Brasil. Em São Paulo, pulamos o carnaval; no Rio de Janeiro, desfilamos; em Pernambuco, o sentido é outro: “brinca-se” o carnaval. Em Recife, a brincadeira começa a partir dos personagens das fantasias, brinca-se de ser outro, brinca-se com os passos; a música ativa sentimentos que trabalham as memórias, vêm as

⁸ Recife, capital de Pernambuco, fica no nordeste do Brasil e é uma cidade multicultural, de um passado escravocrata baseado em lavouras de cana-de-açúcar. A miscigenação e a colonização contribuíram para as marcas que carregam as manifestações culturais da identidade cultural nacional deixadas por um sistema colonial. A cidade de Recife foi a mais rica capitania do Brasil Colônia, conhecida em todo o mundo comercial da época graças à cultura da cana-de-açúcar e do pau-brasil (ou pau-de-pernambuco). Pernambuco é um estado com uma economia ativa, e apresenta o maior Índice de Desenvolvimento Humano do nordeste brasileiro e o maior PIB *per capita* entre as capitais nordestinas.

⁹ Olinda é a mais antiga entre as cidades brasileiras declaradas Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade pela UNESCO, e foi o segundo centro histórico do país a receber tal título, em 1982, depois de Ouro Preto. A produção iconográfica sobre a Vila constitui fonte importante para o estudo do espaço urbano de Olinda e, conseqüentemente, dos seus quintais. Faremos uma análise comparativa entre o discurso textual e iconográfico dos séculos XVI e XVII, buscando, a partir destas representações, tecer considerações acerca de seu possível desenho original. Desse modo, teremos subsídios para aferir a formação urbana do sítio, bem como de seus os quintais.

lembranças, de um certo amor de carnaval, dos amigos todos juntos e das famílias que saem juntas. Lá, o carnaval é para todos juntos e misturados, como uma comunhão do tempo e do brincar. E o tempo também fica suspenso, é do estar presente sem ter a noção deste tempo presente. Lá, o folião e foliã são sempre convidados, basta querer sair de casa que a rua já os acolhe, e já vão junto à grande onda de pessoas que acompanham ora o Frevo, ora o Maracatu, ora o Afoxé. Os desfiles das culturas tradicionais mostram suas relações com o trabalho rural, e conforme corrobora Cascudo, sua perspectiva parte da genealogia do conceito de “cultura”:

O termo “cultura” deriva de *cultum*, supino de *colere*, trabalho de terra, conjunto de operações próprias para obter do solo os vegetais cultivados. Sinônimo de agricultura, lavoura, trabalho rural, cultura *agri*. Fundar cultura era plantar uma determinada espécie ou aproveitar terreno como um plantio apropriado. Depois, de forma figurada é que o termo será associado de forma analógica à cultura das letras, das ciências, das belas artes. Sempre numa aplicação parcial, específica, localizada. (CASCUDO, 2004, p. 39)

Conforme apontado por Cascudo, o termo cultura vai ao encontro da expressão cultural do Maracatu Rural, síntese das operações do solo cultivado e da agricultura. O Maracatu Rural é uma representação do processo de aculturação; tida como uma tradição preservada pela religião da Umbanda, sofreu nos anos 1930 um processo de migração do campo para cidade. Podemos ler como uma transfiguração étnica dentro da mercantilização da arte, depois mecanizada pela cultura de massa. O Maracatu Rural se dava nas comunidades de Nazaré da Mata, no meio das terras e plantações da monocultura, heranças ainda hoje de um Brasil Colônia, onde as toadas eram feitas e cantadas pelos trabalhadores rurais como ação espiritual para se cultivar uma boa colheita da cana-de-açúcar. Dentro desta tradição, as mulheres têm um papel fundamental, que é o de passar ensinamentos e histórias de vida para os mais jovens, fazendo com que cada indivíduo da comunidade tenha a sua responsabilidade com o coletivo.

Na concepção de Cascudo, cultura é o conjunto de técnicas de produção, doutrinas e atos transmitidos de geração para geração através da

convivência e do ensino, em um processo de modificações que pode ser lento ou rápido, de supressões e mutilações parciais no terreno material ou espiritual do coletivo, sem que, para isso, se estabeleça uma transformação que anule suas características. Ou seja, a cultura é sempre funcional, vigorosa e mantenedora do estado normal de seu povo enquanto é sentida, vivida e exercida por todos como motivo de orgulho e confiança. Para Cascudo, a cultura compreende todo o patrimônio tradicional de normas, doutrinas, hábitos e o acúmulo do material herdado e somado pelas formas inventivas de cada geração. Neste sentido, a conquista intelectual do século XX teria sido a valorização das culturas, de defendê-las dos desníveis da apreciação unitária, mostrando que as mais rudimentares e obscuras talvez fossem portadoras de soluções de muito maior coerência funcional que as outras, de esplendor e notoriedade.

No Carnaval do Recife e de Olinda, a sonoridade dos tambores é apresentada em vários contextos da festa. Eu já havia tido contato com o Frevo, a música e seus passos, mas, lá, conheci os Maracatus, Nação e Rural, chamados também de Maracatu de Baque-Virado e Maracatu de Baque-Solto. Perceber o carnaval em sua complexidade, a partir da espiritualidade de religiões de matrizes africanas, abriu um campo de investigação, me levando cada dia para cenários e pessoas diferentes. Por um lado, optei pela busca da tradição da cultura pernambucana e, por outro, pelo encontro de uma cultura acordada e centralizada na contemporaneidade. Uma real diversidade cultural, uma teia de significações que conta histórias importantes, não só de Pernambuco, mas do Brasil. Cito as palavras de Mário de Andrade:

Agora esta música religiosa não é mais víscera, é epiderme. Não é mais baixa, é elevada. Não é mais popular, mas erudita e nobre. Não é mais feia como a vida, mas pretende ser bela como a arte. (ANDRADE, 2012)

Segundo Mário de Andrade, com a escravidão e a distinção entre classes sociais, a música religiosa foi abandonando sua sustentação básica (as camadas populares) e buscando acompanhar o imaginário da emergente elite escravocrata e latifundiária.

O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certas *nações* do Recife, esses, mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontestável. (ANDRADE, 1976, p. 280)

A música e a sonoridade dos tambores sempre me colocaram em conexão com meu objeto de estudo e ajudaram a me guiar nesta pesquisa. O Maracatu foi a expressão cultural em sua alegoria, que estruturou meu pensamento. Falar do Carnaval do Recife é falar de diferentes ritmos, diferentes melodias que traduzem a cultura pernambucana como um todo.



Foto 21 - Frevo, Carnaval 2011.

Analisando os processos de construção da origem do Carnaval, considerando os grupos culturais mediados pelos ritmos e gêneros musicais pernambucanos e a obra de Joana Lira, vi a remodelação da festa popular a partir da participação do músico Naná Vasconcelos, e da intervenção urbana

sob a perspectiva das obras de Joana Lira, que favoreceram o encontro de todos os grupos sociais, tendo como base as relações de poder, submissão e subserviência.

Para dar início a esta análise, empresto as primeiras palavras de Mira sobre a cultura popular:

Trata-se de sua própria história, na qual certos elementos vão sendo recriados, outros perdidos ou modificados. Trata-se de uma história vivida não só pelas classes populares, mas por todas as classes, uma vez que é atravessada por relações de poder, de dominação, de resistência, de acomodação. (MIRA, 2016, p. 25)

Nesta perspectiva, a socióloga contribui para minha análise e amplia o campo de pesquisa justificando os objetivos tratados. Já Canclini, tratando do conceito de cultura híbrida, me possibilitou compreender e estudar a modernidade, bem como a globalização e os grupos identitários defendidos por Stuart Hall. Este defende que as identidades culturais nacionais soam como formas naturais e neutras, e fundamenta sua análise nas diferenças existentes em uma mesma nação, como gênero e etnia.

2.2. O Carnaval

Eu e meu companheiro, com a intenção de cair na folia fomos em busca do carnaval pernambucano. Descobrimos que é pura diversão, que basta gostar de música e gente para estar no meio da multidão e viver uma das maiores festas de rua brasileiras. Ela é dirigida a todas as classes sociais, todas as idades, e este é um dos aspectos que colabora para se torná-la tão especial. Segundo Bakhtin, é necessário estabelecer as fronteiras da multiplicidade da cultura popular.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o fundo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. (BAKHTIN, 1987, pp. 8-9).

O Carnaval é uma forma de libertação do próprio tempo. A festa do Carnaval do Recife é dividida entre o dia e a noite, entre Olinda, Recife e seus arredores, entre relações reais com o profano e o sagrado. As manifestações culturais são praticadas por populações que desfilam sob a síntese de culturas que vivem em resistência ao Estado. Tais ritos e espetáculos expressam uma visão do mundo contrária à visão oficial (religiosa), criando uma dualidade no mundo em que cremos e no qual vivemos.

Chegamos três dias antes do sábado de carnaval. No primeiro dia, fomos jantar em Olinda, cidade Patrimônio Cultural da Humanidade, e que ainda estava calma. No dia seguinte, fomos conhecer algumas praias próximas, no litoral sul. Na sexta-feira, havíamos sido convidados para um almoço com a deliciosa gastronomia pernambucana, em uma casa na vila de Apipucos, vila tombada e patrimônio histórico, próxima à casa de Gilberto Freyre. Era na casa do arquiteto responsável pelo projeto arquitetônico do Carnaval do Recife, Carlos Augusto Lira, e foi ele quem convidou Joana Lira para participar do projeto de cenografia.

No sábado de carnaval, às onze horas, eu já estava fantasiada e a caminho de Olinda, onde o carnaval se dá à luz do dia, com muitas agremiações e blocos, além das festas que acontecem em lugares específicos. É um carnaval que se constrói nas ruas, com muitas pessoas, muitas culturas e muitas brincadeiras. A cidade das ladeiras se prepara com alegorias para receber a grande festa. Chegar em Olinda até o meio-dia foi uma forma de conseguir evitar o transtorno do trânsito.

Pensando sobre os aspectos do público e do privado, o de dentro e o de fora, me remeto às considerações de DaMatta:

(...) realmente, a oposição entre rua e casa é básica, podendo servir como instrumento poderoso na análise do mundo social brasileiro, sobretudo quando se deseja estudar ritualização. De fato, a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa descansa-se. (DAMATTA, 1978, p.75)

A categoria *rua* realmente indica o mundo para a artista, pois é em Olinda que ele se sente em casa; por outro lado, as ruas de Olinda ao mesmo tempo são o mundo – porém, o da casa para os dias de carnaval –, enquanto em Recife nos sentimos na rua. Em Olinda, na Rua Boa Hora, na casa do artista visual Petrônio Cunha, ponto de encontro do carnaval para os amigos, percebi que todas as pessoas conhecidas entravam para mostrar sua fantasia e fazer alguma brincadeira relativa ao personagem que haviam escolhido.

No Recife, o carnaval já é um misto do dia e da noite, com programações durante quase vinte e quatro horas, incluindo agremiações do Maracatu, blocos de Frevo, palcos de show e o desfile do maior dos blocos, o do Galo da Madrugada, além de muitas outras atrações.

2.3. Traços do Passo

Depois de ter ido conhecer e brincar o Carnaval do Recife e de Olinda em 2011, no ano seguinte, a artista Joana Lira me convidou para fazer a curadoria da exposição do trabalho de cenografia do Carnaval do Recife. Desde então, comecei uma pesquisa por meio de uma extensa bibliografia e uma série de entrevistas com a artista. Logo senti a necessidade de aprofundar a minha percepção, então me voltei para minhas sensações, cruzei conhecimentos, vi e ouvi pessoas que faziam o carnaval acontecer e, da mesma forma, procurei entender um pouco da história a partir de quem é (de dentro) da cultura, que trabalha para fazer a cultura acontecer, buscando preservá-la e difundi-la. Senti que era hora de passear pelas pontes que ligam as ilhas do centro, navegar pelos rios, transitar pelos circuitos que recebem uma das maiores festas de rua do Brasil. As expressões culturais que fazem o Carnaval, além de serem fontes de inspiração e força para as próprias comunidades, agremiações, blocos e outras modalidades artísticas, também movimentam setores de turismo, comerciais, industriais e informais, desempenhando papel de importante vetor para o desenvolvimento econômico.

Pela perspectiva do conceito da cultura popular, compreendi que havia o envolvimento da artista com o universo artístico desde sua infância. Para formatar a curadoria, precisei investigar sua produção artística, cores, traço e enredo imaginário, buscando diálogos com o conceito de cultura popular, e tive

como ponto de partida os casos empíricos por mim estudados nas cidades de Recife e Olinda.

Esses dois lugares cultivam uma festa do carnaval de rua democrática, festa com muitos signos antropológicos e sociológicos, conforme indicado neste Capítulo. Como metáfora geográfica, primeiramente procurei debater o conceito de cultura entre as cidades que organizam o lugar do afeto e pertencimento para a artista. Foi nelas que passou parte de sua vida, vivendo a diversidade cultural pernambucana, e foi este o imaginário de suas vivências e da arte que ganhou representatividade brasileira. Foi no Carnaval de Recife que a cenografia ganhou espaço, altura e dialogou com o povo, e é neste momento que a artista entra e ganha visibilidade. Nas palavras da própria artista: “dei ao Carnaval do Recife o que sempre recebi do Carnaval de Olinda”.

É necessário ressaltar que esta abordagem está fundamentada no que Hall denominou de construcionismo cultural, segundo o qual os significados (e, por conseguinte, as representações culturais) não são o mero reflexo de uma suposta realidade objetiva e tampouco a manifestação de uma vontade subjetiva. Antes, eles são constantemente produzidos (construídos) através das práticas sociais, as quais são sempre historicamente situadas e atravessadas por relações de poder. É a partir dessa perspectiva que Hall nos desafia a colocar em ação uma política cultural voltada à transformação e à subversão das representações naturalizadas, que estão na base não apenas do racismo, mas também de todo e qualquer tipo de colonização.

Dentro desse contexto, a cenografia constitui um verdadeiro documento iconográfico do Carnaval do Recife do século XXI, uma importante intervenção urbana que marca uma (res)significação de territorialidade da cidade para com a festa.

Neste sentido, a socióloga Celeste Mira exemplifica sobre as formas e conteúdos recriados no Brasil com sua análise:

Grande parte das formas e conteúdos recriados no Brasil, no final do século XX, provém, sobretudo, das festas e costumes do período colonial, sendo quase toda tradição, rural, oral e religiosa. Essas práticas, desconhecidas pelo público da grande mídia, viveram um período de ascensão que as tornou mais conhecidas e valorizadas por meio de retroalimentação, em que as festas divulgavam as

atividades lúdico-artísticas e vice-versa, o que envolveu vários fatores, novos agentes, valores e interesses. Passaram a ser objeto de projetos, produções, programas, coleções, mostras, exposições, negócios, empreendimentos públicos e privados. E isso se aplica a todo o universo do que se convencionou denominar “cultura popular brasileira”, seus temas, personagens, ambientação, materiais, instrumentos, em particular a própria linguagem. Aplica-se também a todos os setores na produção cultural e artística e a alguns da produção econômica em sentido restrito. (MIRA, 2016, pp. 25-6)

Recife é uma metrópole desde a sua fundação; o bairro do Recife foi se especializando em atividades ligadas ao comércio, concentrando em sua pequena área as principais instituições públicas, escritórios e agências financeiras. Começava, assim, a se formar um perfil da vida pública cotidiana do bairro, baseado na concentração dessas atividades e serviços comerciais desde o início de sua urbanização. A cidade é dinâmica, as pessoas acordam cedo, e antes da alvorada já há muita gente na rua, caminhando e se dirigindo para o trabalho, que lá começa cedo. É também uma capital que merece destaque pelo seu desenvolvimento artístico e cultural, como explica Naslavsky:

A partir dos anos [19]30, as iniciativas de jovens pintores modernistas estabelecem um intercâmbio entre arquitetura e pintura. Hélio Feijó e José Norberto da Silva participaram da iniciativa modernista promovida pelo Estado de Pernambuco e liderada pelo arquiteto Luiz Nunes: a criação da Diretoria de Arquitetura e Construções. Esta troca estabelecida entre campos da pintura e arquitetura, no entanto, ainda é incipiente diante dos caminhos distintos que seguem as artes, uma vez que os protagonistas mais importantes de nossa renovação nas artes plásticas estão distantes do âmbito arquitetônico. Para citar apenas um exemplo de renovação nas artes plásticas, tomemos o caso do pintor Lula Cardoso Ayres, famoso por seus murais, que, a partir de meados dos anos [19]40, retratou, em muitos deles, trabalhadores, tipos populares. As linhas geométricas por ele utilizadas evidenciam sua expressão moderna em traços e em cores: é o caso do seu primeiro mural, pintado em 1947 na clínica de propriedade de Dr. Arthur Moura, projeto em linhas modernas idealizado por José Norberto Silva. Neste mesmo período, Cícero Dias pinta painéis e murais nas paredes do

edifício da Secretaria da Fazenda, projeto moderno do arquiteto Fernando Saturnino de Brito, enquanto o pintor e arquiteto Hélio Feijó pinta murais de sua autoria nas paredes das residências. Resumindo, embora artes plásticas e arquitetura tenham percorrido caminhos diversos em termos de renovação, a partir dos anos [19]40, elas se encontram nestas iniciativas modernistas que permitem a sua integração. Com efeito, a partir dessa data, as iniciativas modernas no campo da arquitetura são cada vez mais frequentes, propiciando aqueles momentos ímpares em que todas as forças parecem convergir para o ideal da arquitetura moderna, a integração total das artes. (NASLAVSKY, 1998, p. 57)

Foi, então, em 1932, instituída em Recife a Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAPE), fruto da união de pintores, escultores, desenhistas e intelectuais. Fornecia as disciplinas de Arquitetura, Pintura, Escultura e, ainda, cadeiras livres de Composição de Arquitetura, Pintura e Perspectiva, Artes decorativas, Modelagem dentre outras.

Em setembro de 2014, na minha pesquisa de campo, durante toda a minha estada fui percebendo como cada bairro se locomovia, como eram as interações públicas. Em Boa Viagem, caminhando pela praia bem cedinho, comecei a perceber e entender melhor a vivência com a tábua das marés, além dos alertas quanto ao risco de tubarões, dois fatores que determinam a rotina da realidade praiana. A orla, durante a luz do dia, é vazia, e poucos são os que transitam pelo calçadão da Praia de Boa de Viagem. Os recifenses não têm propriamente um dia-a-dia praiano; como o ritmo de trabalho é intenso, eles têm uma rotina mais parecida com a do paulistano.

Como Recife¹⁰ é uma cidade espalhada e descentralizada, pela manhã eu me deslocava para algum bairro do centro. Não é à toa que é chamada de “capital do Nordeste”, sua localização é central em relação a Salvador, Fortaleza, João Pessoa e Natal, e seu conjunto arquitetônico, urbanístico e

¹⁰ A cidade de Recife, com 1.537.704 de habitantes, segundo o último censo do IBGE de 2010, conta com um polo hoteleiro que recebe um fluxo de turistas e trabalhadores considerável durante o ano todo. Por um lado, é uma cidade turística de uma grande riqueza artística e cultural, e por outro, é o maior polo econômico do Nordeste, já que continua sendo o centro de muitas negociações e concentra o maior polo empresarial e industrial da região. Também em decorrência disso, percebemos nitidamente como se dá a expulsão sistemática de populações periféricas com o advento da globalização, que também atua de forma perversa sobre todo o meio ambiente. Esta situação foi muito bem retratada em “MangueTown”, canção de Chico Science, que atua no conjunto Mangue Beat denunciando este cenário de desigualdades e exclusão.

paisagístico foi tombado em 1998. Já a cidade-irmã Olinda, tombada pelo Iphan, é considerada cidade histórica desde 1968, uma das mais antigas cidades do Brasil e segundo bem nacional declarado Patrimônio da Humanidade pela Unesco, depois de Ouro Preto. Recife e Olinda são duas cidades próximas, Recife é grande, enquanto Olinda é pequena; para os paulistanos, entre os quais me incluo, a sensação é como se Olinda fosse um bairro de Recife. Considerada a “capital cultural” do Brasil, Olinda é, neste sentido, o antagonismo de “cidade” no contexto da pós-modernidade, e ganha destaque na obra de Joana Lira por sua identidade plural.

Desse modo, A diferença entre duas cidades, uma com constante fluxo de pessoas e mercadorias, em um cenário de forte alteridade, e a outra, uma pequena cidade que já fora capital de Pernambuco de arquitetura colonial portuguesa, embora eleita a primeira capital brasileira da cultura brasileira. Na configuração do espaço urbano de Olinda, que se iniciou pela escolha de um sítio* para a construção da vila, nota-se que, além do turismo para passeios diurnos e do comércio baseado em pequenos ateliês de artistas, músicos e intelectuais e em lojas de artesanato, o carnaval é, a cada ano, a principal atividade econômica e a maior fonte de renda.

2.4. Indo atrás dos Sons dos Tambores: Mãe África, Pai Brasil

Em meu percurso, rememorar o carnaval pernambucano foi recuperar a sonoridade de batuques, caixas, bumbos e, na época, a lembrança de Naná Vasconcelos¹¹, percussionista, compositor, vocalista e especialista em Berimbau. Representante da cultura brasileira dentro e fora do país, a influência estética que exerceu sobre o gênero popular foi de grande sofisticação e protagonismo para a música brasileira daqui e no mundo.

¹¹Eleito pela revista de jazz norte-americana *Down Beat* o melhor percussionista por nove anos consecutivos (1983-1991), Naná Vasconcelos amplia o conceito de percussão, estendendo-o a qualquer objeto que emita som: de instrumentos utilitários (como penico e panela) a elementos da natureza, passando pela voz, pelo corpo e pela eletrônica. Ao mesmo tempo, revoluciona o papel do percussionista, deixando de ser um mero acompanhante para tornar-se solista. “Naná Vasconcelos”. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

A música de Naná Vasconcelos chama atenção ainda por sua forte carga imagética, característica que ele atribui à influência de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que em "O Trenzinho do Caipira" descreve musicalmente a partida de um trem e a paisagem que o circunda em seu trajeto. Do mesmo modo, o percussionista procura explorar a potência visual dos sons, construindo com eles paisagens ou narrativas. No álbum *Zumbi*, ele descreve como teria sido a chegada do primeiro escravizado africano ao território brasileiro. Em *Contando Histórias*, ele constrói, por meio da música, narrativas e paisagens típicas do Nordeste. Já em *Sinfonia e Batuques*, narra o encontro imaginário entre uma orquestra sinfônica e uma nação de maracatu. Em seus espetáculos ele utiliza imagens sonoras, levando a plateia a sonorizar com palmas – que ele rege do palco – uma chuva ou o movimento de um rio no meio da Floresta Amazônica. (Itaú Cultural)

Vasconcelos, depois de ter morado fora do Brasil, de volta ao Recife, em 1999, se fixou na capital e foi convidado pelo Secretário da Cultura de Recife para conduzir a solenidade da abertura do Carnaval Multicultural do Recife, e foi ele o mestre de cerimônia que conduziu mais de 500 batuqueiros. Durante 15 anos, a abertura do Carnaval do Recife foi por ele orquestrada junto a 15 diferentes nações de Maracatu oriundas de diversas comunidades da Região Metropolitana do Recife. Esse movimento significou também um momento de celebração das diferenças e exaltação das similaridades, já que Naná sempre trabalhou além da música, agregando valores culturais e trazendo experiências novas para essas nações, inclusive do ponto de vista social¹².

Segundo a representante do Movimento Nacional do Quilombo Raça e Classe, Rosália Nascimento, Naná foi um dos maiores representantes da população de origem africana, mostrou que o negro podia ocupar todos os espaços, e se tornou o símbolo da união dos Maracatus de Pernambuco.

A conversa com Naná Vasconcelos foi um divisor de águas para minha pesquisa, porque me levou a pensar de perto e olhar para dentro. A partir da reflexão da cultura popular por grupos que procuram manter o uso e a perpetuação da cultura mantendo seus elementos fundadores que a

¹² Em 1994, Naná Vasconcelos lançou o *Contando Histórias* e criou o projeto "ABC Musical", que reuniu crianças de sete a dez anos para cantar música folclórica brasileira. No ano seguinte, assumiu a direção do Perc-Pan (Panorama Percussivo Mundial), cargo que ocupou até 2001.

caracteriza em sua representação, percebendo a funcionalidade e símbolos “de origem” da cultura popular.

Neste sentido, a constituição da identidade cultural, dentro da dimensão do capital em que está inserida, é muito bem ressaltada por Hall quando discorre sobre a mercantilização da cultura:

(...) como a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é, então, simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante – os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro de sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações para nas mãos das burocracias culturais estabelecidas. Às vezes até sem resistência. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação. (HALL, 2013, p. 379)

Analisando a forma dominante da cultura em relação ao poder e do capital, Naná foi, em sua significação simbólica, o elo entre o erudito e o popular contemporâneo da cultura brasileira. Vasconcelos agregou não somente valor ao Carnaval Multicultural do Recife, como já era um dos maiores representantes da cultura pernambucana já tendo assumido importância no universo artístico mundial.

Com toda sua contribuição, Naná Vasconcelos esteve presente desde que Joana e eu conversamos sobre a possibilidade de eu fazer a curadoria de seu trabalho. O músico sempre me chamou atenção por sua sensibilidade sonora e corporal, e pela simplicidade com que fazia, com toda sua sofisticada elaboração instrumental, a música chegar até as pessoas. Com ele, a música atravessava, unia e conectava povos, sentimentos, lutas. Segundo o músico, cada toque instrumental ressoava a terra.

No dia 12 de outubro de 2013, dia das crianças, fui junto com minha mãe a um show dele dentro da programação infantil do Sesc Pompéia. Lá, minha mãe conheceu Patrícia, a esposa de Naná, que me apresentou a ele, abrindo a possibilidade de uma entrevista durante a visita que faria a Recife.



Foto 22 - Os Tambores. Carnaval de Recife, 2011.

Marcamos a entrevista no Café de sua filha, Luz Morena, com a ressalva de que não fosse uma conversa muito longa. No dia, eu estava muito entusiasmada em encontrá-lo, e havia preparado apenas três perguntas: Qual é a sua relação com o carnaval? Qual é a memória do seu carnaval? Que carnaval você guarda dentro de você? A forma que Vasconcelos descreveu o carnaval foi para mim como uma aula de Brasil e da musicalidade africana. Sua sensibilidade atravessava não só dimensões culturais, mas humanas, e isso me trouxe muito apreço por ele. Seu trabalho elabora signos do erudito ao popular. Um exemplo que ilustra tal movimento durante a pesquisa é o trabalho de Naná Vasconcelos, por sua entrevista nos direciona para o que é a visão dele do que é cultura popular. Apresento aqui sua fala naquele agosto de 2014, quando nos encontramos.

"Eu nunca me excitei, sou músico, sempre fui músico, esse meu carnaval da infância foi tocando nos clubes, mais com orquestras do que na rua. Até saí uma vez numa escola de samba, escola de samba daqui, [quando eu era] estudante de São José... não é uma coisa bem daqui de Pernambuco, mas eu vivenciei assistindo pela exposição única que tem aqui em Pernambuco, no Recife, Olinda. Porque aqui está a maior riqueza da... maior riqueza miscigenação do Brasil, do nordeste do Brasil, que se manifesta mais aqui no estado de Pernambuco. Isso é incrível, porque é um carnaval muito variado, muito livre. E eu gosto muito, eu me lembro muito, eu gosto muito das coisas pobres do carnaval dos bairros, a Ala Ursa, que é um bloco com 4, 5, 10 pessoas no máximo. Um cara que faz, ensaia, sai animando os bairros, a Ala Ursa tem fantasmas, essas coisas que tem, ééé... Ficou muito gravado na minha lembrança, né, mas o carnaval do Recife existe por essa miscigenação toda. Hoje eu posso falar mais com propriedade, porque a minha vida me levou a isso, a maior escola que eu tive foi a vida.

(Você quer um café?) Querida, aí eu aprendi sobre o meu país esse tipo de coisa. O Brasil é um país que é diferente, que nem todo brasileiro sabe, por isso ajo assim, por isso eu falo nos meus shows “Eu sou um Brasil que o Brasil não conhece. Você sabe, aqui na minha terra, principalmente pela minha música, pensa que eu sou aquela coisa que fica esquisita, em segredo... (Olha o cafezinho.)

Aí... muita coisa vem da África para o Brasil, que hoje que hoje não existe voz da África, porque os colonizadores proibiram o atabaque. Isso é um ponto, o ponto mais importante, que eu acho que foi o fenômeno que nem todo brasileiro se dá conta disso, a maioria, que aconteceu aqui no Brasil, a maioria dos brasileiros não se dá conta disso, a maioria. Muita coisa veio da África para o Brasil, e que veio de diferentes partes da África, e que se encontraram aqui pela primeira vez.

O berimbau vem de South Africa, a capoeira vem de outra África, nunca estiveram juntos antes, se encontram aqui. E o samba é resultado de diferentes Áfricas, porque o pandeiro não é africano, é árabe, é cigano, não é daqui. Mas aqui tem um contexto diferente, o africano, mas nunca vi ser tocado dessa maneira, assim nesse contexto, uma maneira brasileira. Nós estamos usando as coisas africanas... Prodígio, porque pegamos tudo que eles nos deram e montamos uma nova roupagem. Quando a gente volta lá para tocar na África, eles ficam fascinados com o que nós pegamos deles e, de uma certa forma, modernizamos, sem perder a saída pela qual fizemos opção do diferente, outro ângulo, coisa assim. Então, o Brasil tem isso, e o carnaval aqui no Recife realmente propaga isso, o carnaval é essa variedade de coisa, é essa miscigenação, porque parece que cada estado nosso deu uma África diferente, uma Ereta diferente. Eu normalmente falo Ceará Saara, o Ceará é Árabe total, o Ceará não tem nego não, não tem nego não. Sabe, uma outra África que tem lá é árabe. Minha querida, preciso ir.... tenho ensaio com os meninos".

(Naná Vasconcelos. Antes do ensaio com os meninos da comunidade de Santo Amaro, no Recife, em agosto de 2014.)

Partindo da discussão dos teóricos da cultura, depois dos teóricos da cultura popular e da escolha etnográfica, a fala de Naná Vasconcelos ajuda a entender a estrutura da cultura e da identidade nacional de uma perspectiva de dentro, da história e da memória. Como ele é uma figura que personifica a cultura local numa esfera global, nos ajuda a entender também o quanto do global também está no local, lembrando Ortiz.

Esta fala de Vasconcelos dialoga com a reflexão que Hall faz sobre cultura marcada por hibridismos culturais. A reflexão sobre a diáspora afro-brasileira como cultura marcada por hibridismos culturais trata dos intercâmbios culturais e dos processos de hibridização de ideias que se processaram pelo Atlântico Negro.

2.5. A Estetização da Cultura – Da Intervenção Urbana à Exposição

Em janeiro de 2001, João Roberto do Nascimento, conhecido por “Peixe”, arquiteto e *designer* de formação, na época então Secretário de Cultura, dá início a uma nova gestão na Prefeitura da Cidade de Recife. Pensa na construção de uma nova política cultural, e propõe para a organização visual e espacial do Carnaval de Recife uma nova cenografia, dando maior visibilidade às manifestações culturais e ritmos que estruturam a festa. Com isso, tinha a intenção de evitar os camarotes e os cordões de carnaval, como vemos no Rio de Janeiro e em Salvador. Era uma política cultural para a festa não perder a sua essência de lugar democrático, reconhecendo a força de todas as culturas envolvidas.

Com este *briefing*, Peixe convidou o escritório do arquiteto e colecionador de arte popular Carlos Augusto Lira para fazer o projeto cenográfico do Carnaval. O Carnaval estava na porta. Transcrevo aqui o depoimento que deu o arquiteto:

O projeto contemplaria os bairros de Recife, São José e Santo Antônio – áreas tombadas como patrimônio histórico. Concluímos que o Carnaval não seria apenas uma decoração, e sim uma intervenção urbana em um sítio histórico. Em qualquer cidade, uma intervenção urbana tem suas implicações e correlações. Com o Recife não seria diferente: pontes, vias primárias e secundárias, monumentos, igrejas, espaços expositivos museológicos, órgãos municipais e estaduais e belos casarios foram os pontos singulares que tivemos que considerar e respeitar, observando suas peculiaridades. Outra preocupação era com os passantes: o sítio histórico concentra um grande número de bancos, escritórios e comércio, o que faz dele uma área de intenso fluxo. Tivemos que pensar a proposta cenográfica em função desta realidade e de suas implicações – como, por exemplo, as dificuldades na hora da montagem das peças gigantes. A cenografia precisaria ter uma escala compatível com logradouros, prédios e monumentos." (Carlos Augusto Lira, 2013)

Na época, diversas marcas de cerveja e uma grande emissora de televisão estavam tomando conta de espaços públicos sem apresentar o menor comprometimento social e político com a malha urbana e o com o patrimônio histórico. O turismo é forte em Recife, mas, nessa época do ano é mais intenso, vêm pessoas de todos os lugares do mundo. Para o secretário, era relevante a organização visual, para que todos pudessem ter acesso às dezenas de apresentações, agremiações, blocos e shows; e por outro lado, criava uma forma de organização para os patrocinadores que, a partir de um aporte financeiro, começaram a ter espaço definido para veicular sua marca.

Estar em Recife com o olhar de pesquisadora me mostrou uma nova forma de me inserir no mundo do outro, um novo lugar de escuta e de fala. A interação entre os envolvidos na investigação se dava em um contexto essencialmente linguístico. As entrevistas foram mudando conforme eu ia captando sentimentos e posicionamentos político-sociais. No entanto, uma pergunta norteava todas as entrevistas: “Qual carnaval você guarda em sua memória?” Ouvi muitos depoimentos emocionantes, e percebi que ao contar suas memórias, os entrevistados se transportavam para dentro da emoção, e até mesmo a voz e suas expressões mudavam.

Logo em meu primeiro dia no Recife, fui convidada para a posse de Maria Letícia Cavalcante pesquisadora da culinária pernambucana da cadeira que já fora ocupada pelo antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre, na Academia Brasileira de Letras de Pernambuco, ABL. Cavalcante é uma pesquisadora da culinária pernambucana e tem sua investigação sobre o Açúcar e vários livros sobre o tema. Foi assim que se deu inicialmente meu lugar de escuta e de inserção, na elite intelectual pernambucana. Mesmo que fosse do alto, o mergulho era em outras profundidades, que me levavam até a raiz do carnaval pernambucano, na essência das culturas e no desdobrar das histórias de matrizes africanas e indígenas que revelavam a espiritualidade africana que conduz a magia dos rituais e alegorias.

A partir de então, cada dia era uma novidade, com histórias de vida, de uma sociedade, das culturas que constroem este país. O mergulho na cultura pernambucana permitia que aproximasse meu lado afetivo ligado ao nordeste às muitas lembranças junto à família paterna cearense, com a qual convivi

muito intensamente quando criança. Eram memórias adormecidas dentro de mim.

No caminhar nômade pelas cidades de Recife e de Olinda, com referências sem estruturas rígidas, a partida da Praça do Marco Zero era o primeiro traço da minha etnografia espacial urbana pelo, a praça do Marco Zero, no centro do Bairro do Recife Antigo. A ausência de referências preconcebidas acessou a minha percepção da mesma maneira intimista com que a breve conversa com Naná Vasconcelos havia me tocado, de uma forma mais humana, de dentro para fora.

Por outro lado, a realidade social, contada pela vida urbana a partir do contexto mercantil, nos apresenta uma estética que, segundo Canclini, representa um cruzamento entre a lógica do mercado, da história e do Estado.

Contudo, a vida urbana transgride a cada momento essa ordem. No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver. (CANCLINI, 2003, pp. 300-1)

Foto 23:



Nesse sentido, Lira foi a artista que soube captar signos visuais e gráficos que organizam a narrativa de tantas culturas e os signos de sua

miscigenação, sem apagar o processo histórico, econômico e simbólico do Carnaval do Recife.



Foto 24 - Naná Vasconcelos, na noite de abertura do Polo Marco Zero, durante o Carnaval do Recife, em 2011, subiu ao palco para oficializar a abertura do Carnaval multicultural do Recife, depois de ter conduzido mais de 500 batuqueiros.

O terceiro capítulo se presta ao estudo de caso da produção artística de Joana Lira, bem como às análises de sua obra a partir do recorte que propus em minha curadoria a partir dos conceitos de cultura popular através da metodologia empírica adotada na pesquisa etnográfica.