



Caixas  
com  
Letras

# Caixas com Letras



*cultura popular,  
artesanato de tradição  
e livros afins*

## Artesanato Solidário/ArteSol

Organização da sociedade civil que tem como objetivo a revitalização do artesanato de tradição para geração de trabalho e renda, o **Artesanato Solidário/ArteSol** já desenvolveu mais de 80 projetos em localidades pobres de 15 Estados brasileiros, envolvendo mais de três mil artesãos. Nesses projetos, as ações voltam-se para o resgate da identidade cultural e o repasse dos saberes, para a educação ambiental e o fortalecimento dos valores que levam ao exercício da cidadania; paralelamente, são desencadeadas ações que promovem formas associativas ou cooperativistas dos artesãos, como meios de conciliar o trabalho coletivo e o espírito empreendedor do grupo.

Ao apostar na autonomia dos grupos artesãos, o **Artesanato Solidário/ArteSol** também empreende ações de apoio à comercialização dos produtos de artesanato de tradição. Seu caráter inovador é orientado pelos princípios do comércio ético e solidário, uma tendência mundial em prol do desenvolvimento local e da inclusão social.

Em São Paulo o *show room* do **Artesanato Solidário/ArteSol** conta com um estoque para pronta-entrega e atende empresas para brindes corporativos, lojistas, decoradores, arquitetos, museus, institutos culturais que valorizam o artesanato agregado a uma política cultural consistente.

## Sumário

**Apresentação**

***Helena Sampaio 9***

**O artesão e o *designer*:  
o pensamento de Aloísio Magalhães**

***Cecília Londres 11***

**Mário de Andrade:  
pesquisador da cultura popular**

***Flávia Toni 19***

**Câmara Cascudo: artesão de memórias**

***Raul Lody 25***

**Leituras da história:  
fronteiras do erudito e o popular**

***Maria Lucia Montes 31***

**Tradição oral e aprendizagem:  
a importância de contar histórias**

***Regina Machado 45***

**O abençoado e o danado do samba**

***Ricardo Azevedo 53***

# APRESENTAÇÃO

*Helena Sampaio*

**Caixas com Letras** foi um evento promovido em São Paulo pelo **Artesanato Solidário/ArteSol** em parceria com a Livraria da Vila, em setembro de 2004.

De uma idéia comercial para estimular a venda de produtos de artesanato de tradição e a difusão da literatura sobre cultura e tradições brasileiras, surgiu o objeto: caixas trançadas em fibras naturais contendo peças de artesanato de tradição e livros afins – teóricos, literários e de consulta. Caixas com Letras: metáfora para as muitas idéias.

Do objeto – uma caixa como embalagem para duas narrativas – ganhou força a percepção de que era hora de retomar o debate sobre a formação da cultura brasileira, de fazer convergir o popular e o erudito. Para isso, nada mais apropriado do que recorrer a estudiosos do tema, de ontem e de hoje.

Com esses objetivos foram organizadas duas mesas-redondas.

Nelas, os pioneiros Aloísio Magalhães, Mário de Andrade e Câmara Cascudo foram apresentados de forma instigante e inovadora por seus estudiosos Cecília Londres, Flávia Toni e Raul Lody, respectivamente. Em outro momento do encontro, Maria Lucia Montes, Regina Machado e Ricardo Azevedo discorreram sobre as tênues fronteiras entre o erudito e o popular na cultura brasileira, e constata-se uma matriz comum não só em termos de fragmentos de repertório que vão ganhando re-significações no universo da cultura popular - muitas vezes até como formas de

Helena Sampaio, coordenadora do ArteSol, é doutora em Ciência Política e mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo/USP.

resistência –, mas na tradição da mestria do saber-fazer, da valorização das habilidades do construir.

O **Artesanato Solidário/ArteSol** se orgulha pela realização deste evento cuja importância deve-se à presença dos nossos palestrantes, cujas “pocket-palestras” estão publicadas neste segundo número do Cadernos ArteSol.

# O Artesão e o *designer*: o pensamento de Aloísio Magalhães

**Cecília Londres**

*“O artesanato é um momento da trajetória,  
e não uma coisa estática”.*

Uma das características mais fascinantes da personalidade de Aloísio Magalhães era a sua capacidade de lançar um olhar novo, criativo e, em geral, iluminador sobre as manifestações da cultura. Podemos dizer que ele redesenhou não apenas as instituições culturais por onde passou, como a própria compreensão da dinâmica cultural brasileira. Como artista e *designer* que era, ele sempre fugia dos conceitos prontos, dos modelos esquemáticos e da visão do especialista. Preferia exprimir suas idéias com o recurso a imagens que podiam ser decodificadas rapidamente pelo interlocutor.

Nada melhor, portanto, do que simplesmente alinhar as idéias de Aloísio sobre o artesanato brasileiro, apresentadas em poucas ocasiões<sup>1</sup>, mas que expressam o ponto de vista de alguém que conviveu, desde sempre, com a cultura popular nas feiras de Pernambuco, e que se identificava com o artesão como criador. Essas idéias, ele procurou pô-las em prática no Centro Nacional de Referência Cultural, criado em 1975, e posteriormente integrado à Fundação Nacional Pró-Memória, onde as desenvolveu, juntamente com uma pequena equipe, na forma de projetos.

<sup>1</sup> Todas as citações apresentadas neste texto foram extraídas do livro que reúne artigos, falas e entrevistas dadas por Aloísio Magalhães durante o período em que atuou na área da cultura junto ao Governo Federal, em Brasília: MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

Cecília Londres, consultora, é doutora em Sociologia pela UnB. Autora de “O Patrimônio em processo” (Iphan, 1997) e de diversos artigos sobre patrimônio cultural.

Mas sua postura não era a do estudioso, do cientista que vem apenas descrever e explicar um fenômeno. O olhar de Aloísio procurava ver sempre como era possível apoiar a produção sem intervir na sua trajetória ou controlar sua orientação. Nesse sentido, atuou como um homem público profundamente comprometido com o desenvolvimento do país e com a valorização de nossa diversidade cultural.

Na verdade, seu interesse maior era pela cultura brasileira, com especial atenção para os “bens culturais vivos. Como bens culturais vivos entendo o trato da matéria-prima, as formas de tecnologia pré-industrial, as formas do fazer popular, a invenção de objetos utilitários” (pág. 113). Foi esse universo cultural que ele procurou trazer para o âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), cuja presidência ele assumiu em 1979, enfrentando o grande desafio de renovar uma instituição prestigiada, de mais de 40 anos, e voltada para o passado, para o monumento e para a preservação.

Assim como Rodrigo Melo Franco de Andrade e seus companheiros no Iphan “construíram” o barroco brasileiro, buscando conhecer a sua história e protegendo seus testemunhos materiais, Aloísio procurou entender a cultura popular brasileira, particularmente o artesanato, na sua especificidade. Para ele, “dentro do conceito clássico e ortodoxo não existe propriamente artesanato no Brasil” (pág. 173). Vale a pena acompanhar seu raciocínio em toda a sua extensão:

“O que parece existir é uma disponibilidade imensa para o fazer, para a criação dos objetos. Parece-me que no caso brasileiro nós poderíamos dizer que toda a atividade com as características do artesanato, ou seja, relação muito direta entre idéia e concretização, pequena intermediação entre a idéia e o objeto final são formas iniciais de uma atividade que quer entrar na trajetória do tempo. Quer evoluir na direção de maior complexidade e de resultados mais efetivos.

E que talvez seja preciso ter a coragem de dizer que, não existindo as tradições profundas de cristalização de trato de matéria-prima que constitui

formas artesanais clássicas, o que nós temos é que observar essa disposição, essa presença muito alta do índice de invenção.

E na observação desses valores, desses indicadores, tentar acompanhar a evolução desse processo. E introduzir nesse processo condições para que ele se desenvolva com harmonia.

É possível até ir-se mais adiante e dizer que esta evolução na direção de uma maior complexidade, de uma maior elaboração, caracterizada por um alto índice de invenção, como sendo uma atitude de pré-design. Em outras palavras, o artesão brasileiro é basicamente um designer em potencial, muito mais do que um artesão no sentido clássico” (págs. 173-174).

Esse alto grau de invenção, em inúmeras ocasiões Aloísio gostava de exemplificar com dois casos: o da lâmpada elétrica utilizada como lâmpada a querosene lá onde a eletrificação ainda não havia chegado, e os depósitos de lixo feitos de pneumáticos velhos. São objetos de uso no cotidiano, sem nenhuma veleidade estética, e que, no seu entender, são riquíssimos de sentido, no que comunicam sobre a relação de seu criador com as produções do mundo industrial. Nessa mesma linha, Aloísio procurava entender – e não criticar – o chamado artesanato seriado, considerando que “a frequência com que estes objetos existem é indicativa de uma coisa fundamental, que é a vontade e o potencial de fazer. Não se pode inibir esse potencial tentando aprisioná-lo a regras, às formulações ortodoxas. Ao contrário, devemos deixar que eles se expressem, e na medida do possível ajudá-los a poder formular a sua trajetória própria ” (pág. 175).

Com base nessa visão muito pessoal e pouco ortodoxa – à medida que, como vimos, foge de preconceitos na avaliação da atividade artesanal, como por exemplo, da busca de qualquer critério de autenticidade, valorizando a inventividade individual ou coletiva e a capacidade do artesão de transformar seu produto e de se adaptar a novos tempos e contextos –, Aloísio fez críticas às políticas para o artesanato vigentes nos anos 70, quando essa atividade era compartimentada entre vários ministérios:

do Trabalho, que cuidava da organização do artesanato visando a geração de emprego e renda; da Previdência, voltado para proteger os direitos do artesão; da Indústria e Comércio (onde à época se incluía também o turismo), interessado no potencial do artesanato como atrativo para o turismo. Segundo ele, “a política adotada ignora as peculiaridades e a dinâmica própria de cada um dos inúmeros fazeres artesanais e paternalisticamente tenta enquadrá-los em uma mesma diretriz” (pág. 55).

Em outro trecho, ele é ainda mais enfático:

*“A política paternalista de dizer que o artesanato deve permanecer como tal é uma política errada; culturalmente é impositiva porque somos nós, de um nível cultural, que apreciamos aquele objeto pelas suas características, gostaríamos que ele ficasse ali. Então, é uma coisa insuportável, errada e de certo modo totalitária, você impor a uma coletividade, a um grupo, que permaneça naquele ponto. O remédio, a coisa que se oferece, é a idéia de que ele repita mais. Que passe a ter mais benefício através da repetição reiterada e monótona daquele momento da trajetória. E isso é inadequado porque você corta o fio da trajetória, o fio da invenção, da evolução da invenção, para que ele permaneça parado no tempo. O caminho, a meu ver, não é esse; o caminho é identificar isso, ver o nível de complexidade em que está, qual é o desenho do próximo passo e dar o estímulo para que ele dê esse passo” (pág. 172).*

A participação da área da cultura nas políticas para o artesanato era defendida por Aloísio, que assim justificava a colaboração entre o Programa Nacional de Artesanato, então no Ministério do Trabalho, e o Iphan:

“Na verdade, o que eles procuram nesse programa é melhorar as condições de trabalho do artesão. Mas é provável que esse programa careça de uma coisa fundamental, que o IPHAN pode dar, que é o da identificação precisa do nível de desenvolvimento naquele fazer, que é diferente do segundo e que é diferente do terceiro, e que pode se agrupar com níveis de tecnologia, de complexidade com que ele atua e ajudar a dizer qual é o estímulo que deve receber. E não receber o estímulo que parece que está sendo dado. Ou seja, de todo mundo, tudo igual” (pág. 170).

Dessa curta parceria, pouco restou além da pequena publicação “Base para um trabalho sobre o artesanato brasileiro hoje”, editada pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC).

O programa “Artesanato” do CNRC abriu-se para a realização de inúmeros projetos, mas poucos foram efetivamente desenvolvidos de modo a produzir resultados e possibilitar uma avaliação. Na verdade, nunca se buscou uma metodologia – o que não era, como já foi dito, um objetivo – mas também não se chegou a um mínimo de sistematização dos projetos. Para Aloísio, a abordagem do tema e o conhecimento de sua especificidade eram os principais indicadores dos caminhos a seguir, em função do interesse suscitado por cada proposta. As circunstâncias, muito mais que idéias preconcebidas, ditavam o perfil dos trabalhos, mesmo porque era comum que os projetos resultassem de demandas ou propostas externas encaminhadas ao CNRC.

No caso da “Cerâmica de Amaro de Tracunhaém”, artesão pernambucano que vivia num importante centro de produção artesanal do Nordeste, o objetivo era a “documentação fotográfica do trabalho de cerâmica utilitária e figurativa; gravações de depoimentos dos artesãos; análise e indexação do universo da atividade” (pág. 58). Da equipe participaram também pessoas especialistas no que hoje chamamos de ciências da informação, buscando extrair do material produzido indicadores para a compreensão da dinâmica dessa atividade.

O projeto “Artesanato Indígena no Centro-Oeste” foi motivado pela vinda de uma coleção de peças da coleção Galvão, da Universidade de Brasília, e que ficou um período sob a guarda da instituição dirigida por Aloísio. Um dos resultados desse trabalho foi a elaboração de uma tipologia do trançado indígena brasileiro a partir da reprodução dos padrões com o recurso do computador, estudo que foi posteriormente incluído em publicação da antropóloga Berta Ribeiro sobre o tema.

No caso de “Fabricação e Comercialização de Lixeiras - Um Artesanato de Transformação”, foi dado destaque a um caso exemplar que, como já foi dito, era constantemente citado por Aloísio. O tema interessava sobretudo como contraponto a formas mais tradicionais de artesanato e exemplo do que veio a ser conhecido como artesanato de reciclagem..

O projeto “Tecelagem Popular no Triângulo Mineiro” foi o de mais longa duração, e o que alcançou resultados mais visíveis e duradouros. Em uma longa pesquisa de campo em vários municípios da região, foram coletadas amostras de matérias-primas e produtos, e produzida documentação sob as mais diversas formas – escrita, gráfica, fotográfica e filmográfica. Paralelamente, foi feita uma pesquisa nos relatos dos viajantes que, em séculos passados, percorreram a região e registraram suas observações sobre a tecelagem ali praticada. Desse extenso trabalho, resultaram vários produtos: uma publicação, onde foram sintetizados todos os resultados da pesquisa, inclusive de sua dinâmica mais recente; um filme, que foi exibido para as tecedeiras, de modo a se poder acrescentar à trilha sonora os seus comentários; e uma separata da publicação com a reprodução gráfica dos padrões repassos – característicos da tecelagem manual em quatro pedais – acompanhados dos códigos para sua execução. É importante lembrar que uma das preocupações de Aloísio e de sua equipe era como que se chamava de “devolução” aos grupos pesquisados dos resultados das pesquisas. Nesse caso, essa separata vinha atender um desejo expresso pelas tecedeiras – o de terem todas um catálogo dos padrões, acompanhados dos códigos, mais confiável que as reproduções que cada uma fazia manualmente - e que funcionasse também como mostruário para apresentar os padrões a seus clientes. Essa separata foi, durante algum tempo, distribuída para tecedeiras das regiões de Minas e também de Goiás, onde se praticava esse tipo de tecelagem.

Este foi, talvez, também o único projeto do CNRC e da FNPM a passar por uma avaliação de seus resultados<sup>2</sup>. Mas outras experiências desenvolvidas sob a orientação de Aloísio, sobretudo suas idéias e sua atuação como artista, *designer* e homem público, serviram e podem ainda servir de inspiração para todos os que atuam nessa área no Brasil. Sem dúvida, todo o trabalho que veio a ser realizado a partir do final dos anos 1990 em torno do chamado “patrimônio cultural imaterial” traz fortemente sua marca. E, no debate do tema que está na ordem do dia – o da diversidade cultural – as idéias expressas por Aloísio há mais de duas décadas podem servir de inspiração.

Fruto, muito mais do que do estudo, da experiência, do profundo respeito e de um forte interesse pelo impulso criador do ser humano, seja onde, quando e em quem ele se manifeste, o pensamento de Aloísio Magalhães sobre o artesanato revela hoje uma impressionante atualidade, e merece ser revisitado com o interesse e a satisfação que sentiam todos os que com ele tiveram a oportunidade de conviver.

<sup>2</sup> Ver MAUREAU, Xavier. *Tecelagem manual no Triângulo Mineiro: uma política sistemática de inventário tecnológico*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n° 20, 1986, pp. 56-63.

# Mário de Andrade: pesquisador da cultura popular<sup>1</sup>

*Flávia Toni*

No segundo semestre de 1926, um grupo do Rio de Janeiro, chamado “Teatro Negro de Revista”, vem a São Paulo para se apresentar. Na banda que acompanha esse grupo há um músico de excepcional talento, Alfredo da Rocha Viana Filho – que começava a ser conhecido como Pixinguinha – e, na platéia, um paulistano muito interessado: Mário de Andrade. Terminado o espetáculo, ele vai conversar com Pixinguinha porque já sabia, através de amigos, que aquele era um assíduo freqüentador de terreiros de macumba. O entrevistador parece empolgado com a possibilidade do músico contar o que acontecia dentro de um terreiro de macumba em todos os sentidos, mas principalmente nos aspectos musicais. Muito organizado, Mário vai escrevendo tudo o que Pixinguinha conta.

Naquele momento, quando o Brasil iniciava a produção de discos no sistema elétrico, e não havia a orientação mercadológica das gravadoras, muitos músicos entravam em estúdio e gravavam aquilo que bem entendiam. Pixinguinha conta a Mário de Andrade que, entre tantos pontos de macumba gravados pela RCA, tinha um gravado pelo Donga, *Dona Clara*, e Mário faz questão de ouvir e reproduzir os versos. Tudo fica registrado em notas: o resultado da entrevista com o músico; a indicação do disco de Donga e alguns dos versos da canção. Meses depois, em dezembro de 1926, consta que Mário de Andrade, deitado numa rede, no sítio do “tio Pio” (na verdade, seu primo, Pio Lourenço Corrêa), lá em Araraquara, escreve a primeira versão de *Macunaíma*.

<sup>1</sup> De início, é necessário esclarecer que uso o termo “cultura popular” como “cultura do povo brasileiro” porque Mário de Andrade usa indiscriminadamente alguns termos, uma vez que ele viveu numa época na qual a delimitação de campos de estudo ainda não é rígida. Da mesma forma, ele considera, em alguns momentos, a cultura popular como aquela produzida na zona rural e, outras vezes, ele inclui no campo da cultura popular algumas produções da zona urbana.

Flávia Toni é doutora pela Escola de Comunicações e Artes da USP, livre-docente pelo IEB e trabalha na área de música do setor de pesquisa desde 1988. Professora convidada do programa de pós-graduação em musicologia da ECA-USP, é orientadora na linha de pesquisa Estrutura e Estilo na Música Brasileira.

O escritor lera sobre Macunaíma – um deus da mitologia dos índios Taulipangue e Arecuná – nos relatos de Theodor Koch-Grünberg, um pesquisador alemão que estivera no Brasil, visitando o Norte, nos primeiros anos do século XX. Aliás, naquele momento, meados de 1920, ele estava interessado por tudo quanto fosse manifestação popular, na música, na poesia, porque, afinal de contas, a valorização da cultura popular era uma das marcas do Modernismo.

Mário de Andrade, deitado na rede, ou em alguma outra situação, vai costurando as lendas que lê em Koch-Grünberg, mais uma porção de coisas lidas em bibliografia vasta. Nasce *Macunaíma*. As informações que Pixinguinha passara vão parar no capítulo chamado “Macumba”, no qual o músico carioca assume o papel de Ogã Bixiguento Olêlê Rui Barbosa, um tocador de atabaque que, entre outras coisas, tem na sua expressão dentro daquele terreiro os versos cantados por Donga.

Essa é uma maneira muito simples e abreviada de contar que a pesquisa, para Mário de Andrade, é também sinônimo de criação. Logo, ele alimenta uma bibliografia excepcional, que cresce paulatinamente, e busca esclarecimentos a respeito de todos os assuntos do Brasil. Mas, naquela época a bibliografia existente para certos assuntos relativos à cultura brasileira era paupérrima e ele precisava lançar mão de vários expedientes para poder encontrar alguma informação importante. Na troca de cartas, além de solicitar informação vária sobre a cultura regional, contava para os amigos o que estava fazendo.

Dentre os jovens com os quais Mário se correspondia bem cedo destaca-se a amizade com um de Minas Gerais, Carlos Drummond de Andrade. Assim, em fevereiro de 1927, pouco tempo após a primeira versão da rapsódia sobre Macunaíma, conta para o poeta mineiro que naquele momento estava atarefadíssimo, trabalhando sobre a obra, ao que o jovem Carlos responde: “Eu não me interesso muito pelos assuntos indígenas”. E o autor responde:

“Eu tenho interesse artístico por eles; os índios, de vez em quando, fazem coisas estupendas: certas cuias do Norte, certos vasos marajoaras, certos desenhos lineares, certas músicas e, sobretudo, certas lendas e casos são estupendos, Carlos. Aliás, sempre tive propensão imensa por tudo quanto é criação artística popular, não só brasileira, de toda parte. Acredito que essa minha propensão não vem de agora, nem é efeito de moda. Sempre tive ela e para mim essas grandes lendas tradicionais dos povos são as histórias, os casos, os romances mais lindos que pode haver”. Mário já estava se preparando para fazer uma viagem, que ficou conhecida como a viagem do “turista aprendiz”. Nessa viagem é quando a gente tem notícia de que, pela primeira vez, ele adquire objetos populares, principalmente em Belém e em Manaus.

Quando volta dessa viagem ao Norte, durante a qual não teve oportunidade de pesquisar tanto quanto pretendia, ele resolve economizar dinheiro e se preparar para uma segunda viagem. Essa verdadeira viagem de pesquisa acontece entre 1928 e 1929, quando, de papel e lápis na mão, ele visita Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, para colher as danças, as falas e os cantos dos homens que encontrasse pelo caminho. Dessa segunda viagem resultaram as primeiras narrativas completas sobre nossos cantos e danças populares. Faço um parêntese para adiantar que ele morreu sem ter terminado a obra, apelidada de *Na pancada do Ganzá* – título que homenageava o cantador Chico Antonio –, mas Mário deixará para Oneyda Alvarenga, em testamento, a incumbência de concluir a obra.<sup>2</sup>

Quando Mário de Andrade volta de sua segunda viagem, está tão apaixonado pelo que traz na bagagem que trabalha com uma intensidade incrível, até maio de 1935. Chamado para dirigir o Departamento de Cultura, interrompe o trabalho. Para o Departamento, Mário carreará uma série de projetos que semearão outros trabalhos e que, por sua vez, refletem parte de sua teoria sobre a cultura popular.

<sup>2</sup> O trabalho da musicóloga Oneyda Alvarenga será editado em seis volumes conhecidos como: *Danças dramáticas do Brasil* (3 volumes), as *Melodias do boi e outras peças*, *Os cocos e Música de feitiçaria no Brasil*. Além disso, Mário deixou para a colaboradora vários fichários de assuntos nos quais ia registrando tudo que importava e que imaginava poder usar um dia. Um desses fichários era, na verdade, o manuscrito que deu origem ao *Dicionário Musical Brasileiro*, trabalho que também contou com a participação de Dona Oneyda.

É assim que, em 1936, convidado para escrever o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, afirma ser necessário registrar toda manifestação do arte-fazer popular, porque a invasão do progresso ia fazendo com que várias dessas manifestações desaparecessem. Mesmo à frente do Departamento seu amadurecimento teórico não cessa, fruto, sobretudo, da amizade com Dinah Dreyfus, jovem professora e etnóloga que veio para o Brasil porque era casada com um professor contratado pela Universidade de São Paulo, Claude Lévi-Strauss.

Dinah aproximou-se de Mário de Andrade e dos trabalhos do Departamento de Cultura e, entre outras coisas, instituiu um curso de etnografia e folclore que formou muitos pesquisadores. Dentre diversas realizações, o Departamento de Cultura revitalizou a Revista do Arquivo Municipal com páginas dedicadas a artigos sobre pesquisas folclóricas e etnográficas assinadas por Plínio Airoso, Paul Arbusse Bastide, Baudus e Artur Ramos, dentre outros. E aquilo tudo era literatura para Mário de Andrade, que, aliás, foi um dos alunos mais aplicados do curso de Madame Dinah Lévi-Straus. Na *Revista do Arquivo* existia uma rubrica que publicava artigos que as pessoas escreviam sobre suas pesquisas populares. O nome da rubrica era “Arquivo etnográfico”, e ali o vasto campo do folclore é subdividido em categorias. Os trabalhos voltados para Artes Plásticas ou Artes Aplicadas, por exemplo, eram apresentados na categoria “Belo”. E para mencionar pelo menos mais uma das atividades do Departamento de Cultura em que a cultura popular é o foco, cito a realização da Missão de Pesquisas Folclóricas, de 1938, grupo que viaja para o Norte e o Nordeste para fotografar, filmar, entrevistar e gravar todas as manifestações musicais localizadas e julgadas de interesse pela equipe – pesquisa que se pretendia fosse muito completa, estende-se à coleta de objetos populares que, como o restante do acervo, tinha como destino certo a Discoteca Pública.

Quando Mário de Andrade deixa o Departamento de Cultura – e ele sai por motivos políticos –, muda-se para o Rio de Janeiro

onde, em princípio, daria aulas na Universidade do Distrito Federal. A aula inaugural do único curso ministrado naquele estabelecimento transformou-se no ensaio “O artista e o artesão”, texto em que o autor aborda aspectos teóricos que serão retomados a partir de então, até o final de sua vida. Como foi dito, era comum que o estudioso modernista empregasse um núcleo comum de reflexões de várias maneiras, não apenas na criação artística, como também em crônicas, em artigos para periódicos ou outros.

Logo, pouco após aquela aula, em artigo para um jornal chamado *Diretrizes*, Mário retomará o tema pinçando dois pontos abordados naquele ensaio: forma e função dos objetos e a noção do Belo. Como pretexto, diz que num dia de muito calor pegara uma cuia para se abanar e que certa vez alguém se dera conta de que as cuias, na verdade, são úteis para represar água. De alguma maneira também perceberam que a cuia se acabava rapidamente, porque era atacada pelos bichos, até que descobriram o verniz de cumatê. Agora, a cuia servia melhor porque não era mais atacada pelos bichos, e continua: “Mas um diabo de piaga interessado quis contentar melhor o Curupira escondedor da caça, ou foi um rapagão mais amoroso que como prova de maior habilidade quis render depressa a virgem; ou índia malandra que adormentado o filho quis matar o tempo, quem foi? Certo é que um dia a cuia aparece com uns rabiscos de cor e com uns sulcos que a pedra cortante fizera, destruindo em sua passagem o verniz. Agora, até que o objeto servia menos, porque os bichos atacavam a cuia pelos sulcos sem verniz. Mas nunca que o homem largasse mais daqueles enfeites que faziam a cuia, além de útil, bonita. Agora o Curupira se agradava mais da oferta, não só levava o fumo, como a cuia que o guardava. A virgem preferia logo o moço que fazia cuia mais bonita, o rapaz amoroso, o pajé assustado. Isso buscavam mais cores, mais desenhos para os sulcos, penavam muito pra desenvolver a técnica do enfeite, com que fim! Mas com que fim! Se a cuia até servia menos!... Não servia menos, servia mais, porque a beleza é também exigência social.”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> In: Suplemento Literário de *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 20, nov. 1939. As citações seguintes remetem a este mesmo texto.

Na seqüência, o autor imagina que certo alguém enfeita tanto a cuia que ela, furada, porque estava sobrecarregada de adornos, não servirá para mais nada. E continua:

“Pois dessas tradições complexamente humanas deriva a cuia de Santarém. A cuia serve para infinitas, materiais e simbólicas coisas. Na cuia se guarda o açaçá como se esconde um pedacinho do escrito alheio que prejudicava o nosso ataque. E pela posse desta linda cuia de Santarém, os que me buscam sentem mais prazer de estar aqui, e mais espertada a tendência a solidarizar comigo. E nada, nunca mais impedirá que para as gentes do Rio de Janeiro ou de Boston, que já têm recipientes mais lógicos e duráveis, entre uma cuia feia e outra linda, a linda seja a preferida, a conservada, a mais capaz de despertar a comoção, a convicção, a solidariedade.”

Nos museus o sociólogo observará também as cuias sem enfeite e as mal enfeitadas. daquelas verificará talvez um estádio mais primário de civilização. E das mal enfeitadas denunciará a decadência de uma mentalidade coletiva. “Porque arte é coisa social; e se um indivíduo, com as idéias confusas por ignorância ou preguiça de pensar, enfeita mal suas cuias sob pretexto de pressa ou utilitarismo, a sua imperfeição se reflete na coletividade, atua aos poucos sobre ela, a maltrata, a descaminha, a conspurca e sangra. E a coletividade se enfraquece por isso e decai.”

Agora Mário de Andrade pode afirmar que a história da humanidade privilegiará aqueles objetos que resultem de uma expressão coletiva de utilidade e perfeição, não apenas porque são belos, mas porque são úteis. E conclui:

“Não. A minha cuia de Santarém servirá pra muitas coisas. Até pra abano ruim. Mas eu não a trocaria pelo melhor dos abanos, mesmo nesta hora indecisa em que o ar me falta. Hei de guardar contra tudo e todos a minha linda cuia de Santarém.”

## Câmara Cascudo: artesanato de memórias

*Raul Lody*

Conheci Luís da Câmara Cascudo em 1970, na cidade de Natal, onde ele nasceu, trabalhou e morreu. Cascudo era uma pessoa muito divertida, piadista; teve dois filhos, Ana Maria e Fernando, sendo este afilhado de Mário de Andrade. Sim, Cascudo era compadre de Mário de Andrade. Ele começou sua carreira estudando Medicina, na Bahia, e depois, quase formando, abandonou o curso e foi estudar na Faculdade de Direito do Recife, outra escola muito famosa.

Ninguém melhor do que o próprio Luís da Câmara Cascudo para traçar o seu perfil de homem e autor. Em artigo publicado em “A Província”, nº 2, *Um provinciano incurável*, é possível comparar o texto do autor a um auto-retrato:

“Nasci na Rua das Virgens e o Padre João Maria batizou-me no Bom Jesus das Dores, Campina da Ribeira, capela sem torre, mas o sino tocava as Trindades ao anoitecer. Criei-me olhando o Potengi, o Monte, os mangues da Aldeia Velha onde vivera, menino como eu, Felipe Camarão. Havia corujas de papel no céu da tarde e passarinhos nas árvores adultas, plantadas por Herculano Ramos. Natal de noventa e seis lampeões de querosene. Santos Reis da Limpa em janeiro. Santa Cruz da Bica em maio. Senhora d'Apresentação em novembro. Farinha de castanhas e carrossel. Xarias e Canguleiros. Natal que se apavorou com o holofote, enchendo as igrejas de bramidos e arrependimentos. Auta de Souza embalou-me o sono. Pedro Velho pôs-me na perna. Vi Segundo Wanderley declamar. Ferreira Itajubá cantando. Alberto Maranhão passeando a cavalo, manhã do domingo. Tinha treze anos quando veio a luz elétrica. Festas no Tirol. Violão de Heronides França. Livros. Cursos. Viagens. Sertão de pedra e Europa.

Raul Lody é antropólogo, pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e autor de diversos livros que abordam a cultura brasileira, dentre os quais “Dicionário de Arte Sacra & Técnicas Afro-Brasileiras” (Pallas, 2003).

Nunca pensei em deixar minha terra.

Queria saber a história de todas as cousas do campo e da cidade. Convivência dos humildes, sábios, analfabetos, sabedores dos segredos do mar das Estrelas, dos morros silenciosos. Assombrações. Mistérios. Jamais abandonei o caminho que leva ao encantamento do passado. Pesquisas. Indagações. Confidências que hoje não têm preço. Percepção medular da contemporaneidade. Nossa casa no Tirol hospedou a Família Imperial e Fabião das Queimadas, cantador que fora escravo. Intimidade com a velha Silvana, Cebola Quente, alforriada na Abolição. Filho único de chefe político, ninguém acreditava no meu desinteresse eleitoral. Impossível para mim dividir conterrâneos em cores, gestos de dedos, quando a terra é uma unidade com sua gente. Foram os motivos de minha vida expostos em todos os livros. Em outubro de 1968 terei meio século nessa obstinação sentimental. Devoção aos mesmos santos tradicionais.

Meu povo tem a mesma idade para o interesse e a valorização afetuosa.

Dois homens quiseram fixar-me fora de Natal: Getúlio Vargas no Rio de Janeiro e Agamenon Magalhães no Recife. Jamais os esquecerei, porque nada pedira. Alguém deveria ficar estudando o material economicamente inútil. Poder informar dos fatos distantes na hora sugestiva da necessidade.

Fiquei com essa missão.

Andei e li o possível no espaço e no tempo. Lembro conversas com os velhos que sabiam iluminar a saudade. Não há um recanto sem evocar-me um episódio, um acontecimento, o perfume duma velhice. Tudo tem uma história digna de ressurreição e de simpatia. Velhas árvores e velhos nomes, imortais na memória.

Em 1946 fiz parte de uma comissão enviada pelo Ministério das Relações Exteriores ao Uruguai. Éramos três: Aloísio de Castro, Angione Costa e eu, único sobrevivente.

Voltando, contou-me Aloísio de Castro que Afrânio Peixoto, sabendo da expedição cultural, dissera num leve riso – ‘E ele deixou o Rio Grande do Norte? *Câmara Cascudo é um provinciano incurável!*

Encontrara meu título justo, real, legítimo.

PROVINCIANO INCURÁVEL!

Nada mais.”<sup>2</sup>

Cascudo era mimadíssimo; Dona Dália, a viúva, com quem eu convivi muito, falava que realmente ele fora um menino muito

mimado. A obra de Cascudo, então, transmite esse olhar nordes-tino, repleto de morosidade, numa relação próxima às coisas da terra. Ele mesmo se dizia um telúrico, um sertanejo, mesmo tendo uma grande experiência com o mar, na cidade de Natal.

Mergulhei mais fundo na obra de Cascudo quando fui convidado para trabalhar em seu acervo – objetos reunidos por ele na sua casa. Dona Dália, na ocasião, foi a grande orientadora, o grande apoio, não só moral, mas também com informações sobre os objetos. Assim, foi realizado um trabalho com cerca de duas mil peças. Tudo foi organizado em coleções temáticas; fotografado, medido, classificado, organizado, descrito; enfim, foi construído um senhor catálogo, até hoje inédito. O Governo do Rio Grande do Norte não teve coragem ou dinheiro ou interesse para publicar esse estudo, que é um pouco também da vida de Cascudo, porque os objetos falam da trajetória desse homem, artesão de memórias.

A vasta obra de Luís da Câmara Cascudo é hoje reinterpretada como verdadeiro memorial sobre o homem brasileiro e suas maneiras de ser regionalmente brasileiras, abordando desde a história oral, culinária, festas, artesanato, privilegiando leituras etno-históricas e eminentemente etnográficas.

A análise do nosso patrimônio tradicional, aqui preferencialmente chamado “folclore”, é, sem dúvida, uma análise complexa e contextual das muitas maneiras de viver e de manifestar cultura sob todas as formas que a comunicação pode oferecer, distinguindo características e principalmente diferenças que singularizam povos e civilizações.

Luís da Câmara Cascudo bem observa a variedade e a multiculturalidade brasileiras, sugerindo identidades nacionais em contextos tão diferentes, nos quais diversidade ecológica e aspectos econômicos determinam formas de expressão cultural, religiosidade, tecnologias tradicionais, onde bem situa a culinária como manifestação das mais expressivas do brasileiro.

<sup>2</sup> Luís da Câmara Cascudo nasceu em Natal, capital do Rio Grande do Norte, em 30 de dezembro de 1898, e faleceu nessa mesma cidade, em 30 de julho de 1986.

Hoje, com a experiência de um forte processo de globalização, no qual os povos do mundo se aproximam e se igualam como produtores de cultura, destaca-se o valor simbólico da diferença, da alteridade, somente conquistado nos territórios das identidades que se afirmam nas culturas tradicionais e populares, no caso o folclore.

Assim, a obra de Luís da Câmara Cascudo, que estuda desde a jangada, passando por uma obra ampla e diversa, o “Dicionário do Folclore Brasileiro”, faz com que parcela significativa da nossa história cultural seja documentada como forma de ser e de expressão social de um povo tão plural como o brasileiro.

Da obra de Cascudo podem-se compreender processos formadores da vida brasileira, visto o emprego de metodologias antropológicas marcadas por um roteiro histórico e, na maioria dos casos, de interpretações a partir de etnografias, preferencialmente realizadas no Estado do Rio Grande do Norte, ampliando-se pelo Nordeste.

Os papéis exercidos por Cascudo na sua trajetória profissional possibilitaram unir diferentes maneiras de chegar nas culturas populares como jornalista, professor e pesquisador, no caso etnógrafo, folclorista (como, aliás, gostava de ser chamado), apontando sua vocação de intérprete do brasileiro.

Sem dúvida, o “Dicionário do Folclore Brasileiro”, que, certamente, mais popularizou o autor, é referência para gerações de estudiosos e interessados pelo campo da nossa cultura popular e tradicional.

Do “Dicionário”, alguns verbetes vêm ilustrar a variedade de temas, situando festas, religiosidade, artesanato e arte popular, música, dança, entre outros.

Seguem os exemplos:

“Partido alto – Espécie de samba (um dançarino solista, um estribilho com quadras repetidas ou improvisadas) dos morros cariocas. Um dos elementos

formadores das escolas de samba, trazido para o Rio de Janeiro pelos baianos em fins do século passado (samba de roda) (...)”

O “Dicionário” trata de manifestações coreográficas e traz um rico elenco de danças, seguindo o estilo de Cascudo, preferencialmente etno-histórico, incluindo os temas em contextos de outros povos e culturas, para assim chegar no caso brasileiro.

“Piraca – Garrafa com querosene e uma mecha para acender. É a iluminação para as festas populares, nas praias do Rio Grande do Norte, especialmente os folguedos públicos, fandangos, bumba-meu-boi. A luz da piraca resiste perfeitamente ao vento.”

O “Dicionário” inclui também temas da cultura material, selecionando objetos que integram o cotidiano em situações que reforçam contextos eminentemente populares.

“Tucupi – Um dos molhos tradicionais da cozinha amazônica e no Maranhão, com o famoso pato no tucupi. ‘É o sumo da mandioca, fresca, apurado no fogo, até tornar a consistência e a cor do mel de cana. Para meu gosto é o rei dos molhos, tanto para as caças, como para o peixe (...)”

A culinária brasileira é, aliás, um dos principais temas na obra de Cascudo e que o “Dicionário” traz ora como pratos, ora como ingredientes, buscando sempre compreender cada manifestação em contextos próprios, marcando assim um olhar etnográfico.

Sobre a culinária, Cascudo faz um trajeto histórico da mesa brasileira no seu livro “História da Alimentação no Brasil”.

“Calunga – Boneca, figurinha de pano, madeira, osso, metal: desenho representando a forma humana ou animal. Rapaz auxiliar nas carroças e caminhões automóveis: o mesmo que lambaio. Planta, Simaba ferruginea. St. Hil. Nome vulgar dos peixes pagrus. Nos maracatus do Recife, os calungas são duas bonecas (às vezes uma única). Dom Henrique e Dona Clara, que vão nas mãos dançantes das negras (...)”

Festas, rituais coletivos e religiosidade fazem também do “Dicionário” um importante documento sobre memórias e atualizações dessas mesmas memórias em manifestações contemporâneas. Assim, ao tratar da calunga, o autor situa em diferentes circuitos a ocorrência do tema na nossa cultura popular e tradicional.

“Bacuri (Platonia insignis, Mart.) – Do mesocarpo do fruto fazem compota, sorvete, refresco. ‘As porções do fruto, tiradas as sementes, usam com a farinha d’água torrada em merendas e sobremesas. Desde o Amazonas até o Maranhão’ (Alfredo da Mata). Com a industrialização, a calda do bacuri popularizou-se no sul do país nas sorveterias. Pacuri.”

Novamente a culinária, seleção de produtos e ingredientes que, organizados segundo padrões culturais, apontam para os campos da ecologia e interpretações étnicas de uso e de simbologias para construir identidades.

O “Dicionário” busca, de maneira ampla, reunir o que o autor apurou em consultas a outros especialistas, no Brasil e em outros países, realizando muitas vezes etnografias comparadas. Contudo, o foco da obra de Cascudo é o Brasil e, sem dúvida, uma busca valorativa sobre o que é nativo brasileiro.

Certamente está no “Dicionário do Folclore Brasileiro” o eixo principal da obra de Cascudo, que, seguindo estilo próprio e influenciado pelos contextos dos estudos de folclore, buscou permanentemente um olhar memorial e extensivo à multiculturalidade nacional.

Cascudo buscou também, de maneira fraterna, mostrar o brasileiro como tema e vocação de uma vida dedicada ao povo, sempre marcado pelos movimentos pós-guerra que promoviam olhares e ações de solidariedade entre os homens. Sem dúvida, a obra de Cascudo é testemunho de um trabalho sobre o folclore brasileiro como conhecimento e processo vivo e dinâmico de solidariedade.

## Leituras da história: fronteiras do erudito e o popular

*Maria Lucia Montes*

O que mais se encontra no senso comum é a idéia de que “nós”, do lado de cá, temos “cultura”; e “eles”, do lado de lá, têm “folclore”; “nós”, do lado de cá, temos “arte”; “eles”, do lado de lá, têm “artesanato”. Esta é uma visão inteiramente estereotipada. Acho que se deve pensar no quanto é necessário revisar esta idéia de que o folclore é uma coisa “folclórica”, no sentido em que o senso comum diz que é uma coisa passada, meio perdida, meio ridícula – o “folclore” da Câmara dos Deputados, por exemplo – usos e costumes estranhos, no máximo, “engraçadinhos”. É disso que não se trata.

Existe um outro lado da vida social “do lado de lá”: uma outra maneira de pensar o mundo e organizar a experiência de vida que está traduzida numa infinidade de formas, que vão da maneira de cozinhar à maneira de dançar num culto religioso ou tecer uma colcha. Isso tudo está impregnado de uma historicidade própria. É um olhar de fora, preconceituoso, um olhar do século XIX evolucionista, que chama aquilo de “folclore”, como se fosse uma forma do “atraso”. Assim como as “sociedades primitivas”, das quais o negro seria um exemplo grande, ainda não chegaram à civilização, também nas nossas sociedades modernas, contemporâneas, ainda existe aquele “conjunto heteróclito de fragmentos indigestos do passado” – e vejam que era Gramsci que dizia isso, não qualquer um... – com os quais não se sabe bem o que fazer. Isto é o folclore.

Maria Lucia Montes é cientista política e antropóloga. Professora aposentada da Universidade de São Paulo, desde 1995 trabalha na área cultural, desenvolvendo atividades de assessoria, curadoria, coordenação de projeto e edição de catálogos e comunicação visual de exposições de arte e história, além de trabalhos de consultoria e pesquisa em projetos de implantação de museus.

Então, esse peso do senso comum, que associa o folclore àquelas práticas “engraçadinhas” do outro, quando do lado de cá nós temos cultura, é do mesmo tipo de pensamento que diz que “eles” fazem artesanato e, do lado de cá, nós fazemos arte. Essas fronteiras estão inteiramente congeladas no senso comum, e acho que um dos trabalhos fundamentais que a Comunidade Solidária desde o princípio começou a fazer, e o que se faz agora na ArteSol, é tentar justamente descongelar essas fronteiras. É fazer um circuito de uma outra forma. Estamos tentando aprender que existe um mundo em que vivem os produtores desses objetos artesanais, onde valores são construídos de outra maneira, a partir de outras referências de história e de um outro tipo de experiência de vida.

A minha idéia de discutir a questão das fronteiras do erudito e o popular começou com a minha birra com essas coisas que me deixam extremamente irritada. Na escola, por exemplo, a coisa mais terrível é agosto, mês do folclore, semana do folclore, quer dizer, aquela coisa horrenda, em que o parzinho do “folclore” é o “artesanato”, e “artesanato” é qualquer coisa que se faça para vender na Praça da República, frente à situação generalizada de crise e desemprego na sociedade contemporânea. Não é disso que estamos falando. Quando se diz “artesanato de tradição”, pensa-se num tipo de produção de um objeto de cultura material que tem dentro de si a expressão de uma vivência, de uma concepção de um certo modo de se relacionar com a natureza, com as pessoas, um modo de organizar a interpretação da experiência de vida, que está posta, inclusive, na forma da técnica pela qual se maneja o barro, o fio, ou seja lá o que for. A minha birra fundamental com isso de “nós temos cultura; eles, folclore; nós fazemos arte; eles, artesanato” tem a ver muito com a visão do senso comum que se encontra também na escola, mas, sobretudo, tem a ver com minha experiência de trabalho com arte e museu.

Quando eu deixei de ser professora – a USP por mais de 30 anos já é tempo suficiente –, eu achava que estava pedindo minha carta de alforria da rotina das aulas e correção de provas. E não tinha a menor idéia de que ia voluntariamente me entregar para receber uma bola de ferro na perna e também os grilhões que Emanuel Araújo me colocou quando comecei a trabalhar para a implantação do Museu Afro-Brasil. Por que esse museu? Ao falar dele, contarei por que escolhi tratar dessa fronteira entre o erudito e o popular como diferentes formas de se ler a História.

Quando fui pela primeira vez à Pinacoteca do Estado, foi porque Emanuel me chamou. Na época, eu estava fazendo uma exposição no MAC sobre carnaval, escola de samba, Joãozinho Trinta. Era uma experiência muito interessante porque, enquanto eu fazia minha pesquisa de campo no barracão da escola de samba, durante cinco anos, havia também um aderecista da escola que era fotógrafo e registrava o cotidiano do barracão e da escola (até eu era personagem das histórias desse cotidiano). E quando eu vi aquele material, vi que se tratava da etnografia visual a mais extraordinária que eu pudesse imaginar sobre o cotidiano de um barracão. E não era qualquer um, era o barracão da Beija-Flor, era o cotidiano de Joãozinho Trinta. Então resolvi fazer uma exposição no MAC desse trabalho fotográfico maravilhoso de um aderecista da escola de samba, Valtemir Vale. Era uma etnografia selvagem a dele. Havia um olhar inteiramente “de dentro” nesse seu registro do cotidiano, mas, justamente, mediado pela fotografia, ele tinha o distanciamento necessário para saber que estava narrando alguma coisa para alguém de fora, como eu, ao mesmo tempo em que eu estava lá, de fora, tentando entender o que era esse mundo pelo lado de dentro.

Enfim, nesse meu olhar sobre o outro e do outro sobre mim, fui parar no MAC. E, na mesma ocasião, Emanuel estava organizando uma exposição sobre o carnaval na Pinacoteca. Nós nos encontramos e ele me perguntou se eu não queria “dar uma

olhadinha” num projeto que ele estava fazendo. Fui olhar, e o projeto se chamava *Negro de Corpo e Alma*. Sete anos depois, o projeto efetivamente se transformou numa exposição durante a Mostra do Redescobrimento.

Entre o primeiro dia em que fui à Pinacoteca por causa do carnaval e a realização de *Negro de Corpo e Alma*, acabei ficando por lá e participando de um conjunto de exposições que Emanuel organizou, desde *Os herdeiros da noite*, por volta de 94, 95, até justamente *Negro de Corpo e Alma*. Nesse meio tempo, houve também uma grande exposição, e não apenas dessas coisas populares que, volta e meia, através do tema do negro, ele punha no espaço sagrado e privilegiado do museu, para escândalo de muita gente. Houve também essa linda exposição, salto alto, altíssimo, da melhor arte, da melhor tradição, *O universo mágico do Barroco brasileiro*, na FIESP.

Confesso que fiquei perplexa. Fui cientista política, depois fui dar aulas de Antropologia, e no meu primeiro curso de formação, Filosofia, gostava muito de Estética, fui aluna de Dona Gilda, convivi com Antonio Candido, mas, enfim, não sou historiadora da arte, não sou crítica de arte, não sou especialista em arte. Mas quando adentrei aquele Barroco, eu me ouvi dizendo: “Que engraçado! Por que é que é tão familiar tudo isso, por que isso é tão conhecido?” Por que é que eu estava tão em casa olhando a grande arte barroca erudita? Porque, na verdade, eu tinha reencontrado, digamos assim, uma matriz histórica de uma coisa que era parte da minha experiência cotidiana, lidando com o popular.

Quando peguei um texto de 1764 que descrevia as *Faustíssimas Festas* que ocorreram em Santo Amaro da Purificação, por ocasião do casamento de D. Pedro com Dona Maria, fui tentar localizar o que significava aquilo historicamente. Primeiro, foi o espanto de ver, nessa narrativa da celebração de um evento festivo na realeza – numa sociedade estamental, onde o corpo político é pensado como uma totalidade orgânica –, que ele envolvia a

obrigatoriedade da participação de cada uma das partes desse corpo político, representadas pelas corporações de ofício. Assim, cada corporação de ofício tinha que trazer alguma apresentação artística em homenagem ao casamento real: a corporação dos arrieiros apresentou uma dança, a dos coureiros apresentou outra dança, outra corporação apresentou uma ópera etc. Entretanto, o narrador se empenha em descrever algo extraordinário, o grande sucesso da festa. Era a apresentação da corporação dos ourives, o rei negro com os sobas de sua guarda, que vieram com música, cantos, danças etc. E no meio disso, é claro, eles tinham também um combate simulado com os índios, que parecia uma verdadeira guerra. O narrador descreve minuciosamente as roupas deslumbrantes desse rei e sua rainha, que se sentam nos seus tronos, enquanto os sobas, seus servidores, cantam e dançam “ao som de acordes instrumentos, como é de seu uso e costume”.

E esse combate com os índios? O que é que eu estava lendo naquela narrativa? Eu estava lendo uma descrição, em 1764, do que acontece no Maracatu rural, o combate entre a gente do rei, “caboclos de lança” que cercam a “calunga”, símbolo do poder da realeza, na mão da “dama da calunga”, e “um troço de índios”, ainda hoje representados pelos “caboclos de pena”. Meu Deus! Estava lendo, em 1764, uma coisa que está aqui, para mim absolutamente normal e conhecida no meu cotidiano e que, no entanto, remonta a essa história tão longínqua! Certamente, isso tem a ver com uma série de coisas. Mas o interessante é ver como um modelo de festa saído de uma forma de organização política de uma sociedade estamental, que exigia um tipo de presença festiva e espetacular como forma de legitimação do poder, foi capaz de incorporar e re-significar outros eventos históricos, traduzindo uma outra experiência da História dentro de um mesmo modelo festivo. Modelo que, na verdade, se alguém quiser voltar ainda mais para trás para ver de onde vem, no mínimo terá que ir até o Renascimento, as entradas triunfais com carros alegóricos

etc. que, por sua vez, retomavam a idéia do “trunfo” dos imperadores romanos.

Em outras palavras, todas as grandes celebrações do poder, no mundo barroco, seja do poder eclesiástico, seja do poder da realeza, têm essa forma do triunfo, da entrada festiva, o *Triunfo Eucarístico* na Vila Rica de 1733, a Entrada do bispo de Mariana pouco depois. Este é um modo de organizar a vivência e a interpretação do evento histórico dentro de um modelo que põe em ação um imaginário profundamente arcaico. É como se a gente tivesse um estoque de elementos, num imaginário de muito longa duração, e que ele fosse acionado dentro do modelo da festa, de modo a poder apreender dentro dele também o cotidiano e impregnar de uma sacralidade ou de uma dimensão de antiguidade ou de importância um pequeno evento da História. É com isso que têm a ver, nos maracatus, exatamente como eu via lá, os sobas da guarda do rei dançando e, ao mesmo tempo, o combate simulado com o “troço de índios”.

Isso é uma forma de estar lendo o que foi efetivamente uma história de luta e confronto, quando os negros da África, a partir de meados do século XVI, começaram a ser trazidos como escravos para substituir os “negros da terra” que eram os grupos indígenas. E esta é uma relação que em alguns momentos é de confronto, em outros de negociação e assimilação, um modo de estar marcando a constituição de um padrão de relação entre os grupos étnicos, tradicionalmente vistos como a famosa lenda das três raças fundadoras. Essa matriz está lá, impregnando uma experiência e uma maneira de ler e viver a História, no longínquo século XVIII.

Quando então fui para o Barroco, fino e erudito, comecei a descobrir que tudo isso que nós achamos que é “folclore” – tão pobrezinho! – na verdade é uma forma de permanência de longa duração de uma história que foi a da elite, um modo da elite ver, expressar e vivenciar a sua experiência de mundo e, inclusive,

no caso do Barroco, a sua forma específica de legitimação do poder. Depois, evidentemente, as elites vão mudando as suas referências, os seus padrões, mas permanece uma memória de longa duração. E permanece onde?

Onde, digamos, as pessoas são menos atores da História – e não é no sentido pejorativo: são menos atores da história porque são desprovidos de uma iniciativa histórica autônoma simplesmente pela condição de dominação a que são submetidas – e permanece como tradição uma memória que conta de outro jeito uma experiência da História. Mas esta não é apenas uma experiência da História, é uma experiência que é um modelo de viver a História que, no caso específico das coisas com que eu trabalho, tem a ver com as matrizes das culturas africanas e indígenas.

Este é um modelo de experiência do mundo e de historicidade relacionado ao fato de se tratar de sociedades ágrafas ou que, mesmo quando letradas, não separam mito e História. Na verdade, elas não separam a narrativa da história (estória) – essa dos livros de histórias, que vão nas caixinhas com letras – de um contar e um recontar, de um reafirmar uma tradição e uma memória, que são um jeito específico de viver a História. Em sociedades onde a oralidade é um elemento fundamental, é o contato direto com o outro, é o momento do recontar do mito, da tradição, do fundamento de um rito etc, que estabelece um vínculo com o presente, trazendo esse passado para o presente. Recontando e re-significando esse evento do presente, ele o insere num contexto maior, numa outra forma de ler, de contar e de narrar o tempo da História.

É por isso que eu acho tão linda a iniciativa das Caixas com Letras, porque é como se a gente estivesse reiterando e re-significando, nesta caixinha, uma tradição muito antiga da gente dar de presente livrinhos que contam histórias, mas que são outras tantas formas de se estar lendo a História. Isso é o que as tradições populares sempre conservaram, pela oralidade,

pela reiteração da tradição – que está no conto, nas adivinhas, nas cantigas de roda, numa série de coisas que são práticas tradicionais populares. Elas retomaram essa tradição da oralidade, que é também uma forma específica de re-inserir o evento do presente num circuito mais amplo de referências, de um imaginário de muita longa duração, que interpreta esse presente e ao mesmo tempo reinscreve-o num outro circuito onde isso é História, mas é um outro tipo.

Para não falar no abstrato, seria interessante um pequeno exemplo de onde a gente encontra essa outra leitura da História, trabalhando exatamente com essas manifestações culturais tradicionais, em especial essas de origem negra – isto é, na verdade elas não são de origem negra, já são re-significadas por uma leitura negra de uma outra coisa – como no caso da Congada.

Mas o que é a Congada?

Havia desde o século XIV, em Portugal, a tradição de, no dia da festa de Reis, se coroar um rei negro em homenagem ao rei Baltazar. Essa tradição passou para o Brasil, naturalmente com os portugueses, e aí se podia coroar um rei de qualquer etnia – podia ser benguela, cabinda, o que fosse – mas o que acabava predominando em regiões de influência banto eram congos, ou aqueles genericamente designados como congos. Daí a tradição da coroação do Rei do Congo e da Congada como manifestação festiva em torno da celebração desse rei negro. Estou falando de uma coisa que era originalmente uma prática de dominação portuguesa – “vamos gentilmente abrir um espaço para que haja um rei negro coroado” – mas, ao mesmo tempo, com essa maravilha da astúcia do fraco frente ao forte, os negros aproveitam esse espaço para re-traduzir, de outra maneira, alguma coisa que é significativa para eles, num outro contexto, dentro de uma outra lógica e um outro jeito de ler a mesma coisa.

O branco estaria dizendo: “Olha aí, que lindo, estou fazendo uma gentileza permitindo isso, e eles acham que têm um rei”;

mas o negro, quando o seu Rei do Congo, por exemplo, saía debaixo daquele pára-sol, estava reproduzindo, nesse gesto tão simples, uma concepção cosmológica que é corrente em muitos e muitos lugares da África. Esta é a imagem de um poder da realeza que é tão grande que se torna assustador, de tal modo que, se a gente olhar de frente para o Rei, pode ser cegado, como se estivesse olhando para a luz do Sol. Então por isso ele tem que ser guardado por um pára-sol, que gira o tempo inteiro como uma metáfora do Sol, para impedir que as pessoas o olhem de uma maneira direta. Então, enquanto nós, brancos portugueses, achávamos que estávamos abrindo um espaço de cooptação do negro, o que estava fazendo o negro? Ele estava celebrando a sua própria concepção da realeza, dentro de um evento que teoricamente estava sendo produzido num espaço de dominação do branco, e as Congadas se transformaram em parte desse patrimônio intangível da nossa cultura que são as tradições populares brasileiras.

Em duas ocasiões, ouvi Congadas cantando coisas extraordinárias. Uma delas dizia: “Estava dormindo, / a princesa me chamou: / Acorda, negro, / o cativo já acabou! / Imperador, Imperador, / 13 de maio demorou, / mas já chegou! / Apanhar laranja / na horta do Imperador! / Apanhar a de cima, / a de baixo não maturou! / Imperador, Imperador / 13 de maio demorou, mas já chegou!” Obviamente, o evento histórico do 13 de maio estava lá, falando da libertação. No entanto, como se falava dessa libertação? Há uma ironia muito característica nesse modo de contar a história: “Estava dormindo, / a princesa me chamou: / Acorda, negro, / o cativo já acabou!” Quer dizer, como se nunca tivesse havido nenhuma tentativa autônoma do negro de estar se libertando, como se não houvesse o quilombo, como se não houvesse todas as rebeliões da senzala. É possível pensar que isso é uma coisa estranha, alienada (“estava dormindo, a princesa me chamou!”). No entanto, o versinho seguinte (“Apanhar laranja / na horta do Imperador! / Apanha a de cima, / a de baixo

não madurou!”) faz o comentário: ‘Vamos receber a liberdade que nos é dada pela princesa como se as outras rebeliões, nossas, não tivessem dado fruto’. Agora, com toda certeza, na experiência do próprio negro, não é disso que se trata. Quando ele rememora, cantando numa Congada, essa celebração do 13 de maio, ele está reconstruindo e reinterpretando esse evento, usando essa referência do passado para interpretar sua experiência atual de vida. Nesse versinho temos um comentário sobre a condição de dominação.

O outro exemplo é o de uma Congada de Minas, estranhamente uma Congada de Marujos, em Minas, onde não há mar, o que mostra o quanto uma memória de longa duração está presente nessas formas de cultura tradicional. Nessa Congada de Marujos, a uma certa altura, o mestre canta: “Marinheiro foi pro mar, / o mar balanceou. / Eh! sereia, / eh! Angola, / eh! meu pai Xangô! / Eu vim aqui, / eu vim pra batear. / Eu vim aqui, / eu vim pra batear. / Nossa Senhora do Rosário / venha me salvar! / Bateia, bateia, / bateia sem parar / Tira ouro / do fundo do mar!”

É uma coisa misteriosa. Se formos pensar em cada pedaço dessa pequena narrativa que é cantada numa celebração de Congos, na verdade vemos um registro histórico de precisão quase assustadora: “Marinheiro foi pro mar, / o mar balanceou”. O que significava o mar balanceando, por que o marinheiro foi pro mar? Alguém sendo jogado no mar, prática comum quando os navios negreiros eram objeto de assédio e, antes que fossem apresados, jogava-se a carga no mar: “Marinheiro foi pro mar, / O mar balanceou. / Eh! sereia, / eh! Angola, / eh! meu pai Xangô!” Até de onde vem o negro a cantiga está contando, há uma memória lá dentro que diz que ele veio de Angola. E quem ele está invocando? A sereia, Iemanjá, a dona do mar, e meu pai Xangô, o dono da justiça. E até o momento em que o escravo foi trazido, durante o ciclo do ouro, está registrado na cantiga: “Eu vim aqui, / eu vim pra batear. / Nossa Senhora do Rosário / venha me salvar!”.

As devoções de São Benedito e do Rosário, que eram a forma católica de cooptar o negro para ser inserido e mantido dentro da sociedade colonial, são re-apropriadas e re-significadas aqui, como uma forma de defesa. E não apenas São Benedito, santo negro, mas também Nossa Senhora do Rosário, associada à Batalha de Lepanto, à proteção dos cristãos contra o perigo dos infiéis, os mouros.

O bonito é que, na cantiga, os negros viram isso de trás para diante: os cristãos somos nós, os mouros bandidos são os negreiros, ainda que eles sejam brancos e portugueses. Enfim, isso dá uma história meio engraçada, meio de crioulo-doido justamente, que é muito bonita. Daí a invocação: “Nossa Senhora do Rosário / venha nos salvar!”. E enfim o último verso: “Bateia, bateia, / bateia sem parar / tira ouro do fundo do mar”.

Portanto, não é o ouro da terra que o negro quer, ele quer o ouro que está lá no fundo do mar, a “calunga grande”. Ele quer o ouro que é aquele marinheiro que foi jogado no mar, que representa a relação mais profunda com a ancestralidade.

Esta é a força necessária para sobreviver depois da travessia da calunga grande. Os tambores que tocam nos terreiros e nos calundus são os que invocam os ancestrais. Uma vez que atravessar a calunga grande é atravessar o rio da morte, uma vez que sente que na condição de escravo já morreu mesmo, como então voltar a Angola, como voltar para a África? Volta-se para lá através do poder dos ancestrais, quando o toque dos tambores permite entrar em contato com eles. Por isso a cantiga diz “Bateia, bateia, / bateia sem parar”, mas o ouro que o escravo está procurando está no fundo do mar, no fundo da calunga grande, e é a força da ancestralidade. Isto é o que permite ler de uma outra maneira um evento da História, cujos detalhes até nos permitem mais ou menos localizar do que é que a cantiga está falando. Mas é uma outra leitura da História, feita a partir desses infinitos processos de apropriação de modelos

da cultura erudita que são re-significados e que, ao permanecerem esquecidos, como coisa arcaica, não importante, própria da cultura popular, continuam, no entanto, sendo capazes de preservar cosmologias, visões de mundo.

Este é um modo de interpretar a experiência de vida que, exatamente por essa capacidade de longa duração da memória, pode continuar impregnando essa experiência cotidiana na qual o patrimônio intangível da cultura continua a circular e impregnar de significado um mundo onde as pessoas repetem os gestos da tradição. Se alguém for perguntar, elas não sabem muito dizer de onde é que isso vem. Mas em algum lugar esse patrimônio está lá, no gesto da mão, no movimento do corpo, no modo de tecer a fibra, no modo de fazer o trançado, no modo de produzir isso que nós chamamos de “artesanato” – que até deveria realmente ser chamado de “artesanato” sabendo o que a gente está querendo dizer com isso: uma mestria, o domínio técnico de uma habilidade manual de extraordinária competência, passada ao longo de muitos anos, de geração em geração, como uma tradição importante, que é, além disso, um modo de se reiterar a identidade e o pertencimento ao grupo.

É claro que isso não quer dizer que esses fenômenos culturais devam ser isolados, porque em nenhum momento estou congelando essa outra leitura da História como uma leitura “autêntica”, já que ela está permanentemente sendo re-significada, o tempo inteiro posta em confronto, em contato, em diálogo com a experiência contemporânea. Isso não quer dizer que nesse mundo das cantigas de Congada as pessoas não tenham luz elétrica, televisão e todo o resto. Em muitos lugares elas não têm, a pobreza não deixa, mas ainda que tenham, há um elemento que permanece, e eu acho que é a força desta longa duração da História, dessas matrizes eruditas re-significadas no contexto popular, que constrói essas outras cosmologias, essas visões de mundo que, exatamente por serem parte da

experiência de grupos sociais dominados, só podem ser aprendidos em fragmentos.

A História, tal como a entendemos, quem conta somos nós, os dominantes. Eles, os outros, os subalternos, têm outras formas de contar a experiência da História. É por isso é que precisamos estar atentos e aprender a ter a delicadeza de ouvir essas histórias para saber que é um jeito de contar a História, tão válido quanto o nosso, ainda que seja um outro.

# Tradição oral e aprendizagem: a importância da arte de contar histórias

*Regina Machado*

O que sempre tenho questionado é: “Por que é tão importante, e sempre foi, em todas as culturas do mundo, contar histórias? E o que é que a gente aprende em contato com essa arte?” É um questionamento que direciona a pesquisa, o estudo e a prática de contar histórias. Por que é importante aprender por meio de histórias? Também penso no conceito de aprendizagem como um modo de constituição do sujeito em múltiplas relações, consigo mesmo, com os outros, com o mundo. Mas a coisa mais importante é pensar numa aprendizagem que seja significativa. Porque acho que aprender verdadeiramente, de modo significativo, é sempre, e vai ser sempre, por meio da experiência. Nesse caso, aprendizagem significativa depende muito do contato que nós temos e que as nossas crianças podem ter com as suas imagens internas mais genuínas, que constituem o modo como guardamos, em nós, nossa experiência do mundo. Imagens internas existem de todo tipo, desde as mais significativas até as mais cotidianas, *prêt-à-porter*, que são aquelas do “Olá, como vai?”, “Eu vou indo e você, tudo bem?”, do CIC, RG, da casa na praia, de tudo isso que a gente pensa que serve para viver.

Mas a gente também tem um lugar onde a gente se pergunta sobre a vida, a morte, a beleza, o significado das coisas, e essas

Regina Machado é livre-docente pela Escola de Comunicação e Artes da USP e professora do Departamento de Artes Plásticas da mesma Universidade; contadora de histórias para adultos e crianças, é autora de diversos livros, dentre os quais “O violino cigano e outros contos de mulheres sábias” (Companhia das Letras, 2004).

imagens são aquelas mais internas, e se a gente não pode fazer um diálogo entre essas imagens e todas as formas exteriores que se apresentam à gente durante o processo de aprendizagem, esta será uma repetição de clichês e não poderá ser significativa. Então preciso falar da aprendizagem deste modo para depois poder juntá-la à idéia de cultura popular e arte de contar histórias.

E o que se refere à cultura popular: estou deixando de lado todas as possibilidades de discussão sobre a pertinência ou não dessa palavra, mas enfim, aproveitando até a visão de Mário de Andrade, que é muito significativa para nós, também gostaria de colocar, ou de olhar para esse termo, como um espaço de “resistência” (essa palavra é horrorosa, mas cabe aqui) desse “Brasil encoberto”, nas palavras da Lydia Ortélio. É um espaço no qual o sentido de pertencimento a uma coletividade é vivo, orgânico, digno e essencialmente belo. Entendo esse espaço de pertencimento ao coletivo como sendo aquilo que é mais fundamental dentro desse Brasil encoberto.

E já que situei rapidamente os questionamentos, quero juntá-los na história que se chama “Zabeidas, Trolas, Pimoras e Gripas”:

Certa vez, no reino de Babelu, quatro pessoas se encontraram numa cabana deserta à beira de uma estrada poeirenta. Como foi que isso aconteceu? Bem, foi assim. Primeiro Zurub, que era um homem da região sul do reino de Babelu, estava lá nas suas terras, plantando suas cenouras, aí ele teve muitas cenouras e resolveu ir até a capital do reino para vendê-las. Foi. Quando chegou lá, ele conseguiu vender tudo aquilo muito bem, ganhou muito dinheiro, e quando estava voltando lá pra região sul do reino de Babelu, onde ele morava, foi assaltado. Aí ficou sem nada, sem dinheiro, não sabia o que fazer. Ia andando pela estrada, quando viu uma cabana. Ela estava abandonada e Zurub pensou em passar a noite ali naquele lugar porque assim ele pensaria melhor no que fazer no dia seguinte. Quando entrou, estava meio escuro, achou umas palhas no chão, aí ele foi se aproximando das palhas para poder deitar, mas quando ia começar a dormir, a porta se abriu e quem entrou foi Tronho.

Tronho era da região leste desse mesmo reino de Babelu, e era um homem muito gordo, mas que não tinha medo de nada. Ele tinha ido conhecer a

capital do reino. No meio da viagem, parou numa hospedaria à beira da estrada, saiu pra dar uma volta e se perdeu. Ficou dois dias andando para todos os lados, não sabia onde estava, aí viu uma cabana e entrou.

Quando viu aquele homem que era de uma outra região, Zurub ficou ressabiado. Porque naquele reino cada região falava uma língua completamente diferente da outra. Além disso, os habitantes de uma região pensavam as piores coisas do mundo sobre os das outras regiões. Bem, enfim, eles se viram, se estranharam. Mas eles não tinham muito o que fazer, os dois ali no mesmo lugar, um pouco constrangidos. De repente, quem entrou? Punjé, um homem da região norte.

Punjé, por sua vez, era uma pessoa extremamente retraída, esquisita, sistemática. Ele havia ficado muito doente e foi-se tratar na capital do reino. O médico era muito bom, cuidou dele como ninguém. Mas cuidou tão bem que ele sarou, só que o médico cobrou tão caro, que ele ficou sem nada, teve que dar até o cavalo para o médico. Bom, ele foi embora, sem nem um tostão, viu a cabana e entrou também. Lá ele era o terceiro, deitado num canto, quando chegou o quarto. Era Garamba.

Garamba era – qual a região que está faltando, quem prestou atenção? – da região oeste daquele reino e músico ambulante, não tinha preocupação com nada, não tinha dinheiro nunca, não era como os outros. E não estava nem um pouco preocupado com isso. Ele chegou com seu violão, e aí os quatro se estranharam muito. Havia só uma coisa em comum, ali naquele momento, entre esses quatro homens: eles estavam famintos.

De repente um deles, Tronho, achou uma moeda de ouro no meio das palhas. Imediatamente, tentou se comunicar com os outros para dizer que ele tinha o dinheiro e que havia um lugar ali perto, uma mercearia, onde era possível comprar alguma coisa; ele tentou explicar para os outros que a coisa melhor para se comprar seriam zabeidas. Aí vem o outro e diz assim: “Não, de jeito nenhum, zabeidas não!” Isso tentando explicar, é claro, com gestos. “Nós temos que comprar trolas”. E o outro: “Nada disso, nada disso, nós temos que comprar pimoras”, e o outro queria gripas.

Então começaram a brigar, tentando convencer, uns aos outros, de que a sua vontade era melhor, de que aquilo que se queria era muito mais saboroso, ia satisfazer a todos; mas não conseguiam se entender. Quando de repente um velho, que vinha pelo caminho com uma vela num castiçal, viu aquela briga danada dentro da cabana e entrou. Esse velho, por acaso, já tinha estado em todo o reino e conhecia as línguas de todas as regiões. Quando ele escutou o problema e soube o que estava acontecendo, ele disse na língua de cada um: “Olha, se vocês me derem essa moeda,

eu vou trazer uma coisa que vai satisfazer a todos, mas vocês têm que confiar em mim.” Eles não sabiam o que decidir, mas o velho tinha um olhar tão profundo que eles pensaram assim: “Bom, acho que a gente vai confiar, sim, afinal de contas, a gente não tem nada a perder.” E aí eles deram a moeda ao velho e ele foi embora.

E eles ficaram ali sentados, cada um num canto, sem falar nada uns com os outros, com medo de ter sido enganados pelo velho. Bom, mas em seguida ele voltou com uma caixa e cantando uma musiquinha: “Taram, tararam, tararam, tararam, taram, tararam, tararam, tararam...” E a música dizia assim: “Zabeidas, trolas, pimoras e gripas, os homens se entendem por dentro das tripas” (bis). E ele cantava bem, era um bom cantor. Aí ele foi entrando na casa, pôs aquela caixa no chão e pediu para todos se aproximarem. Eles vieram assim, resabiados, curiosos, abriram a caixa, e sabem o que tinha lá dentro? Ele trouxe uvas, porque zabeidas, pimoras, trolas e gripas, tudo isso queria dizer uvas, na língua de cada lugar. E todos queriam uvas e não sabiam. Aí eles ficaram muito felizes e começaram a comer. Enquanto comiam, começaram até a rir juntos. E aí, naquela comilança, eles até começaram a achar que os outros não eram tão diferentes de si mesmos, e quem sabe até podiam ser amigos.

E nem perceberam que o velho já tinha ido embora. Aí o músico, com seu violão, ficou cantando: “Zabeidas, trolas, pimoras e gripas, os homens se entendem por dentro das tripas” (bis).

Pronto. A gente pode dizer que, como existem múltiplos planos de significação nas histórias, a gente pode ler de muitos jeitos e pode deixar essa história ressoar, conversando com ela de um jeito diferente. Eu posso dizer que o reino de Babelu pode ser o mundo, pode ser um país, pode ser uma sala de aula, pode ser dentro da gente, pode ser tudo isso. Então, eu vou escolher dizer aqui, para juntar essas três idéias das quais eu falei no início, que o reino de Babelu pode ser o Brasil.

E aí eu fico pensando o que é isso que todos nós queremos, temos, conhecemos, mas que não sabemos, nos diferentes lugares do Brasil, que a gente quer a mesma coisa, ou o que é a mesma coisa? E fico pensando que essas uvas são, dentro de nós, em algum lugar, essa noção do pertencimento, que por mais que sejam diversas as línguas, por mais que a gente olhe para

todos os lados e não saiba conhecer o que de verdade está acontecendo ali, encoberto, existe alguma coisa que a gente sabe, que é ser brasileiro.

Eu me lembro de que uma vez tinha que explicar para americanos o que foi o Tropicalismo. Enquanto buscava as informações e os conceitos, a memória teimava em fazer vir à tona a experiência que tive naquele momento: vinham lembranças, sentimentos, cores, fatos cheios de vida, tudo, é claro, impossível de traduzir, de “explicar”. E era justamente essa substância que eu queria compartilhar, a significação do Tropicalismo na minha história pessoal. Essa qualidade inexplicável, mas perfeitamente perceptível para mim, foi o que naquele momento me definiu como brasileira, algo que pertence a mim, incompreensível para um estrangeiro.

Sempre fomos habituados, desde o início, na nossa condição de colonizados, a engolir modas estrangeiras; sofremos os mecanismos colonialistas enquanto, ao longo da nossa história, tentamos diversas vezes preservar ou constituir algo de uma consciência nacional, por meio de movimentos sociais e políticos, reformas educacionais, mais ou menos coladas nos modelos dos países hegemônicos, e também por meio de pessoas valorosas e proposições estéticas e culturais como as de Mário de Andrade, de Câmara Cascudo e de pessoas que continuam essa corrente, como Flávia Toni, Ricardo Azevedo. Então, mais do que nunca, agora, nós e nossas crianças somos confrontados com esse bombardeio sistemático do mercado cultural internacional.

Será que essa voz do professor não é uma voz que está completamente contaminada por todos esses modelos? Então fico pensando: como é que é essa criança, formada dentro desses modelos, pode ter condições de conhecer as imensas riquezas dessa diversidade, escondidas em camadas mais profundas e que remontam às origens das heranças africanas, indígenas, ibéricas, que constituem a nossa primeira identidade submersa?

Mas, felizmente, hoje em dia parece que há um movimento, um renascimento da valorização da nossa cultura por meio de iniciativas que saíram daqueles guetos, do folclore, entre aspas. Hoje a gente tem jovens da classe média, aqui em São Paulo, que cantam, dançam e tocam ritmos tradicionais brasileiros, como maracatu e ciranda. Temos um artista pernambucano, como Nóbrega, acolhido pela unanimidade da crítica sulista, não como um nordestino folclórico, mas como um grande intérprete de nossas raízes. As crianças precisam conhecer nossas danças, lendas, histórias e causos populares, cantigas de roda tradicionais, os objetos criados pelos artistas populares e também representantes da arte erudita brasileira, escritores, artistas visuais e músicos, mas tudo isso não pode ser apresentado às crianças como mera informação histórica. É preciso que essa educação se dirija à imaginação, à sensibilidade adormecida dos nossos alunos, e à nossa também. É à alma brasileira que uma abordagem brasileira de ensinar por meio da arte deve servir, em primeiro lugar.

Como professores de arte, temos no Brasil uma responsabilidade fundamental frente a nós mesmos e aos nossos alunos. No meu entender, ela diz respeito à reconstituição da alma brasileira, por meio do despertar da memória das nossas raízes culturais, e essa memória está viva em algum lugar dentro de nós e está ainda intacta em muitas manifestações artísticas e produções da cultura popular, entre outras. É preciso ver, ouvir e se deixar tocar sensivelmente pelo ritmo e pulsação que emanam dos cestos, das bonecas de argila, dos rendados, dos temperos, dos contadores de histórias do Jequitinhonha, do boi-de-mamão, do baile do menino-deus, dos reisados, das festas do divino, do chimarrão, de Macunaíma, dos profetas do Aleijadinho, de Capitu, de Manuelzão e Miguilim, dos meninos contadores de Codisburgo, de Chicó e João Grilo – com o intuito de buscar ressonâncias significativas, não para enclausurar-se na saudade de um tempo que já passou, mas para buscar algo que ressoa porque está vivo como um pertencimento encoberto, dentro de nós.

Desse lugar, conquistado e re-significado, é então possível abrir nossa curiosidade, sensibilidade e visão crítica para perceber outras almas culturais, além das guerras fratricidas, além da fome e do medo e das visões preconceituosas, além da banalidade da globalização.

Eu tenho que perguntar: “Bom, e agora a arte de contar histórias nisso tudo?” Dentro desse conjunto de possibilidades, o conto popular torna-se, nessa perspectiva, uma poderosa experiência poética do Brasil encoberto, porque vive num espaço que convida tanto ao encontro sensível daquilo que permanece como identidade brasileira, quanto ao mesmo tempo é um convite à re-significação. Por isso a obra de Ricardo Azevedo é tão importante, porque nela o conto popular não é uma coisa do passado. Não, nada disso, isso é vivo e continua vivo nas pessoas hoje. O que Ricardo Azevedo faz é re-significar por meio de uma visão de dentro, de alguém que tem esse amor pela cultura brasileira – e é só esse amor que vai poder fazer aquilo que ele faz – esse conhecimento pela experiência do pertencimento, que faz com que as histórias ganhem uma atualidade, que elas existam, por assim dizer como uma criação enraizada. Então, o que ele está fazendo é trazer uma substância tradicional para a gente poder entrar em contato hoje, não para ficar olhando com saudade. Ele mostra que é possível transformar esse material, não para estragar ou para falar essas bobagens de “Cinderela de bobes”, “Branca de Neve de skate”... Não é esse tipo de apropriação de uma coisa tradicional para ficar moderninha, bacaninha. Ele imprime uma marca, que não é uma marca moderna, é de re-significação, de continuar essa cadeia do sentido de ser brasileiro. Esse sentido se manifesta de muitas formas; nossas crianças têm o direito de conhecê-las, e nós precisamos descobri-las, porque muitas vezes não conhecemos nada disso, ou temos o conhecimento educado, encobertamente preconceituoso.

É como se por meio da experiência com o conto popular e também com as outras manifestações da cultura popular brasileira, a gente pudesse se entender por dentro das tripas. É, além

disso, um jeito de compreender pela experiência sensível de que a gente pertence a algum lugar encoberto no reino de Babelu, e que em algum lugar todos nós queremos uvas.

E só num momento em que se consegue saber que todos queremos uvas é que se pode saber se se quer ou não escutar Madonna, ou qualquer lixo importado.

Pode-se escolher escutar Madonna, ninguém tem nada com isso, mas eu preciso ter conquistado o lugar de onde se pode escolher e não estar condicionado a engolir toda essa coisarada que se é obrigado a comprar.

Desse lugar de pertencimento posso escolher outras almas e outras culturas, posso me encantar com um contador de histórias francês, que quando fala de um personagem de um conto, escreve assim: “Desde aquele dia, Taptuk, o cego, não fez outra coisa em sua vida, a não ser procurar dentro de si mesmo um caminho que o levasse até à fonte silenciosa de onde brota a luz que torna todas as coisas simples.” É francês. Francês não fala nada simples, até quando fala da simplicidade, complica. Mas é bonito. Eu posso me encantar com isso. E ao mesmo tempo eu posso me encantar quando um contador de histórias do Cariri fala assim: “Ah dona, essa coisa de contar história... História o que tem é cadência”. Ele está dizendo uma coisa de imensa profundidade e conhecimento, que um autor erudito demoraria páginas pra enunciar. Em uma frase, esse homem simples expõe a coisa mais essencial da arte de contar histórias, que é o ritmo.

É preciso dar a oportunidade de escolha aos nossos alunos, mas primeiro nós mesmos precisamos aprender, por exemplo, a cantar cantigas, a brincar outra vez, no rumo de nossa integridade humana que se manifesta brasileira.

Por isso Lydia Hortélio é a pessoa para quem eu dedico estas palavras, porque é a pessoa que mais vivamente sabe ensinar essa beleza para todos nós.

# O abençoado e o danado do samba

*Ricardo Azevedo*

Antes de discorrer sobre as letras de samba vistas como uma espécie de depósito do “discurso popular”<sup>1</sup>, quero contar um caso ocorrido em Natal, Rio Grande do Norte:

Diógenes da Cunha Lima, advogado e escritor potiguar, na época um adolescente, trabalhou como ajudante, uma espécie de *office boy*, do grande folclorista Luís da Câmara Cascudo. Na casa de Cascudo trabalhava também uma antiga empregada, Anália, uma mulher analfabeta. Um dia, aproveitando-se da ausência do mestre, o jovem Diógenes perguntou a Anália, que varria a sala, se, na opinião dela, Câmara Cascudo era de fato um sábio, como todos diziam. Segundo o relato, Anália parou de varrer, olhou bem para ele e respondeu com um muxoxo: “É nada! Estuda a noite inteirinha!”

Achamos graça nessa história, mas nem sempre percebemos que ela aponta para a existência de dois diferentes modelos de apreensão do mundo. Um deles é o nosso, o modelo hegemônico, oficial, escolarizado, ligado ao discurso científico e à cultura escrita, em geral apresentado como o “único”. Com ele estamos acostumados a imaginar que tudo pode ser aprendido e apreendido através de livros, teorias, conceitos, análises e informações. Ocorre que Anália, uma mulher adulta,

<sup>1</sup> Minha tese, “Abençoado e danado do samba – Um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da oralidade, da religiosidade, do senso comum e da folia”, na área de Teoria Literária, foi defendida na Universidade de São Paulo em 2004.

Ricardo Azevedo, escritor e ilustrador paulista, é doutor em Letras pela USP. Autor de mais de cem livros, dentre eles Trezentos parafusos a menos (Companhia das Letrinhas), Um homem no sótão (Ática), Ninguém sabe o que é um poema (Ática) e Contos de enganar a morte (Ática). Diversas vezes premiado, é pesquisador na área da cultura popular e tem obras publicadas no México, Portugal, Holanda e Alemanha.

competente, experiente e capaz, foi criada a partir de outros padrões cognitivos, éticos e estéticos.

Refiro-me a uma determinada estrutura de consciência, construída tendo em vista a valorização da experiência concreta e uma postura gregária e menos individualizada diante da vida e do mundo; refiro-me a uma outra concepção de como a transmissão do conhecimento necessariamente se dá, concepção inseparável da oralidade e suas várias conseqüências e implicações; refiro-me ainda à possibilidade de estranhamento diante de premissas e noções abstratas afastadas da experiência prática; à valorização da intuição (do sexto sentido); à valorização da vida social e relacional; a uma certa moral bastante heterodoxa, enraizada na vida prática e nos costumes, distante de princípios e valores abstratos e universais; a uma identificação íntima com os interesses de uma coletividade situada; ao vínculo indiscutível com o acervo de conhecimento representado pelo senso comum e pela chamada “sabedoria popular”, da qual os ditados são um ótimo exemplo. Tudo isto sem falar numa fervorosa, profunda e assumida religiosidade.

O que o episódio parece nos revelar é que, para Anália, a verdadeira sabedoria jamais poderia ser adquirida individual e solitariamente, através de livros, em escritórios e bibliotecas, mas, necessariamente, por meio da experiência prática e concreta de vida, pela vivência de caráter pessoal, sempre relacional, assim como pelo ensinamento dos mais velhos, pela memória e pela tradição. Mais ainda: dentro de sua concepção, apenas aprender através da experiência jamais bastaria: sabemos as coisas porque Deus assim o deseja.

Não é o caso, naturalmente, de desvalorizar o pensamento abstrato e teórico, mas sim de compreender algumas de suas características e de ressaltar que a visão de mundo popular obedece a outros paradigmas. Para ela, por exemplo, a experiência prática é um valor essencial. Convenhamos, valorizá-la pode mesmo fazer

algum sentido. Ninguém em sã consciência, por exemplo, toparia viajar num barco cujo capitão a cada passo precisasse consultar livros e manuais. Apesar disso, muitas vezes somos levados a valorizar quase que exclusivamente o conhecimento teórico – em detrimento da experiência subjetiva e concreta de vida.

Passamos anos na escola recebendo informações e aprendendo a pensar a partir de teorias e premissas sem, porém, discutilas. É preciso reconhecer: infelizmente, o atual modelo escolar, na maioria das vezes, não tem ajudado os alunos a desenvolverem opiniões pessoais e intuitivas, muito ao contrário.

A experiência concreta e prática de vida pode não funcionar em todos os casos, mas obviamente funciona. Além disso, como diz o caipira, “a ciência é infalível, mas às vezes falha”.

Não creio, em todo o caso, que seja possível compreender a cultura popular e seu discurso sem levar em consideração sua profunda ligação com o aprendizado construído através da experiência prática das coisas e seu enraizamento na cultura oral e nos diversos fatores já apontados.

Ouvimos muito falar em MPB – sigla, aliás, bastante abstrata e que, talvez por isso, tenha a pretensão de abranger tudo, como se a totalidade da música popular brasileira fosse passível de síntese e constituísse uma organização coerente, lógica e homogênea. Tal conceito, por ser reduutivo, pode ainda nos levar à noção de que dentro dessa organização “coerente, lógica e homogênea” – a MPB (!) – existiria uma natural “linha evolutiva”. Por esse viés – como exemplo, e simplificando bastante – primeiro teriam vindo o batuque ritual, depois o samba rural, depois o samba urbano, depois a bossa nova, o tropicalismo e assim por diante, numa seqüência evolutiva natural, lógica, linear e mecânica.

De fato, é comum até hoje ouvir artistas da música popular falarem e acreditarem na existência dessa “linha evolutiva”. O mesmo parece se dar com boa parte do público.

Embora ser ou estar na “vanguarda” esteja entre os paradigmas mais valorizados pelo modelo hegemônico e oficial, relacionar arte e evolução costuma representar um grande equívoco; corresponde a um raciocínio típico da concepção de mundo escolarizada, de um pensamento baseado nas ciências biológicas, na química, na física e nos avanços tecnológicos, que supõe processos naturais e desenvolvimentos lógicos, seqüenciais e mecânicos.

Talvez seja possível enxergar um processo evolutivo, por exemplo, nos meios de transporte, refiro-me a seqüências do tipo cavalo, carroça, carruagem, automóvel e avião.

Ora, as ciências humanas – e as artes – não funcionam como as ciências exatas e biológicas. Na arte, por exemplo, podem existir diferentes modelos construtivos, adoções de determinados procedimentos e posturas, mas estes não costumam formar um quadro evolutivo. Ao contrário, podem coexistir e dialogar. Afir-mar que Miguel de Cervantes é “menos evoluído” do que James Joyce não faz qualquer sentido. No plano da música popular – nosso tema –, acreditar que Dorival Caymmi ou Ari Barroso sejam “menos evoluídos” do que qualquer compositor posterior a eles (Tom Jobim, Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque ou quem quer que seja), seria simplesmente uma redução, para não dizer uma bobagem.

A razão é simples: esses grandes artistas trabalharam ou trabalham a partir de diferentes pressupostos a respeito da linguagem poética e do que seja a música popular.

Dentro da arte, a noção de “evolução” naturalmente pode ser útil quando aplicada, por exemplo, à obra específica de um artista ou a procedimentos de determinado grupo de artistas reunidos em torno de tais e tais propostas. Fora isso, ela costuma resultar em visões equivocadas e pretensiosas.

Em outras palavras, um dos problemas da sigla MPB é que ela pretende sintetizar, colocando num mesmo saco e fazendo-as

conviver, canções criadas a partir de paradigmas e modelos criativos completamente diferentes e até antagônicos. Raramente tais modelos são identificados e discutidos.

Acho importante esclarecer que não pretendo estar a favor da tradição ou contra a vanguarda mas, sim, propor que 1) tradição e ruptura atuam sinergicamente em qualquer sociedade; 2) ser “tradicional” ou de “vanguarda” não implica, em si, qualquer valor (há lixos tradicionais e lixos de vanguarda e vice versa); 3) a hipervalorização seja da tradição, seja da vanguarda pode levar a muitos equívocos e, ainda, 4) padrões que hipervalorizem a vanguarda costumam compreender mal certos aspectos relevantes dos procedimentos populares e tradicionais.

Mas, vejamos, como exemplo de discurso popular, a letra do samba-choro “Só vendo que beleza”, de Henricão e Rubens Campos:

“Eu tenho uma casinha lá na Marambaia / Fica na beira da praia / Só vendo que beleza / Tem uma trepadeira que na primavera fica toda enfiada de brincos de princesa / Quando chega o verão eu sento na varanda / pego meu violão, começo a tocar / Minha morena, que está sempre bem disposta, senta-se ao meu lado e começa a cantar / Quando vem a tarde um bando de andorinhas / voa em revoada fazendo o verão / E lá na mata o sabiá gorjeia / lindas melodias pra alegrar meu coração / Às seis da tarde o sino da capela / bate as badaladas da ave-maria / A lua nasce por detrás da serra anunciando que acabou o dia.”

Se examinarmos essa letra segundo os paradigmas da cultura escrita, do ponto de vista de uma breve análise literária, encontraremos uma série de fórmulas, frases feitas, que, em tese, a empobreceriam e a desqualificariam como texto. “Quando chega a tarde, um bando de andorinhas voa em revoada fazendo o verão” é puro clichê. “E lá na mata o sabiá gorjeia lindas melodias pra alegrar meu coração” é clichê. “Às seis da tarde o sino da capela bate as badaladas da ave-maria”, clichê. “A lua nasce lá detrás da serra” e “anunciando que acabou o dia”, clichês. Sob

um certo ponto de vista, portanto, essa letra poderia ser considerada ruim, banal e medíocre. Acontece que, ao contrário, essa letra, pelo menos a meu ver, é excelente, e “Só vendo que beleza”, de Henricão e Rubens Campos, é um grande samba, um clássico da nossa música popular. Fica a pergunta: como um discurso que recorre a fórmulas, usa frases feitas, estereótipos e clichês pode, mesmo assim, paradoxalmente, ser considerado um clássico?

Vejamos agora outra letra de música, “Noite de hotel”, de Caetano Veloso:

“Noite de hotel / a antena parabólica só capta videoclipes / diluição em água poluída / (e a poluição é química e não orgânica) / do sangue do poeta / cantilena diabólica / mímica pateta / noite de hotel / e a presença satânica é a de um diabo morto / em que não reconheço o anjo torto de Carlos / nem o outro / só fúria e alegria / pra quem titia Jagger pedia simpatia / noite de hotel / ódio a Graham Bell e à telefonia (chamada transatlântica) / não sei o que dizer a essa mulher / potente e iluminada / que sabe me explicar perfeitamente / e não me entende / e não entende nada / noite de hotel / estou a zero / sempre o grande otário / e nunca o ato mero de compor uma canção pra mim foi tão desesperadamente necessário.”

Minha proposta é que, da mesma forma que Anália representava um certo modelo de consciência diferente do de Câmara Cascudo, “Só vendo que beleza” e “Noite de hotel” são letras criadas e construídas a partir de paradigmas divergentes e com objetivos poéticos não-coincidentes. Se Henricão ouvisse “Noite de hotel”, talvez dissesse: “Não entendi direito, não sei sobre o que esse cara está falando. Achei as frases muito soltas e desconstruídas.”

Entretanto, sabemos que certos modelos construtivos buscam justamente isso: a linguagem não-narrativa e fragmentada, por vezes, experimental.

Henricão poderia perguntar ainda: “Não sei quem é esse tal anjo torto de Carlos. Como é que se pode dizer que a mulher é poten-

te e iluminada e, ao mesmo tempo, não entende nada? Que tipo de relação é essa? Titia quem? Sobre o que esse cara afinal está falando? Se está tão sozinho, porque o cara não pega o violão e vai até o bar da esquina tomar um trago e cantar com o pessoal?”

Tenho certeza de que Caetano Veloso não diria isso, mas uma pessoa mais desavisada talvez pudesse julgar que a letra de “Noite de hotel” é “superior” ou “mais evoluída” do que a de “Só vendo que beleza”. Seria um ledão engano.

De um lado, temos o texto de Caetano, que recorre à linguagem fragmentada, a um certo estranhamento, a metáforas e imagens obscuras, a citações e a uma visão de mundo singular e até solipsista, ou seja, tendências, recursos e padrões recorrentes na chamada modernidade. Trata-se ainda, claramente, de um texto para ser lido, relido, analisado e interpretado. É difícil imaginar uma platéia escutando “Noite de hotel” e logo sair cantando com o intérprete.

Enquanto isso, a letra de Henricão foi, ao que tudo indica, construída para ser compreendida imediatamente, memorizada e cantada por todos durante a apresentação ou *performance*.

Para atingir esses objetivos, ela recorre às fórmulas, imagens e frases feitas, facilmente compreensíveis e memorizáveis, e mais: trata de um tema da vida cotidiana capaz de gerar grande identificação e compartilhamento, mesmo em pessoas de diferentes classes sociais ou graus de instrução. O texto parte, em suma, de um modelo construtivo enraizado na cultura oral – gregária por definição – e não na cultura escrita.

Se a letra de Caetano descreve, com imagens singulares, uma situação singular de solidão, o texto de Henricão canta, numa linguagem pública, uma cena da vida cotidiana com que todos, ricos, pobres, cultos e analfabetos, podem se identificar com facilidade.

É preciso ressaltar a importância desse tipo de discurso, nem sempre valorizado e que chamarei aqui “discurso popular”.

Vivemos num país onde, segundo os dados oficiais, cerca de 13% da população é composta por analfabetos. Ocorre que, somados aos chamados analfabetos funcionais, gente que sabe ler, mas não compreende o que lê, talvez estejamos diante de um número que beira os 80% da população! Não sou economista nem estatístico, mas é sem dúvida imenso o número de pessoas no Brasil incapazes de ler, por exemplo, uma bula de remédio, um jornal ou um cartaz.

Além disso, muitas pessoas mesmo com educação formal estabelecida, nível universitário etc. podem ter – por motivos familiares, de costume, de convívio – uma forma de pensar e viver enraizada em paradigmas relacionados a uma certa maneira popular de ver o mundo.

Obviamente, essa gente tende a estar distante de uma linguagem criada a partir dos cânones literários e, portanto, do discurso de “Noite de hotel”. Embora estejam, em graus diferentes, afastadas do modelo escolarizado, essas pessoas estão identificadas com outro modelo: uma diversificada, heterodoxa e não homogênea, mas riquíssima cultura popular, profundamente marcada pela oralidade (e pela transmissão oral), que apresenta um sem-número de características e implicações culturais.

O assunto é extenso, mas vale a pena citar algumas características do discurso marcado pela oralidade.

Num texto escrito, posso dizer uma coisa para significar outra. Essa característica discursiva é típica da cultura escrita, até porque, pensando bem, todo texto escrito exige uma interpretação. A interpretabilidade, na verdade, é inerente a esse tipo de texto e revela até uma certa incapacidade da escrita para a comunicação plena. Isso ocorre por ser ela sempre descontextualizada. Nunca estamos diante do autor e não podemos perguntar a ele sua exata intenção. Em geral, o texto escrito que pretenda ser completamente compreendido, torna-se impessoal e muito po-

bre. Costuma ser utilizado na maioria dos manuais técnicos e livros didáticos, cujo objetivo é a univocidade, ou seja, que 100% dos leitores cheguem a uma mesma e única interpretação.<sup>2</sup>

Um bom exemplo do texto objetivo e impessoal é a afirmação: “A água ferve a 100 graus”, ou seja, um texto assertivo, pobre, mecânico e impessoal, pois nem sujeito tem.

Mas, vamos imaginar que alguém precise transmitir um recado importante. Se o tal recado for dado por escrito, seu autor estará livre e independente da situação face-a-face e de um contexto determinado, temporal, concreto e situado. Por essa razão, deverá necessariamente construir um discurso mais complexo; afinal, precisará estruturar sua mensagem numa certa ordem para que sua argumentação fique transparente, esclareça os pontos essenciais e entre em detalhes para que o que ele quis dizer esteja representado no texto.

O mesmo autor poderá também, se quiser, ser original, recorrer a artifícios de linguagem, inventar palavras novas, arriscar-se a certas ambigüidades, experimentar jogos sintáticos, parodiar, estilizar, fazer, por exemplo, citações ou ilações e, ainda, optar pela sobreposição dos códigos verbal e visual, uma vez que o texto está escrito. Poderá abordar temas obscuros de seu exclusivo interesse pessoal. Poderá por exemplo, ainda ser, propositadamente agressivo, até porque não há perigo de revide.

Não pode ser descartada a possibilidade, num recado escrito, de que para seu autor seja indiferente ser compreendido ou não. É possível até imaginar que ele seja intencionalmente incompreensível, ambíguo, obscuro e hermético. Todas essas atitudes e recursos são possíveis porque, no texto escrito, o leitor poderá ler e reler várias vezes, consultar dicionários, pedir a opinião de outras pessoas, refletir sobre o que leu e, assim, gostando ou não, construir sua interpretação.

<sup>2</sup> C.f. por exemplo GOODY, Jack. Domesticação do pensamento selvagem. Trad. Nuno Luís Madureira. Lisboa, Editorial Presença, 1988 ou OLSON, David R. O mundo no papel – As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. Trad. Sérgio Bath. São Paulo, Editora Ática, 1997.

É importante notar, mais uma vez, que, ao escrever, todo autor conta automática e necessariamente com uma “interpretação”. Vale lembrar também que todo texto escrito é obrigatoriamente um solilóquio, pois o orador está falando sozinho.

Ora, é preciso compreender que se o mesmo recado for transmitido oralmente, a situação tende a ser bem diferente.

Não costuma fazer sentido, numa comunicação face-a-face, falar uma coisa para dizer outra. Também não faz sentido falar de viva voz e entrar em muitos detalhes, pois isso seria enfadonho. Não faz sentido ainda abordar assuntos através de pontos de vista demasiado singulares. Também não é aconselhável partir para as citações. É melhor evitar falar em outras línguas. É melhor fugir de sintaxes pouco usuais. É arriscado inventar palavras ou recorrer a imagens e metáforas obscuras ou pessoais demais etc.

Em suma, o discurso escrito e o discurso oral face-a-face obedecem a modelos construtivos e têm objetivos diferentes. No contato direto, o que eu quero dizer e o que eu digo devem sempre estar sobrepostos. Se isso não ocorrer provavelmente não vou ser compreendido, e alguém logo vai gritar: “Espera aí, não entendi o que você disse!”

Se há uma característica fundamental do discurso popular, e aqui incluo as letras de samba, é – eis minha proposta – o fato de ele ser criado e construído, tanto fazendo-se oralmente, por um compositor analfabeto, ou através da escrita, no caso de um compositor alfabetizado, tendo como pressuposto a comunicação oral, ou seja, a situação da comunicação feita face-a-face e suas implicações.

Em outras palavras, o que proponho é que existem letras de músicas criadas para serem ouvidas no contato face-a-face e compreendidas com imediatez e outras criadas principalmente para serem lidas, ou seja, foram escritas para serem analisadas e interpretadas. Neste caso, o ouvinte leva o CD para casa, ouve várias vezes, lê as letras que o acompanham, medita,

analisa e estabelece sua interpretação. Esse modelo de construção eu chamaria de modelo hegemônico, oficial e escolarizado. Imagino que a maioria das pessoas aqui presentes esteja familiarizada com ele.

Uma de suas características – sempre resumindo – é a valorização da voz singular e individual, uma voz personalista que busca ser original e se diferenciar de todas as outras. É preciso lembrar que por trás dessa voz está o individualismo, a crença de que o homem é um ser autônomo e livre, construindo um significado para sua vida. Temos também a valorização do pensamento que examina as coisas com distanciamento, critica, teoriza, analisa e interpreta. A secularização, o afastamento de qualquer tipo de explicação religiosa. A valorização do novo, da última palavra, do progresso e da vanguarda etc.

É possível dizer, em resumo, que tal modelo é hegemônico, está disseminado, é o eleito pelo conhecimento oficial, e sua base é a cultura escrita e suas implicações.

Volto mais uma vez a Anália, empregada de Câmara Cascudo. Certamente seu discurso talvez fosse igual ao de muitos e muitos brasileiros, e seu substrato, o modelo da cultura oral. Esse outro modelo discursivo não é individualista como o nosso. Para R.G. Collingwood, “toda afirmação da emoção que ele [o artista oral] profere é precedida da rubrica implícita não do ‘eu sinto’, mas ‘nós sentimos’. É um trabalho para o qual convida a comunidade a participar; isto porque sua função como espectadores não é aceitar passivamente sua obra, mas repeti-la novamente para si mesmo”<sup>3</sup>. E repeti-la, acrescento, tanto por fazer parte do repertório coletivo como por trazer as perplexidades e os interesses não de um “eu”, mas de um “nós”.

Fora isso, o modelo discursivo popular parte da suposição de que as pessoas não são livres e autônomas, mas estão situadas dentro de redes hierárquicas.

<sup>3</sup> Apud HAVELOCK, Eric. Prefácio a Platão. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, Papyrus, 1996. p. 182.

No modelo hierárquico, em resumo, tudo estaria dentro de um grande sistema, uma grande rede, e haveria uma consangüinidade geral; afinal, tudo e todos são filhos de Deus. Essa grade de pessoas, em síntese, tem Deus ou deuses em cima, depois os mortos, depois os mais velhos, os adultos, os jovens, as crianças e assim por diante, até os animais minúsculos.

Nesse contexto intrinsecamente relacional, só para dar um exemplo, quando agredimos o Zé, não agredimos apenas o Zé, mas o filho do Seu Severino e de Dona Zica, o irmão do Chico, do Tonho e do Nei, o neto do Seu Valdemar da venda e de dona Almerinda.

Neste modelo, ainda, o conhecimento tradicional baseado na experiência e no senso comum é muito valorizado. Para exemplificá-lo poderia citar as técnicas de trabalho aprendidas com os mais velhos ou os ditados populares: “quando rico mata o pobre o defunto é que vai preso”, “quem senta na garupa não pega na rédea”, “mais vale um hoje do que dois amanhã”, “quem não sabe nada bota a culpa no rio” etc. É corriqueiro nas letras de samba, por exemplo, encontrar ditados e frases feitas, procedimento típico do discurso e da comunicação oral.

Outro aspecto do modelo popular: sua profunda religiosidade, ou seja, as explicações religiosas para os eventos do mundo.

É difícil encontrar um único CD de samba que não mencione a existência de Deus ou que parta do princípio de que Deus é a premissa de tudo o que existe. Ou seja, o discurso popular, o discurso do samba brota de uma visão religiosa da vida e do mundo.

É raro encontrar uma canção da chamada moderna música brasileira que fale de religião, e as poucas que falam, fazem-no analiticamente e com distanciamento: “Olha lá vai passando a procissão / se arrastando que nem cobra pelo chão / as pessoas que nela vão passando /acreditam nas coisas lá do céu...” (“Procissão”, de Gilberto Gil). Trata-se de uma visão distanciada: “olha

lá vai passando”... A procissão passa lá longe, “as pessoas que acreditam nas coisas do céu” – elas acreditam, não eu.

No samba, essa religiosidade, além de recorrente, pode invadir o campo da pura magia. Vejamos o samba “Pisei num despacho”, de Geraldo Pereira: “Desde o dia em que passei / Numa esquina e pisei no despacho / Entro no samba e meu corpo está duro / Bem que procuro a cadência e não acho / Meu samba e meu verso não fazem sucesso / Há sempre um porém / Vou à gafeira / Fico a noite inteira / E no fim não dou sorte com ninguém...”

Dou esses exemplos para ilustrar as diferenças entre os discursos em pauta.

No modelo popular, como disse, o conhecimento é adquirido através da experiência prática e situada. Basicamente, aprende-se fazendo e olhando os mais velhos ou mais experientes fazendo. Somam-se aqui duas noções: a importância das famílias, portanto dos mais velhos, reflexo do modelo hierárquico; e a valorização da experiência de vida.

Nas letras de samba, são temas recorrentes as menções à família e à experiência dos mais velhos: “Tinha eu 14 anos de idade / quando meu pai me chamou”, diz o samba “14 anos”, de Paulinho da Viola. “Vem meu filho / Pegue a minha mão / Vamos caminhar por aí / São tantos os caminhos / Que eu tenho a lhe mostrar / Preciso apontar qual você deve seguir”, diz “Filho meu”, de Everaldo Viola, cantado por Noite Ilustrada. “E além disso mulher / tem outra coisa / minha mãe não dorme enquanto eu não chegar / sou filho único / tenho minha casa pra olhar...”, diz “Trem das onze”, de Adoniran Barbosa.

Aproveito para mencionar o tema do envelhecimento. Muito raramente encontramos na chamada moderna MPB (a meu ver, em geral enraizada na cultura escrita e escolarizada) algum texto falando sobre a velhice e o envelhecimento. No discurso do samba, ao contrário, ele é freqüente e sempre do ponto de vista da

experiência vivida, concreta e situada. Diz Zé Kéti, em “Meu pecado”: “O meu pecado / foi querer na minha mocidade amar tantas mulheres / o tempo já passou / eu sinto saudade / (...) nem com dinheiro as mulheres já não me desejam mais / ah, se eu pudesse, voltaria ao meu tempo de rapaz”. Vejamos o samba “Não te dói na consciência”, de A. Garcez e Nelson Silva: “Quando eu estava na flor da idade / Sei que me tinhas amizade / Sempre sorrias para mim / Sinto saudade daqueles beijos de outrora / Zombas por eu ter perdido a mocidade / Não tardas em me dizer que vais embora”. Os exemplos são muitos e muitos.

Já na moderna MPB são pouquíssimas as letras que falam do envelhecimento concreto. Em geral, as raras existentes analisam o envelhecimento. Uma é “O homem velho”, de Caetano Veloso: “O homem velho deixa vida e morte para trás / cabeça a prumo, segue rumo e nunca, nunca mais / o grande espelho que é o mundo ousaria refletir os seus sinais / o homem velho é o rei dos animais”. Note-se que essa letra analisa com distanciamento, define e teoriza sobre o envelhecimento e não, como nas letras de samba, fala a partir dele.

Tal constatação tem implicações que merecem ser ressaltadas. Uma delas: para uma criança, creio, ouvir uma canção criada a partir do envelhecimento (e não sobre ele) pode ser uma experiência fundamental e formadora. A omissão do tema, por outro lado, remete à higienização da velhice, tendência típica, ao que parece, da sociedade moderna<sup>4</sup>.

Sobre o assunto, Max Weber<sup>5</sup> pensava algo muito esclarecedor. Dizia que o homem moderno é fascinado pelas máquinas e pelas teorias, e estas apresentam um desenvolvimento – uma evolução – contínuo, mecânico e ilimitado. Enquanto isso, olhando para si mesmo diante do espelho, o homem, ao contrário, vê-se num processo de crescente deterioração e de envelhecimento, rumo à morte. Esta seria uma das razões do conflito do homem moderno. Segundo Weber, enquanto este não consegue lidar com

processos humanos, como o envelhecimento e a mortalidade, o homem tradicional enxerga esses processos com naturalidade.

Quero mencionar outro aspecto: nas letras de samba, e eu diria no discurso popular em geral, o ponto de vista “nós” costuma ser mais valorizado do que o ponto de vista “eu”. Raramente ouvimos falar da perspectiva “nós” na chamada moderna MPB. Estamos sempre diante de discursos nos quais o “eu” e a singularidade do “eu” prevalecem. No samba, ao contrário, constantemente encontramos “a turma”, “a gente”, “o pessoal”, “a rapaziada” etc. Três exemplos: “Não sei pra que / Você foi me convidar pra esse samba / Sem ao menos me avisar / Que eu não podia trazer / Os meus amigos chegados / E a portaria ia nos barrar” (“Amigos chegados”, de Arlindo Cruz e Luizinho). Ou: “Na minha casa todo mundo é bamba / Todo mundo bebe todo mundo samba / Na minha casa todo mundo é bamba / Todo mundo bebe todo mundo samba” (“Casa de bamba”, de Martinho da Vila). Ou: “...olha que a rapaziada está sentindo a falta / de um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim” (“Argumento”, de Paulinho da Viola).

Tento propor que é possível pensar em dois tipos de discurso: o “discurso-nós”, o do samba, por exemplo, no qual o ponto de vista coletivo se sobrepõe ao individual, e o “discurso-eu”, no qual o ponto de vista individual, singular, idiossincrático é ressaltado.

Outro tema típico do samba é o do trabalho. Na sociedade industrial e moderna trabalhamos muito, mas curiosamente o tema desaparece do discurso, pelo menos do discurso da chamada moderna MPB. No samba é uma constante: “Etelvina, acertei no milhar / Ganhei 500 contos / Não vou mais trabalhar / Você dê toda a roupa velha aos pobres / E a mobília podemos quebrar / Isso é pra já!” (“Acertei no milhar”, de Wilson Batista e Geraldo Pereira). Ou “Cocorocó”, de Paulo da Portela: “Cocorocó, o galo já cantou / – Levanta nêgo, tá na hora de tu ir pro batedor / – O nêga me deixa dormir mais um bocado / – Não pode ser, por que o senhorio está zangado com você / Ainda não pagaste a casa

<sup>4</sup> C.f. LASCH, Christopher. A cultura do narcisismo. A vida americana numa era de esperanças em declínio. Rio de Janeiro, Imago, 1983.

<sup>5</sup> C.f. WEBER, Max. Ciência e Política: duas vocações. Trad. Leonidas Hegenberg e Octany S. da Mota. São Paulo, Editora Cultrix, 1985

este mês / levanta nêgo que só faltam dez pra seis”. Ou “Mary Lu”, de Barbeirinho do Jacarezinho, Luiz Grande e Marcos Diniz, cantada por Zeca Pagodinho: “Benza Deus / A comadre Mary Lu / Que já fez muita faxina / Pra gente granfina / Lá da zona sul / Lá da zona sul / Ganhou cacareco pra chuchu / Hoje ela é empresaria / Tem brechó na área de Nova Iguaçu”.

Acabo de citar “Cocorocó”, um samba dialogado. Esse recurso, o diálogo (entre outros como a narratividade, por exemplo), bastante comum nas letras de samba, tende a desaparecer do discurso centrado na voz individual e única, recorrente nas letras da moderna MPB. Em termos de procedimentos com a linguagem – acho que vale repetir – os clichês, o vocabulário público e acessível, a gíria, o ditado, as frases feitas e a narratividade, assim como os temas da vida concreta e cotidiana, são utilizados recorrentemente nas letras de samba porque estas pretendem falar de perplexidades e emoções que sejam capazes de gerar identificação em todas as pessoas, independentemente de graus de instrução e classes sociais. Além disso, pretendem ser compreendidas com imediatez (nesse sentido, o recurso do diálogo é muito eficiente), como se correspondessem a uma comunicação feita face-a-face e, mais ainda, pretendem ser memorizadas com facilidade.

Não é pouco! Sem dúvida, um discurso desses, quando bem realizado, é algo muito complexo e poderoso e merece ser melhor estudado, entendido e valorizado.

Poderia ainda falar de temas como a solidariedade – lembremos de “Antonico”, do grande Ismael Silva – ou do tema da morte, da comida ou da festa, mas é tempo de concluir.

Em resumo, proponho a existência de dois discursos: o *discurso-eu* – ligado ao *modelo de consciência* individualista e moderno, marcado pelos cânones da literatura, pela teoria literária, pela escolarização e pelos procedimentos científicos – e o *discurso-*

*nós* – ligado ao *modelo de consciência* hierárquico e tradicional, marcado pela oralidade, pelo *senso comum* e pela *performance* face-a-face.

Ambos os discursos naturalmente são válidos, pertinentes, e têm sua razão de ser, até porque refletem e são representações de determinadas visões de mundo.

Fique claro, porém, que nenhum é necessariamente mais “evoluído”, mais “desenvolvido” ou mais “autoconsciente” que o outro.

Ambos têm seus paradigmas e seus pressupostos. Ambos implicam um conjunto de temas e procedimentos. Ambos adotam um sem-número de fórmulas. Ambos se interpenetram e dialogam constantemente. Além disso, ambos podem ser bem ou mal realizados.

Importa saber que são discursos concebidos a partir de diferentes, embora não – excludentes, *modelos de consciência* construídos socialmente.

Procurei demonstrar que o discurso popular, o discurso do samba, o que chamei de *discurso-nós*, tende a estar muito mais próximo da vida concreta e vivida de forma espontânea, ocasional, efêmera e situada. Basta examinar suas estratégias e procedimentos de comunicação, construídos a partir da linguagem pública, acessível, dialógica e compartilhável com imediatez. Basta examinar alguns dos temas recorrentes: trabalho, família e envelhecimento, dentre outros, todos tratados invariavelmente de forma clara, pessoal, transitiva, situada e vivida, e quase nunca de forma distanciada, impessoal, especulativa, ambígua, obscura e crítica. No patamar do cotidiano situado, a vida das pessoas tende a ser parecida, independentemente de classes sociais e níveis culturais; afinal, estamos no território relacional dos afetos e emoções, família, sexualidade, casamento ou uniões afins, educação de filhos, trabalho e luta pela sobrevivência, amizade, comida, tradições, festas, conversas espontâneas, paixões,

religiosidade, paternidade, assim como da infância, mocidade, envelhecimento e morte – ou seja, no território considerado por vezes, a meu ver surpreendentemente, “banal” e “simples” do *sensu comum*.

É preciso reconhecer que, para além do mundo abstrato das idéias, conceitos, hipóteses e modelos, existe o mundo concreto, físico e situado. O mundo das idéias e conceitos, por mais complexo que possa parecer, apresenta grande possibilidade de controle, previsibilidade e interpretação, pois é construído a partir de modelos criados pelo homem.

Já o mundo concreto, aparentemente banal, está muito mais perto do caos, da anomia e do imprevisível. Apesar das rotinas, a qualquer momento pode-se sofrer um acidente grave e morrer. Apesar da saúde, inesperadamente pode surgir uma doença. Podemos ter idéias inesperadas e renovadoras. Podemos também encontrar pessoas, fazer coisas ou viver eventos capazes de, de uma hora para outra, alterar significativamente nossas vidas etc.

Dá o que pensar constatar que, tirando a temática lírico-amorosa, recorrente em todos os tipos de canção, os temas da vida cotidiana, concreta e situada (trabalho, envelhecimento, morte, festa, comida, família, religiosidade etc.) tendam a desaparecer de certo discurso moderno construído a partir do individualismo, da escolarização e da visão teórica e científica de mundo — pelo menos no circuito de parte relevante da moderna música popular brasileira.

Espero que as idéias aqui levantadas sirvam para motivar alguma reflexão a respeito da nossa riquíssima e diversificada música popular.

## **Artesanato Solidário/ArteSol**

Coordenadora nacional: **Helena Sampaio**

Núcleo financeiro-administrativo: **Adriana Pannunzio**

Núcleo de acompanhamento de campo: **Ana Bárbara Tavares, Macao Goes, Silvia Sasaoka**

Núcleo de relações institucionais: **Beatriz Masson**

Comunicação e difusão: **Claudia Cavalcanti**

Comercialização: **Claudia Batista dos Anjos, Aline Lopes**

## **Cadernos ArteSol**

Edição: **Claudia Cavalcanti**

Revisão: **Artesanato Solidário/ArteSol**

Desenho gráfico e Capa: **Shadow Design**

Impressão: **Pancrom Indústria Gráfica**

Tiragem: 1.000 exemplares

Realização: **ARTESOL**



Parceiros:



São Paulo, abril/2006

**Artesanato Solidário/ArteSol**

Rua Alves Guimarães, 436 São Paulo SP 05410-000

Tel.: 55 11 30828681 Fax: 55 11 30828460