

ARTIGOS/ENSAIOS

Mamulengo, frevo e Acorda Povo: resiliências da cultura afro-brasileira na cultura popular

por Amaro Xavier Braga Júnior



Mamulengo, Frevo e Acorda Povo: resiliências da cultura afro-brasileira na cultura popular

Amaro Xavier Braga Júnior¹

RESUMO

O artigo apresenta um ensaio a partir de notas etnográficas e análise bibliográfica, acerca das contribuições da cultura africana na formação dos festejos e folguedos da cultura popular da região Nordeste. Constrói-se em torno da idéia de como as adversidades sociais impostas aos padrões culturais africanos, pelas classes dominantes, se tornaram decisivos para o fortalecimento destes mesmos padrões ao ponto de exercerem uma ação vital na constituição da cultura popular regional. Esta ação, denominada de "Resiliência", permite apresentar e compreender como se processou a contribuição dos negros, mesmo tendo eles, sofridos perseguições e avaliações negativas quanto a sua herança cultural. São apresentados três modelos distintos de resiliência da cultura afro-brasileira na constituição da cultura popular na folkcomunicação cinética (de Distração, Dança e Celebração), expondo a resiliência como um processo social binário de resistência e adaptação.

PALAVRAS-CHAVE:

Ações Afirmativas; Identidade Afro-Brasileira; Folclore

Mamulengo, Frevo and Acorda Povo: resilience of african-brazilian culture in folk culture

ABSTRACT

The article presents an essay from ethnographic notes and bibliographical analysis, about the contributions of African culture in the formation of the festivities and merrymaking of folk culture in the Northeast. It is built around the idea of how social adversities imposed on African cultural patterns, the ruling classes have become crucial to strengthening these same standards to the point of exercising a vital action in the constitution of regional folk culture. This action, called "Resilience", allows you to present and understand how processed the contribution of blacks, even though they, suffered persecution and negative evaluations about their cultural heritage. We present three different models of resilience african-Brazilian culture in the constitution of folk culture in folkcommunication kinetics (Distraction, Dance and Celebration), exhibiting resilience as a social process torque resistance and adaptation.

KEYWORDS

Affirmative Action, African-Brazilian Identity, Folklore

¹ É bacharel e licenciado em Ciências Sociais, mestre e doutorando em Sociologia pela UFPE, Especialista em História da Arte e das Religiões, Artes Visuais e Gestão de EAD; Professor Assistente do Instituto de Ciências Sociais da UFAL. Atua como Pesquisador no Laboratório da Cidade e do Contemporâneo - LACC - UFAL e no Núcleo Sociedade, Cultura e Comunicação – PPGS – UFPE. amaro@ics.ufal.br; axbraga@gmail.com

*“Sou Negro / meus avós foram queimados / pelo sol da África
minh'alma recebeu o batismo dos tambores atabaques, gonguês e agogôs
Contaram-me que meus avós / vieram de Loanda
como mercadoria de baixo preço plantaram cana
pro senhor do engenho novo / e fundaram o primeiro Maracatu.
Depois meu avô brigou como um danado nas terras de Zumbi
Era valente como quê / Na capoeira ou na faca
escreveu não leu / o pau comeu / Não foi um pai João / humilde e manso
Mesmo vovó não foi de brincadeira / Na guerra dos Malês / ela se destacou
Na minh'alma ficou / o samba / o batuque
o bamboleio / e o desejo de libertação...”²*

Introdução

A cultura popular folclórica brasileira, aquela que resguarda o patrimônio cultural da nação e a representa, está repleta de contribuições oriundas da cultura africana e afro-brasileira. A obviedade recorrente da história de formação do país, entretanto, não ganha as dimensões devidas. O histórico discriminatório de rejeição ao negro relegou, por décadas, a exclusão do reconhecimento do papel destes e de sua cultura na formação da identidade nacional. A promulgação da lei 10.639 de 2003, prevendo a obrigatoriedade da inserção de conteúdos sobre a história e cultura africana e afro-brasileira, prevê uma retificação desta situação ao registrar desde o ensino básico o reconhecimento da influência das nações africanas na formação da cultura brasileira. Apesar de estudos recentes demonstrarem o não cumprimento e implementação da lei nas escolas (BRAGA JR, 2011), é necessário dar continuidade aos processos de esclarecimento e (in)formação dos agentes envolvidos neste processo e propor novas visões de esclarecimento sobre a contribuição e importância da cultura afro-descendente no Brasil.

O artigo apresenta um ensaio desenvolvido a partir das pesquisas bibliográficas para as notas de aula³ e frequentes visitas técnicas, de cunho etnográfico, às

² Poesia “Sou Negro” do poeta recifense, Solano Trindade. Mostra a tradição histórica que vincula as manifestações populares à cultura afro-descendente. Retirada de: <http://www.quilombhoje.com.br/solano/solanotrindade.htm>

³ O ensaio surgiu a partir das minhas anotações e levantamentos de materiais, teóricos e empíricos, para compor os conteúdos de duas disciplinas, por mim ministradas: “Cultura Brasileira”, ministradas para os cursos de Comunicação Social e “Comportamento e Sociedade” ministrada para o curso de Psicologia, entre 2005 e 2009 na Faculdade Maurício de Nassau em Recife, PE. Os dados sobre as manifestações da cultura popular, presentes em Pernambuco, advieram de pesquisa de campo, visitas técnicas e levantamento bibliográfico na mesma região.

manifestações da cultura popular folclórica na região metropolitana de Recife, apoiada na metodologia qualitativa, que, segundo Bryman (2008, p. 366) tendem a ser indutivistas, construcionistas e interpretacionistas. A análise dos dados se desenvolveu em torno de uma hermenêutica acerca das contribuições da cultura africana na formação dos festejos e folguedos da cultura popular brasileira, enfocando algumas manifestações características da região Nordeste. A perspectiva se constrói em torno da idéia de como as adversidades sociais impostas aos padrões culturais africanos, pelas classes dominantes, se tornaram decisivas para o fortalecimento destes mesmos padrões ao ponto de exercerem uma ação vital na constituição da cultura popular regional. Esta ação, denominada de “Resiliência”, permite apresentar e compreender como se processou a contribuição dos negros, mesmo tendo eles, sofridos perseguições e avaliações negativas quanto a sua herança cultural. Ao mesmo tempo, estabelece um vínculo entre os instrumentos midiáticos (folkcomunicacionais) utilizados por estes grupos na (re)afirmação de suas identidades e de como tais mecanismos se efetivam como políticas afirmativas e suas tensões com os poderes hegemônicos ocasionadores da resiliência.

São apresentados três modelos distintos de resiliência da cultura afro-brasileira na constituição da cultura popular. Levando em consideração os gêneros da taxionomia de folkcomunicação proposta por Marques de Melo (2005), se analisa o papel das folkcomunicações cinéticas de três tipos: de Distração (1) na estereotipização da personalidade “negra” no teatro de bonecos dos Mamulengos, ocasionando uma ação afirmativa da identidade com a propagação da imagem do negro-herói; de Dança (2) na superação da recriminação da capoeira e sua contribuição para a formação do Frevo, mostrando como a linguagem popular, desprestigiada, e uma manifestação identitário, recriminada, foram decisivas para o surgimento do que hoje é reconhecido como Patrimônio Imaterial da Humanidade; e, de Celebração (3) percebendo como as tradições festivas da religiosidade católica incentivaram a continuidade da identidade religiosa africana através do “Acorda Povo”.

Resiliência: da resistência à influência cultural

A resiliência é mais um daqueles termos teóricos que vêm se incorporando nas ciências sociais como se lhe fosse originário, apesar de não ser. O verbete, oriundo do latim “relilire”, faz referência ao ato de “regressar ao estado natural” é utilizado na física

de materiais⁴, definindo a capacidade de determinados materiais não apenas resistirem a choques, mas reproduzirem uma ação de retorno diferenciada e ampliada com base na ação inicial⁵. A resiliência é uma função de não só suportar uma dada pressão, mas manter a capacidade de retornar a sua estrutura original, mesmo sofrendo mudanças ou exercer uma força ainda maior do que a original sofrida. O conceito se incorporou à engenharia civil e à medicina⁶, posteriormente incorporado aos estudos da psicologia social, que analisa a capacidade dos indivíduos se comportarem de maneira natural ou sadia em situações desfavoráveis, isto é, a resposta que produzem em meio à adversidade é superior a esta, resultando na capacidade de superá-la, por mais forte que seja. Ou ainda, de se tornarem “invulneráveis à adversidade” (INFANTE, 2005). A resiliência é capaz de gerar fatores de proteção e sentidos de coerência que motivam o indivíduo e lhe permitem resistir a situações atribuladas psicológica e socialmente. A resiliência, portanto, é uma capacidade de se ajustar em meio às vicissitudes negativas: “[é o] processo dinâmico que tem como resultado a adaptação positiva em contextos de grande adversidade” (LUTHAR; CICHETTI; BECKER, 2000, p.543). O termo “adversidade” foi cada vez mais se relacionando a “fatores de risco”. Situações de mudança capazes de comprometer a estrutura original ou natural ao ponto de extingui-las. Muitos estudos em psicologia terminaram por chamar a atenção de alguns antropólogos e sociólogos que observavam minorias étnicas e seus processos de adaptação ou resistência cultural ou até o desenvolvimento de suas novas identidades em meio a situações de conflito sócio-cultural. Os estudos sobre identidade cultural também vêm se aproximando desta noção teórica, propondo perceber a construção das identidades em meio à modernidade como mediadas por um processo resiliente.

A transposição desta noção neste artigo faz referência à capacidade da cultura afro-brasileira ou afro-descendente de manter-se erguida, em um processo de contribuição contínua, em meio a situações adversas ou conflitantes. Os estudos folclóricos têm demonstrado como boa parte do patrimônio cultural brasileiro é oriundo, ou sofre influência direta, da cultura afro-descendente. Cores, temas, performances,

⁴ Assim se media a tensão e compressão de barras de ligas de metal em comparação quando submetidos a pressão. O Ferro se mostrou um dos materiais com maior resiliência, pois quando sujeito a altas pressões, modificadoras de suas propriedades físico-químicas ele retornava ao seu estado original.

⁵ Resgato aqui uma noção dicionarésca a título de compressão do processo de reaplicação e migração de um conceito da física mecânica para à psicologia, no intuito de compreender sua reaplicação nos estudos antropológicos e, mais adiante, folkcomunicaçãois.

⁶ A visão do doente resiliente, aquele que sofre o ataque de uma doença e resiste a sua sintomática desenvolvendo anticorpos e vencendo a doença, mesmo sem remédios.

gestos e maneirismos e até os valores, além dos mais óbvios como a musicalidade, a vestimenta e a alimentação entre uma série de outros componentes da cultura popular brasileira se estruturam ainda hoje mediados por uma herança africana. Também se reconhece que a manutenção e preservação deste patrimônio, material e imaterial, vêm se resguardando entre as populações afro-descendentes ou em localidades que a população é reconhecidamente autodeclarada “negra”. Tem-se assim uma dupla importância na ligação entre a cultura popular folclórica e a cultura afro-brasileira. Da mesma forma, as análises históricas demonstram como a cultura africana e seus representantes foram paulatinamente relegados a funções sem prestígio e ignoradas quanto a sua validade e representação cultural. Ações motivadas não por uma análise estrutural da cultura, mas por posicionamentos ideológicos discriminatórios, que ano após ano, vêm sendo combatidos nos estudos acadêmicos e pelos próprios grupos com ideologias afirmativas quanto a sua identidade étnica e à contribuição cultural.

Muitas das expressões culturais africanas foram sendo negligenciadas ou submetidas a processos de adaptação ou remodelação para coexistir em uma sociedade que discriminava suas origens “negras” ou “escravas”. As adversidades acometeram a religiosidade, por exemplo, que perseguida e submetida a enfrentamentos danosos resultaram em muita opressão, perseguição e desgaste social. A resiliência desta religiosidade permitiu a existência do sincretismo religioso. O mascaramento ou subterfúgio da manutenção das crenças nos orixás e do culto litúrgico mediado pela estrutura do catolicismo popular, no uso das imagens de santos e de outros elementos religiosos de maior aceitação, permitiu a manutenção da crença e de sua identidade, mesmo que camuflada. Entretanto, como o conceito de resiliência preconiza, a resposta desta pressão social, superar sua força de origem, resultando em um efeito que estruturalmente é diferente do material de origem. Sabe-se hoje que práticas religiosas distintas surgiram a partir do fenômeno de sincretização (alguns grupos de Umbanda e Quimbanda, por exemplo), resultando assim, em uma religiosidade cada vez mais resistente às intempéries sociais, com caráter adaptativo e simbiótico.

O que se apresenta a seguir é um exercício de percepção de algumas situações de discriminação que devido à resiliência da cultura negra, não desapareceram, pela pressão que sofreram, ao contrário, se fortaleceram ao ponto de legarem ao povo brasileiro uma parte do seu patrimônio.

Mamulengos: representações do negro-herói no teatro de bonecos

Os “Mamulengos” são bonecos articulados usados em apresentações cênicas, comuns no entretenimento popular e antigos no imaginário da população. Suas origens são bem distantes geográfica e culturalmente e a presença no território brasileiro remonta a outra manifestação do nosso folclore: os presépios natalinos⁷.

A tradição da montagem e constituição do presépio é importante, pois influencia o surgimento e o enredo de muitos festejos e personagens da cultura popular de influência africana ou de participação dos afro-brasileiros na constituição da cultura do nordeste brasileiro, como o Pastoril, o Reisado e o Auto do Boi, entre outros. Foi a necessidade de dar maior dinamicidade a encenação do presépio que começou a ser incorporado em suas montagens bonecos articulados. Apesar da tradição da feitura destes remontar a diversas práticas na China e Índia (BORBA FILHO, 1987), sua presença no Brasil, é decorrente da função pedagógica durante os autos religiosos de influência católica (na catequese dos Jesuítas).

Oriundos dos títeres medievais⁸, os Mamulengos são produzidos em vários tipos de material, sendo os mais comuns madeira e pano. No Nordeste, estes bonecos, em sua maioria, são feitos em pano, principalmente de retalhos, e papel machê, com dois formatos reconhecidos como “tradicionais”: (1) os de Cabeça Grande, onde a articulação

⁷ Os presépios são uma das comemorações mais antigas do ciclo natalino. Remontam a um personagem bem conhecido da mitologia cristã moderna: São Francisco de Assis. É ele que em 1223, durante a celebração de natal, em sua cidade, constrói uma encenação da natividade com figuras de barros representando o momento mítico da noite onde os Reis Magos encontram o Menino Jesus na manjedoura. A palavra “presépio” significa exatamente “um lugar onde se recolhe o gado; curral, estábulo;” ganhando posteriormente seu sentido figurado: “Pequeno edifício ou maquete que representa o estábulo de Belém e as cenas que se seguiram ao nascimento de Jesus”. Como o elemento principal da representação é a manjedoura, muitas vezes retratada visualmente como uma gruta ou caverna, os presépios também passaram a ser chamados de Lapa – terminologia sinônima, e posteriormente, em uma forma diminutiva - “Lapinha”, trejeito romanceado do falar na região nordeste. É no séc. 16 que se trona tradicional, durante o período das comemorações de natal, a montagem do presépio nos lares e pátios das igrejas, se incorporando a cultura ibérica e, posteriormente, no Brasil. A miniaturização, entretanto, só será percebida no início do séc. 20. Sua representação pictórica cristalizou a composição da natividade, que além do casal primordial, Maria e José ao ladear o Menino Jesus, incorporaram: os três reis magos, a vaca/boi, o galo, o carneiro/ovelha/bode e as representações da palha e da pedra. Esta tradição fez surgir outra com o mesmo nome, no qual, a situação da natividade passa a ser interpretada em um Auto de Natal, com a história da natividade encenada por pessoas e acompanhada de cantigas e recitação de versos. Estes “Presépios” vão originar as formas recentes do que é conhecido como “Pastoril Religioso”.

⁸ “Na idade média, os bonecos eram utilizados nas doutrinações religiosas e apresentadas em feiras populares. Houve um período em que os integrantes desses grupos de teatro foram muito perseguidos porque representavam personagens que faziam críticas as autoridades religiosas. Na Itália, o boneco mais conhecido foi o MACEUS, que antecedeu o POLICHINELO. Na Turquia havia o KARAGÓZ, na Grécia, as ATALANAS, na Alemanha, o KASPER, na Rússia, o PRETUSKA, em Jawa, o WAYANG, na Espanha, o CRISTÓVAM, na Inglaterra, o PUNCH, na França, o GUINHOL, no Brasil, o MAMULENGO” In SOARES, 2003, online.

fica restrita a boca dos bonecos e (2) os de Três Dedos onde o movimento da cabeça e dos braços do boneco é realizado pelo manipulador, não tem a boca articulada. Este segundo tipo é o mais comum⁹.

O termo “Mamulengo” se origina provavelmente da expressão “mão-molenga” em referência ao ato de por a mão dentro do boneco e movimentá-lo. (CASCUDO, 1999). Atualmente o termo se refere à brincadeira de boneco existente no nordeste brasileiro, tendo em vista que em outras regiões do Brasil, ganha outras nomenclaturas (Veja Quadro 1), revelando seu enraizamento em todo o território¹⁰.

**Quadro 1:
Definições do Mamulengo no Brasil**

Cidade ou Região	Atribuição
Pernambuco e Alagoas	Mamulengo
Rio Grande do Sul	Gaspar
SUDESTE (RJ, SP, MG, ES)	João Minhoca
Rio Grande do Norte	João Redondo
Bahia	Mané Gostoso
Paraíba	Babau
Sergipe	Casemiro Coco
Fonte: BORBA FILHO, 1966; REIS, 1983.	

Ao passo que ocorreu a profanação do Mamulengo e sua saída da função de pedagogia religiosa, ganhou um espaço de entretenimento da população e diálogo dos acontecimentos com certa representação social. Um dos fatores que chama atenção na feitura e consumo desta brincadeira está na caracterização de seus personagens, que apesar de diversa entre figuras humanas, animais e fantásticas, se destaca pela existência de um protagonista/apresentador, cuja alcunha é sinônimo da brincadeira, como “Benedito”, “Professor Tiridá” e “João Redondo”, e que representa visualmente um negro. Espertos e brincalhões, carregados com um vocabulário provocativo e libidinoso. Estes apresentadores se tornaram heróis da brincadeira narrativa. Contando “causos” e peripécias das mais hilariantes até as trágicas. As histórias, muitas vezes, retratam vilões e

⁹ Outros modelos coexistem com o uso de varas articuladas e das marionetes com o recurso das cordas. Entre os de três dedos, alguns podem apresentar boca articulada, por vareta ou pelo movimento da mão.

¹⁰ Apesar de não possuir o mesmo status de outras manifestações da cultura popular, os Mamulengos vêm ganhando ações de preservação. Em Pernambuco, na cidade de Olinda, encontra-se o Museu Espaço Tiridá, dedicado a preservar a arte dos bonecos, possui exemplares produzidos no século 18 e mantém uma agenda de apresentações e um teatro dedicado exclusivamente a esta modalidade de encenação, além de oferecer cursos para novos mestres bonequeiros. Em Brasília, ocorre um festival Internacional de Bonecos, reunindo não só as tradições brasileiras, mas os expoentes da América Latina e Portugal.

perseguições de homens brancos vingativos e de maior poder aquisitivo. Este é um dos fatores que atribui ao Mamulengo uma importância significativa na manutenção do patrimônio cultural da região. Tornou-se uma mídia de revalorização, mesmo que estereotipada, da cultura afro-brasileira. Colocava em palco, na frente de cena, o negro enquanto personagem principal, protagonista. Herói, no seu mais amplo sentido mítico. De origem humilde, enfrentando dificuldades e opressões injustas, mas no fim, superando-as e sendo recompensado pelos bens valorados: comida, mulheres, fama. Enfim, uma série de reconhecimentos sociais culturalmente estabelecidos.

Este Teatro de Bonecos se caracterizou por apresentações na região rural, muitas vezes, encomendadas pelos senhores de engenho, nas festas e situações de entretenimento dos trabalhadores da fazenda. Os Mestres Bonequeiros narravam suas histórias, tendo na sátira, um dos recursos estilísticos mais presentes. Envolviam, nestes enredos, as personalidades locais, o cotidiano do lugar, adaptando as histórias conforme o público presente. Se na platéia estivesse o contratante, as mulheres e as crianças carregavam no humor inocente, rico nos estereótipos do funcionário (negro) preguiçoso ou da empregada (negra) ferosa. Outrora, na ausência daqueles, invertia as qualidades, transformando padrões brancos e antagonistas e seus empregados (negros) em heróis. As encenações eram caracterizadas pela improvisação dos diálogos e pelo horário. As sessões duravam muitas horas de apresentação e quanto mais tarde se conduzia a apresentação, mais masculino e adulto se tornava a platéia, relegando aos textos a improvisação com mais sacanagem e enredo cotidiano (SANTOS, 2007). Constantemente retratavam personagens da fazenda, seus conhecidos, ou “causos” próprios ou de acontecimento recente em versões satíricas, relegando ao humor, uma crítica social dos costumes.



Fig.1-“Professor Tiridá”, um dos Mamulengos mais famosos de Pernambuco. Uma das primeiras formas de valorização da imagem do negro na cultura popular. Foto de Passarinho.¹¹



Fig. 2 - Acervo do Museu Tiridá. Feitura dos bonecos revela representações imagéticas do negro durante o séc. 18 e a estereotipização das personalidades dos bonecos e dos “personagens” da sociedade.¹²

Por bem ou por mal, a constante representação de personagens negros nesta brincadeira popular, permitiu uma das primeiras ações afirmativas e valorativas da identidade afro-brasileira. Pela primeira vez, os personagens principais e os mais famosos eram negros. Eram os mais espertos. Os sofredores, mas abençoados. Eram os ganhões e bem aceitos pela comunidade. Surgia a figura do “negro-herói”. Não importava quem ele fosse. Nem que nome tivesse. O fator primordial é que sempre assumia o papel de protagonista e eram todos negros. Para usar uma terminologia da antropologia do imaginário, sua personalidade sempre estava construída sobre uma estrutura “mística”. O negro-herói, espelhado em papel machê e com os traços de toda a população, tornava-se o centro das atenções e admiração do público. Essa mitificação é tão explícita que os nomes destes “apresentadores” de “causos” ganharam status entre a comunidade, muito mais que seus mestres manipuladores que, muitas vezes, são desconhecidos da população. O sucesso destes é tão grande que se personificaram enquanto entidades “reais”:

¹¹ Foto tirada em 28 de julho de 2002. Imagem retirada do site:

http://farm4.static.flickr.com/3562/3598160670_86900bb051.jpg, postado pela Prefeitura de Olinda.

¹² Este é um recorte da imagem originalmente produzida para um banner do site “Rede Histórica”

(<http://historica.me/>), postado por Jefferson Duarte em 2 abril 2010. Endereço original da foto:

http://api.ning.com/files/8eVyPk9t0Y4vmAdsGqldRFM*4q76DeaFoiEi3u7uX2o5Z2CSbaykRgQ-kHXxA7yML0zP9IR5G6jk8e10jza1EE9j14cQHm6G/mamulengoslideshow.jpg?width=721.

Em alguns momentos do espetáculo, membros da audiência se absorvem de tal maneira que os limites que separam humanos e bonecos são momentaneamente rompidos. Assim, estes indivíduos perdem temporariamente a noção da natureza fictícia do teatro percebendo os bonecos como seres humanos, e não como agindo como seres humanos. As reações resultantes desta alternância de percepção aparecem sob formas diversas. Pessoas oferecem comida aos bonecos, os agridem verbal e fisicamente e até se excitam sexualmente diante de algumas figuras. (BROCHADO, 2007:55)

Com as fronteiras da realidade transpassadas, a representação do negro-herói ganha uma percepção também real por parte do espectador. Desta forma, a manutenção do Mamulengo foi colaborativa na construção de uma resistência cultural afirmativa da identidade do negro (mesmo seguindo um caráter estereotipado).

Frevo: da dança-desvio e da fala-errada ao patrimônio imaterial do estado

A musicalidade do Ciclo Carnavalesco tem um vínculo ainda mais incisivo com as heranças africanas. Boa parte dos ritmos nativos deste período e que representam as regionalidades da cultura brasileira, foram produzidos e são oriundos da cultura afro-descendente: Samba, Axé, Frevo, Carimbó, Afoxé e os Baques Solto e Virado dos Maracatus, entre outros. Entre estas, destaca-se o Frevo, que natural de Pernambuco, se enraizou nas regiões circunvizinhas e traz na sua constituição um histórico de resistência e reafirmação da identidade afro-brasileira.

Sob a nomenclatura de “Frevo” se apresentam uma gama elevada de manifestações culturais que possuem origens distintas. Dança, música e folia. Apesar de não haver consenso entre os pesquisadores, se atribui aqui que o Frevo-Dança, o “Passo”, como costuma ser denominado, tenha uma origem que antecede em algum grau o Frevo-Música¹³ e a própria percepção do conjunto enquanto folia\festivo.

No fim do século 19, com ainda pouco tempo da libertação dos escravos, surgia nas ruas do Recife, uma expressão corporal que marcava as comemorações carnavalescas. Os negros ex-escravos já em duas décadas conquistaram as ruas com um carnaval cada vez

¹³ O Frevo-Música se origina da mistura de vários gêneros musicais tocados pelas Bandas Marciais como a Marcha, o Maxixe, as Modinhas e principalmente o Dobrado, que em suas versões iniciais utilizavam os instrumentos metalizados da Banda com composições instrumentalizadas, sem letras, que executadas nos percursos das agremiações dos capoeiras, seria denominada de “Frevo-de-Rua”. Ao se introduzir letras cantadas, o frevo passou a ser chamado de “Frevo-Canção” e quando os grupos de elite criaram seus blocos e começaram a trocar uma versão mais lenta do frevo com uma orquestra de “pau e corda” com violões, banjos e cavaquinhos e sem os instrumentos de metal, como o pistão e trombone e cujas letras passaram a ser saudosistas, surgiria o que seria conhecido hoje como “Frevo-de-Bloco”.

mais democrático e participativo, alegre e contagiante, mas denominado pelas elites como “perigoso”, “sujo” e “imoral”. Herança do entrudo, talvez. Herança do pensamento escravocrata, muito certo. De qualquer modo o carnaval que contagiava a população nas ruas, lembrava o que se chama hoje de “torcida organizada”. A musicalidade do carnaval ficava a cargo das Bandas Militares – talvez venha daí um pouco da brutalidade que dava ao festejo a má fama. Os grupos defendiam com porretes e pontapés – literalmente – a passagem de suas bandas (militares) entre a multidão e ensaiavam confrontos selvagens nos encontros dos grupos nas ruas daquela cidade (DUARTE, 1969). Esta defesa das Bandas ficava a cargo de grupos de “capoeiras” que seguiam em uma “comissão de frente” disfarçando de dança os golpes marciais ou transformando em arte o confronto. A brincadeira, taxada de violenta, chamou a atenção das autoridades do poder público que começaram a proibir suas saídas e atos “incivilizados”, promulgando leis que determinavam como crime a apresentação dos “capoeiras”¹⁴.

Os clubes carnavalescos recifenses, que agrupavam os trabalhadores populares surgiram no mesmo momento destes enclaves, com o objetivo de burlar as proibições e dar continuidade ao divertimento agressivo daqueles carnavais, permitindo que os capoeiras se apresentassem sem risco de perseguição: “o carnaval era a festa dos povos cultos e civilizados, e como tal, deveria realizar-se nos moldes daqueles. [...] a postura comumente adotada pela força pública fio a da agressividade, violência e arbitrariedade para com os clubes carnavalescos.” (ARAÚJO, 1996, p.365-366). Os clubes “Vassourinhas” de 1889 e os “Lenhadores” de 1897 escondiam sobre seus símbolos profissionais, a vassoura e o machado, as armas do confronto armado (DUARTE, 1969). Entretanto, o cenário se altera no início do séc. 20, com o fortalecimento da identidade destes trabalhadores – na grande maioria afro-descendentes, que vêem a oportunidade de distinção social não mais relacionando a categoria “negro” a de “violência” ou próxima de outros estratos taxados de marginais. Aquela antiga diversão, proibida e taxada como “incivilizada” escondia em sua genética as bases fixas do que hoje reconhecemos como o Frevo-Dança. Pois, são dos passos da capoeira que se originaram os passos do Frevo. E foram estes Clubes que não só iniciaram, mas, mantiveram a prática da execução de frevo e sua apresentação, sendo por isso conhecido no início como “Clubes de Frevo”.

¹⁴ Dois tipos de Capoeira se desenvolveram no país. A forma mais antiga é conhecida como “Capoeira Angola”, com passos mais lentos e rasteiros com “pesadas baixas”. A outra denominação, mais recente, surge por volta de 1930 na Bahia, pelas mãos do Mestre Bimba que instrumentalizou os passos de forma mais rápida e aérea. Deixando a Capoeira com um aspecto mais característico de luta marcial.

A Capoeira e os Capoeiristas foram, por muito tempo, considerados como “contravenção”. De prática de resistência a escravidão à expressão de marginalidade social, esta dança/arte/esporte se desenvolveu nas senzalas entre as populações negras escravizadas e foi se lastrando na sociedade. Os grupos que se fortaleciam e insistiam na identidade da Capoeira enquanto resistência passou a ser denominado de “Maltas” e eram constantemente reprimidos pelas perseguições policiais. A quantidade de repressão sobre esta prática acompanha, em paridade, o contingente populacional a praticá-la. A capoeira assumia, sobremaneira, a função resiliente em meio às adversidades sociais enfrentadas pelos grupos afrodescendentes. Apesar de perseguida, começou a ser legitimada pela sociedade ao passo que seus praticantes eram contratados como seguranças e começam a trabalhar na polícia (SOARES, 1994). Não demorou para que seus passos e gingados levassem, através do ritmo nostálgico das Bandas Marciais, a desenvolver o molejo célere que viria a ser nominado de Frevo.

A denominação do festejo também tem uma origem distinta. Surge de uma corruptela de “ferver”, que pronunciada pelo linguajar popular, errado para os padrões da norma culta, tornou o jargão representativo nos jornais, que a nove de fevereiro de 1907, publicava pela primeira vez a expressão, referindo-se a folia carnavalesca da região. É interessante perceber como as criticadas formas de falar da população pobre, suburbana e as práticas culturais dos negros, ambas tão reprimidas e molestadas quanto a sua importância ou validade, germinariam em uma das maiores representações culturais de um Estado, tendo em vista que em dezembro de 2007 o Frevo viria a se tornar, oficialmente, patrimônio imaterial de Pernambuco. Um reconhecimento inegável das contribuições da cultura africana para a formação da cultura popular. E ainda, mais uma mostra dos efeitos da resiliência nos traços culturais afro-brasileiros.

Acorda Povo: folguedo católico, manifestação afro

O festejo “Acorda Povo”, originalmente chamado de “Bandeira de São João” ocorre durante o Ciclo Junino¹⁵. Trata-se de uma celebração da tríade de santos católicos do mês

¹⁵ O período que se inicia no dia 19 de março e segue até o dia 29 de julho. É o maior Ciclo da cultura Popular e em algumas regiões, como Pernambuco, concentra o maior número de Festejos, folguedos e brincadeiras vinculadas à cultura popular folclórica. Remetendo aos festejos cristãos em homenagem aos santos: São José, em 19 de março; Santo Antônio, em 13 de junho; São João, em 24 de junho; São Pedro, em 29 de junho; e, Sant’anna, em 29 de julho. Sendo o Santo mais importante o do dia 24 de junho, São João, onde, segundo a perspectiva oficial, se origina o nome do ciclo, antigamente, conhecidos como “festejos Joaninos”, posteriormente simplificados para “Juninos”. Segundo outra perspectiva, as raízes do festejo, se origina das comemorações em homenagem a Juno, a deusa romana do Casamento, do Lar, da Casa e da Lareira (em sua

de Junho, sendo o mais importante, São João, que nomeia a brincadeira com procissão festiva, musicalizada, pelo qual se conduz uma representação infantil do santo em forma de Bandeira, decorada e florida, acompanhado da sua imagem física sobre um “andor”, suporte pelo qual se ergue a escultura e uma “estrela” de papel iluminada. Além das Bandeiras de São José e São Pedro. A procissão, originalmente organizada pela Igreja Católica, centrava-se na condução da imagem de São João da casa de um beato/devoto que guardava o santo e sua entrega na igreja da região para enfim conduzir um missal em sua homenagem. O ritual se iniciava na madrugada do dia 24, a partir da meia noite e seguia até sua entrega. A procissão era acompanhada de cantigas, músicas e comida típica. Com o crescimento da agitação festiva durante as procissões e a percepção dos padres quanto à participação do “povo de terreiro”, houve a proibição do uso das imagens dos santos e a retirada da Igreja destas celebrações, fechando as portas dos templos na recepção da procissão. Entretanto, isso não evitou a continuidade do festejo que passou a se denominar de “Acorda Povo” e continuou com sua estrutura, praticamente inalterada. Ganhou a denominação, devido à saída noturna com o objetivo de “acordar o povo” para a vigília a São João.

A dominação católica relegou, como já comentado, uma ação de sincretismo que garantiu a manutenção da religiosidade afro-brasileira dentro das manifestações do catolicismo popular. A Bandeira de São João/Acorda Povo foi uma destas tradições religiosas que permitiu a continuidade das celebrações africanas. São João foi associado ao orixá Xangô, uma das deidades mais cultuadas no nordeste, reconhecidas em várias instâncias populares, como na música “São João, Xangô Menino” de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

*Ai, Xangô, Xangô menino da fogueira de São João
Quero ser sempre o menino, Xangô, da fogueira de São João
Céu de estrela sem destino de beleza sem razão
Tome conta do destino, Xangô, da beleza e da razão
Viva São João, viva o milho verde
Viva São João, viva o brilho verde
Viva São João das matas de Oxossi
Viva São João
Olha pro céu, meu amor, veja como ele está lindo
Noite tão fria de junho, Xangô, canto tanto canto lindo*

versão grega, Hera). Daí o termo “Junino”, em homenagem a Juno. Isso explicaria as brincadeiras vinculadas à manutenção do fogo aceso, durante a noite, costume eleito pela produção de fogueiras e as brincadeiras que reproduzem a prática de casamento, como as encenações das Quadrilhas Juninas. Ações simbolicamente orientadas pela homenagem à Deusa Romana.

*Fogo, fogo de artifício, quero ser sempre o menino
As estrelas deste mundo, Xangô, ai, São João, Xangô Menino
Viva São João, viva Refazenda
Viva São João, viva Dominginhos
Viva São João, viva Qualquer Coisa
Viva São João, Gal Canta Caymmi
Viva São João, Pássaro Proibido
Viva São João¹⁶*

Os fiéis começaram a utilizar o festejo de São João para celebrar Xangô. Assim suas cores, vermelho e branco invadiram a brincadeira. Esta “invasão” possibilitou a consolidação do culto ao Orixá e a integração da comunidade dos terreiros. Para compreender a importância deste acontecimento, atualmente, todos os grupos que organizam saídas do Acorda Povo, em Pernambuco, são de pessoas vinculadas aos terreiros de religiosidade afro-brasileira¹⁷. Não há mais grupos católicos ou organizados pelas igrejas ou comunidades de leigos católicos. A tradição, apesar da repressão, permitiu sua consolidação e enraizamento enquanto folclore, culturalmente representativo.



Fig.3 – detalhe do hasteamento da Bandeira de São João no Acorda Povo de Mãe Nenzinha de Xangô, da comunidade da Vila das Lavadeiras no bairro de Areias no Recife, em 2010¹⁸.

Disfarçado de religiosidade católica (ou vinculado à tradição religiosa do sincretismo afro-católico), o folguedo do Acorda Povo revalidava a fé africana ao mesmo

¹⁶ Letra da música retirada do site: http://www.mpbnet.com.br/musicos/gilberto.gil/letras/sao_joao_xango_menino.htm

¹⁷ Com uma ressalva: os Xucurus realizam uma “Bandeira de São João” em homenagem a “Nossa Mãe Tamain”, entidade máxima do culto destes indígenas. Deve-se ainda perceber que esta tradição se origina provavelmente do contato destes índios com os negros da Serra de Ororubá.

¹⁸ Imagem retirada do vídeo disponível no site: http://www.youtube.com/watch?v=thFR6cLs2jw&feature=player_embedded, postado por Alexandre L'Omi L'Odô do Quilombo Cultural Malunguinho em 24 de junho de 2010.

tempo em que integrava os membros do terreiro, e suas novas gerações, às atividades culturais do calendário festivo da região.

Considerações finais: resiliência, ações afirmativas e folkcomunicação

Buscou-se, no decorrer do trabalho, expor a resiliência como um processo social binário de resistência e adaptação. Esse efeito físico-social permite, em determinadas ocasiões, um processo de desenvolvimento fortalecedor dos laços culturais e identitários, a partir do momento que se estabeleça mediado por folkmídias. Os três casos apresentados remetem ao fenômeno resiliente enquanto forma defensiva, valorativa e recuperadora dos bens simbólicos instituídos entre as populações afro-descendentes no Brasil.

Estas três folkmídias cinéticas estabeleceram processos de comunicação surgidos ou mediados por poderes hegemônicos instalados na sociedade e que agiram sobre as comunidades afrodescendentes. Ao que parece, tais estruturas estabeleceram, primeiramente um processo que constantemente vem sendo chamado de sincretismo:

[...] o sincretismo, como processo de interação cultural, abrange duas fases. A primeira, de acomodação, de ajustamento e redução de conflitos. A segunda, de assimilações implicando modificações ou fusões, num processo lento e inconsciente em que o tempo exerce sua ação. (FERRETTI, 1995, p.47)

Entretanto, considero que o termo “sincretismo” faz referência muito mais a um dado momento histórico, particularmente vinculado as tensões religiosas dos afrodescendentes com a política religiosa hegemônica do século 20 (BRAGA JR, 2010), do que propriamente uma terminologia apropriada para compreender este processo comunicacional e sua implicação cultural. O que parece transparecer no processo é que a ação resiliente é um mecanismo catalizador de um processo mais amplo, que está muito mais associado a uma Hibridização Cultural tal como exposta por Canclini (1997) e Barbero (2003), que propriamente um sincretismo.

Ora, quando estas manifestações da cultura popular assumem um papel, não apenas de entretenimento ou representação\identificação da cultura hóspede, mas extrapola suas bases iniciais tornando-se um veículo pelo qual se desenvolve um processo de comunicação contra a hegemonia e propagador de uma identidade afirmativa, nos deparamos com uma folkmídia aos moldes do que foi defendido por Luyten (1981; 2002) e Benjamim (2004; 2008). Até então, nenhuma novidade. O que destaco é o procedimento pelo qual tais mecanismos

florescem e\ou suas “funções latentes” (MERTON, 1949) são ativadas e ocasionam os processos afirmativos. Isso decorre a partir do processo resiliente, que em um primeiro momento pode ocasionar o que alguns chamam de sincretismo - acomodação e adaptação que resulta em uma aculturação ou interculturalidade, e que, ao meu ver, é fruto da hibridização cultural, tendo nela, seu maior resultante.

O ensaio teceu considerações sobre a percepção da resiliência e de como ela pode, nos casos mencionados, ser um agente de Ação Afirmativa. A política nacional tem se mobilizado, mesmo que lentamente, no desenvolvimento de ações de diminuição das desigualdades sociais e dos sistemas segregadores (étnicos, sociais, culturais e econômicos) que se manifestam na sociedade brasileira. Muitas destas ações se organizam em torno de “medidas compensatórias” espelhadas nas políticas estadunidenses do *Affirmative Action*, por isso serem conhecidas como “Ações Afirmativas”. Traduzidas aos olhos laicos da população como impulsos, por parte do Estado, de “encorajamento” da Sociedade Civil em desenvolver ações de integração das classes desfavorecidas (negros, mulheres, pobres, etc) ao mercado de trabalho (GOMES; SILVA, 2000). Estas políticas não apenas agem nesta esfera, mas visam combater a discriminação e promover a igualdade (ao tratar os indivíduos como “iguais” e não “igualmente”).

A grande questão é que as políticas de inclusão, como as cotas, estão nas mãos do Estado e não nas dos profissionais da sociedade civil. Deve-se ter em mente que estas políticas devem ser idealizadas e defendidas também pelos cidadãos. Não há profissional melhor qualificado para exercer esta função que o professor. Ao tratar as políticas afirmativas enquanto ações que promovam o reconhecimento da igualdade e evitem, ou diminuam, os efeitos da discriminação, o professor deve privilegiar a percepção do alunado quanto aos fatores de igualdade entre os grupos étnico-culturais em relação a sua contribuição para a formação da cultura nacional, estabelecendo, a partir de uma visão não-etnocêntrica como negros, brancos e índios, contribuíram. Reconhecer o valor de seus bens simbólicos e mostrar como foram sendo desprestigiados historicamente e como a discriminação pode ser prejudicial para a existências dos bens culturais. Entre os casos apresentados, por exemplo, a extinção da capoeira e a rejeição da fala popular, que não fariam do frevo o que ele é hoje.

A Ação Afirmativa a que me refiro aqui seria, portanto, de outro tipo diferente daquelas políticas estadunidenses replicadas no Brasil. Não seriam ações assistencialistas. Seria o ato de perceber (defender e propagar) não só as contribuições efetivas do grupo\cultura para a formação histórica, cultural, genética e econômica da região, mas

também com igual peso, o papel das adversidades sofridas pela população enquanto instrumento de afirmação (e construção) da própria identidade do grupo. Não é caso de ignorar as situações de preconceito ou de discriminação, historicamente constituídos, mas de identificar os momentos de resistência que resultaram na adaptação positiva, mediadas pelo folclore enquanto estrutura midiática (folk-mídia): de como o protagonismo do herói-negro nos mamulengos estabeleceu uma predominância de personagens negros no imaginário popular; que a apropriação da fala-errada do povo e dos processos de adaptação da capoeira resultou em um Patrimônio da Humanidade, no caso do Frevo; e ainda, na inserção persistente e camuflada da religiosidade africana nos festejos católicos, colaborou para sua manutenção e reafirmação devido à passagem da Bandeira de São João para o Acorda-Povo. **RIF**

Referências

ARAÚJO, Rita de Cassia B. de. **Festas: Máscaras do tempo: Entrudo, mascarada e frevo no Carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996.

BARBERO, J. M. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

BENJAMIN, Roberto. Folkcomunicação: Da proposta de Luiz Beltrão à contemporaneidade. **Revista Latinoamericana de ciências de la Comunicación**. n. 8-9. Jan.\Dez. 2008. Disponível em: <http://www.alaic.net/portal/revista/r8-9/ccientifica_06.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2011.

BENJAMIN, Roberto. O imaginário: sua revelação e a apropriação das suas expressões populares. In BENJAMIN, Roberto. **Folkcomunicação na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004, p.73 a 86.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do Mamulengo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BRAGA JR, A. X.. **A Pluralidade Religiosa e Interreligiosidade: as apropriações de elementos das religiões afro-brasileiras nas celebrações wiccanas**. In: III Simpósio Internacional de Teologia e Ciências da Religião, 2010, Recife. Anais Eletrônicos... Recife: Fundação Paulo Abrantes, 2010. v. 1. p. 220-230.

BRAGA JR, A. X.. **Panorama sobre o Ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana nas Escolas de Maceió**. Relatório de Pesquisa e Atividade de Extensão. Instituto de Ciências Sociais. Universidade Federal de Alagoas, 2011. [Arquivo Digital]

BRYMAN, Alan. "The nature of qualitative research" In: BRYMAN, Alan. **Social Research Methods**. 3ª ed., New York: Oxford University Press, 2008.

BROCHADO, Izabela. "A participação do público no Mamulengo pernambucano" In: **Móin - Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: CAR/UEDESC, ano 2, v. 3, 2007. p.36-60. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/revista_moin_moin_3.pdf. Acesso em: 21 jun. 2010

CANCLÍNI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro. 1999.

DUARTE, Rui. **História Social do Frevo**. Rio de Janeiro: Editora Leitura, s/d (1969).

FERRETTI, Sergio F. **Repensando o Sincretismo: Estudo sobre a Casa das Minas**. São Paulo: EDUSP/ São Luís: FAPEMA, 1995.

GOMES, Joaquim Benedito Barbosa. SILVA, Fernanda Duarte Lopes Lucas Da. **As Ações Afirmativas e os Processos de Promoção da Igualdade Efetiva**. Seminário Internacional *As Minorias e o Direito*. Centro de Estudos Judiciários do Conselho da Justiça Federal, 12 a 14 set.2001, Brasília-DF. Disponível em: <http://daleth.cjf.jus.br/revista/SerieCadernos/Vol24/artigo04.pdf> . Acesso em: 11 jan. 2011.

INFANTE, Francisca. "A Resiliência Como Processo: Uma Revisão Da Literatura Recente" In MELILLO, Aldo; SUÁREZ OJEDA, Elbio Néstor et al. (Org.). **Resiliência. Descobrendo as próprias fortalezas**. São Paulo: Artmed, 2005. Disponível em: <http://imagens.pontofrio.com.br/html/conteudo-produto/12-livros/276427/276427.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2011.

LUYTEN, Joseph M. **Folkmídia**. INTERCOM 2002. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 2002.

LUYTEN, Joseph M. **A Literatura de Cordel em São Paulo: saudosismo e agressividade**. São Paulo: Ed. Loyola, 1981.

LUTHAR, S.; CICCHETTI, D.; BECKER, B. "The Construct of resilience: A critical evaluation and guidelines for future work", **Child Development**, 71 (3), p. 543-558, 2000.

MERTON, R. K.. **Social theory and social structure**. New York: Free Press, 1949.

REIS, João Santiago dos. **Folclore**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1983. p.7-8.

SANTOS , Fernando Augusto G. "Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil" In: **Móin - Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: CAR/UEDESC, ano 2, v. 3, 2007. P.17-35. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/revista_moin_moin_3.pdf. Acesso em: 21 jun. 2010

SOARES, Bruno. **Apostila para Teatro de Bonecos**. 2003. Disponível em:
<http://www.scribd.com/doc/504456/APOSTILA-PARA-TEATRO-DE-BONECOS>. Acessado
em: 21 jul. 2010

SOARES, Carlos Eugênio L. **Negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994. [Coleção Biblioteca Carioca, vol. 31]