

Revista Internacional de Folkcomunicação



RIE

DOSSIÊ
TRADIÇÃO NOS ESTUDOS DE
(FOLK) COMUNICAÇÃO E CULTURA

ORGANIZAÇÃO:
GUILHERME MOREIRA FERNANDES E
MIRIAM CRISTINA CARLOS SILVA

Volume 17
Número 39
2019

EXPEDIENTE

Revista Internacional de Folkcomunicação, Volume 17, Número 39, jul./dez. 2019.
- ISSN: 1807-4960 -

A Revista Internacional de Folkcomunicação (RIF) é um periódico acadêmico da área de Folkcomunicação, com caráter interdisciplinar e publicação semestral. É editada pelo Programa de Mestrado em Jornalismo da UEPG, Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Rede Folkcom) e Cátedra UNESCO/UMESP de Comunicação para o Desenvolvimento Regional.

EDITORIA EXECUTIVA

Editora Executiva: Karina Janz Woitowicz

Assistência Editorial: Dyepeson Martins da Silva, Felipe Adam, Guilherme Moreira Fernandes e Larissa Cantuária Lucena

DOSSIÊ TRADIÇÃO NOS ESTUDOS DE (FOLK) COMUNICAÇÃO E CULTURA

Editores convidados: Guilherme Moreira Fernandes (UFRB) e Miriam Cristina Carlos Silva (Uniso).

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Joseph Straubhaar (University of Texas, EUA), Dr. Alberto Pena Rodríguez (Universidad de Vigo, Espanha), Dra. Carmen Gómez Mont (Universidad Nacional Autónoma de México), Dr. Eloy Martos Nuñez (Universidad Complutense de Madrid, Espanha), Dra. Esmeralda Villegas Uribe (Universidad Autónoma de Bucaramanda, Colombia), Dr. Carlos Felimer Del Valle Rojas (Universidad de la Frontera, Chile), Dr. Osvaldo Trigueiro (Universidade Federal da Paraíba), Dr. Vicente Castellanos (Universidad Autónoma Metropolitana, México), Dr. Rodrigo Browne Sartori (Universidad Austral de Chile), Dr. Carlos Nogueira (Universidade Nova de Lisboa), Dr. Luís Humberto Jardim Marcos (Instituto Superior da Maia, Portugal), Dra. Elizabeth Bautista Flores (Universidad Autónoma Ciudad Juárez, México), Dra. Eugenia Borsani (Universidad Nacional del Comahue, Argentina), Dr. Carlos Francisco Bauer (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dr. Fernando Fischman (Universidad de Buenos Aires), Dr. Phil Chidester (Illinois State University), Dr. Guillermo Orozco Gómez (Universidad de Guadalajara), Dr. Mohammed ElHajji (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Dr. Fernando Fischman (Universidad de Buenos Aires), Dr. Amparo Huertas Bailén (Universitat Autònoma de Barcelona), Dr. Tomas Jane (Escola Superior de Jornalismo de Moçambique), Dra. María Dolores Montero Sánchez (Universidad Autónoma de Barcelona).

COMISSÃO CIENTÍFICA

Dra. Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), Dra. Betania Maciel (Universidade Federal Rural de Pernambuco), Dra. Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho), Dr. Marcelo Pires de Oliveira (Universidade Estadual de Santa Cruz), Dra. Maria Érica de Oliveira Lima (Universidade Federal do Ceará), Dra. Cristina Schmidt (Universidade de Mogi das Cruzes), Dr. Itamar Nobre (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Dra. Lucimara



Rett (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Dr. Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho), Dr. Marcelo Sabbatini (Universidade Federal de Pernambuco), Dra. Paula Melani Rocha (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dra. Renata Marcelle Lara Pimentel (Universidade Estadual de Maringá), Dr. Roberto Reis de Oliveira (Faculdade de Ciências, Contabilidade e Administração de Tupã), Dr. Sérgio Luiz Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dra. Suelly Maux Dias (Universidade Federal da Paraíba), Dr. Yuji Gushiken (Universidade Federal de Mato Grosso), Dra. Karina Janz Woitowicz (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dra. Eliane Penha Mergulhão Dias (Universidade Paulista), Dr. Luiz Custódio da Silva (Universidade Estadual da Paraíba), Dr. Sebastião Guilherme Albano (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Dra. Graziela Soares Bianchi (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dra. Magali do Nascimento Cunha, Dr. José Cláudio Alves de Oliveira (Universidade Federal da Bahia), Dr. Orlando Maurício de Carvalho Berti (Universidade Estadual do Piauí), Dr. Renan Albuquerque Rodrigues (Universidade Federal do Amazonas), Dra. Míriam Cristina Carlos Silva (Universidade de Sorocaba), Dra. Paula de Souza Paes (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dra. Juliana Colussi (Universidad del Rosario, Colômbia), Dr. Iury Parente Aragão (Universidade Estadual da Bahia), Dra. Verônica Dantas (Universidade Federal de Tocantins), Dra. Cicilia Peruzzo (Universidade Metodista de São Paulo).

PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO

Dra. Miriam Cristina Carlos Silva (Universidade de Sorocaba), Dr. Guilherme Moreira Fernandes (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), Dr. Muriel Emídio Pessoa do Amaral (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dr. Allan Rodrigues (Universidade Federal do Amazonas), Dra. Jocélia Nogueira (Universidade Federal do Amazonas), Dr. Renan Albuquerque (Universidade Federal do Amazonas), Dra. Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho), Ms Kevin Kossar Furtado (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dr. Iury Parente Aragão (Universidade Estadual da Bahia), Dr. Ben-Hur Demeneck (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Ms. Agnes Arruda Rocco (Universidade de Mogi das Cruzes), Dr. Andriolli Brites da Costa (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), Dr. Erico Machado (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dr. Itamar de Morais Nobre (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Dr. Orlando Maurício de Carvalho Berti (Universidade Estadual do Piauí), Dr. Carlos William Jaques Moraes (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dr. Maria Erica de Oliveira Lima (Universidade Federal do Ceará), Dra. Karina Janz Woitowicz (Universidade Estadual de Ponta Grossa).

DESIGN GRÁFICO

Projeto Gráfico: Kevin Willian Kossar Furtado

Capa: Felipe Collar Berni

Fotografia da capa: William Clarindo (Projeto Lente Quente – Curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa)

EDITORAÇÃO

A Revista Internacional de Folkcomunicação utiliza o Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER/IBICT).



A **RIF** está indexada nas seguintes bases de dados: Latindex, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico – REDIB, Citas Latinoamericanas em Ciências Sociais y Humanidades - CLASE, Google Scholar, Sherpa/Romeo, LatinRev, Diadorim/IBICT, Sumarios, Portal de la Comunicación, Portal LivRe!, Portal Periódicos da CAPES, Reviscom.

Fale com a RIF

revistafolkcom@uepg.br

FICHA CATALOGRÁFICA

Revista Internacional de Folkcomunicação, Ponta Grossa, v. 17, n. 39, jul./dez. 2019. Ponta Grossa, PR: PPG Jornalismo UEPG, 2019.

Semestral

ISSN: 1807-4960

1. Folkcomunicação
2. Cultura Popular



SUMÁRIO

EDITORIAL

09

DOSSIÊ “TRADIÇÃO NOS ESTUDOS DE (FOLK) COMUNICAÇÃO E CULTURA”

O índio brasileiro na perspectiva de Luiz Beltrão

12

Antonio Hohlfeldt

Cultura material: Objetificação e subjetificação *Kyikatêjê*

21

Wladirson Ronny da Silva Cardoso
Douglas Junio Fernandes Assumpção

Da economia dos sinais para a ecologia da comunicação: O imaginário como possível catalisador para uma mudança de perspectiva

36

Tadeu Rodrigues luama
Jorge Miklos

O samba, sua tradição e a transposição para o público infantojuvenil: Análise de *As Aventuras de Poliana* (SBT) pela perspectiva da folkcomunicação

54

João Paulo Hergesel
Jéssica de Almeida Bastida Raszl

Folkcomunicação, meios de midiatização e folclore: Um olhar para festa do “Senhor Jesus do Gran Poder” da cidade de La Paz (Bolívia)

73

Karla Andrea Terán
Aline Nunes de Siqueira

Ternos de Reis e Tropeirismo: Processos folkcomunicacionais entre brilhos e cargas culturais

91

Maris Stella Schiavo Novaes
Rita de Cássia Maia da Silva
Marco Aurélio Schiavo Novaes

Arte popular e culturas híbridas: As reconversões culturais na cerâmica figurativa

106

José Carlos de Mélo e Silva
Maria Salett Tauk Santos

ARTIGOS GERAIS

Apropriação midiática das mediações culturais religiosas: A fé popular na capa da revista *Salmos & Anjos*

126

Mara Fernanda De Santi

A rua é nosso palco: Uma análise do projeto Teatro na Usina à luz das performances folkcomunicações e do desenvolvimento local em Bebelândia, Santa Rita (PB)

148

Severino Alves de Lucena Filho
Ítalo Rômany de Carvalho Andrade

O ensino do folclore na educação infantil: Sob o olhar dos professores

165

Angela Maria Visgueira Cunha
Francisco Williams de Assis Soares Gonçalves

O carnaval como manifestação popular: Um paralelo entre a concepção beltraniana de carnaval em Recife e Olinda e o surgimento do carnaval carioca

181

Rubens Lopes Junior

O discurso da série documental "Amazônia Sociedade Anônima" sobre a Amazônia brasileira

197

Fábio Borges
Domingos de Almeida
Julie Andrea Lemos Bohórquez

ENTREVISTA

Descolonizar o conhecimento: Entrevista com André Luis Queiróz

216

Rosangela Maria Silva Petuba
Mariza Boscacci Marques
Karina Janz Woitowicz
Robson Laverdi

ENSAIO FOTOGRÁFICO

Ensaio fotoetnográfico na aldeia Sateré-Mawé (AM) de Ponta Alegre, na Amazônia central

226

Gleilson Medins

RESENHAS & CRÍTICAS

Uma virada epistemológica para decolonizar a Comunicação a partir das práticas de sujeitos escravizados

240

Renata Dias Oliveira

RIF

editorial

edi

editori

ria

A última edição da Revista Internacional de Folkcomunicação (RIF) de 2019 propõe a releitura de um tema central nos estudos de cultura: a tradição. Na perspectiva de José Pedro da Silva Neto (2019), “o território tradicional não é entendido meramente por seu aspecto material e comercial, mas também como o lugar indispensável para transmissão de conhecimento e preservação de identidades”. Em diálogo com esta percepção, o desafio do dossiê “Tradição nos estudos de (folk)comunicação e cultura”, organizado pelos pesquisadores Guilherme Moreira Fernandes, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), e Miriam Cristina Carlos Silva, da Universidade de Sorocaba (UNISO), foi proporcionar o questionamento da problemática (empírica e conceitual) da tradição e a busca de identidades perdidas, unificadas, ressignificadas e transformadas perante o cenário contemporâneo.

Ao todo, são sete artigos que compõem o dossiê, com temáticas variadas do campo cultural e abordagens teóricas transdisciplinares. As tradições indígenas aparecem na abordagem dos pesquisadores Antonio Hohlfeldt (PUC-RS), que oferece uma análise do índio brasileiro a partir da obra de Luiz Beltrão, e Wladirson Ronny da Silva Cardoso (UEPA), que interpreta a cultura material Kyikatêjê presente em uma comunidade ameríndia no município de Bom Jesus do Tocantins/PA em uma perspectiva antropológica. Uma reflexão sustentada em pesquisa bibliográfica acerca da perspectiva da economia dos sinais e da ecologia da comunicação, por sua vez, é desenvolvida pelos pesquisadores Tadeu Rodrigues Luama e Jorge Miklos (UNIP).

A tradição do samba é colocada em perspectiva no estudo dos pesquisadores João Paulo Hergesel e Jéssica de Almeida Bastida Raszl (UNISO), que evidenciam o processo de incorporação das narrativas midiáticas nas manifestações do gênero musical, tendo como objeto a telenovela infanto-juvenil “As aventuras de Poliana” (SBT). Na perspectiva das festas populares, as pesquisadoras Karla Andrea Terán e Aline Nunes de Siqueira (UFMT) discutem aspectos folclóricos e midiáticos na festa do “Senhor Jesus do Gran Poder” da cidade de La Paz (Bolívia).

Outras manifestações tradicionais ganham espaço no dossiê: um estudo sobre o Terno de Reis e o tropeirismo em Vitória da Conquista/BA como forma de resistência dos folguedos

populares, da pesquisadora Maris Stella Stella Schiavo Novaes (UFBA); e uma pesquisa sobre cerâmica figurativa no Alto do Moura em Caruaru/PE, que destaca aspectos híbridos nas estratégias de reconversão cultural pelos artesãos, dos pesquisadores José Carlos de Mélo e Silva e Maria Salett Tauk Santos (UFRPE).

Na seção de Artigos Gerais, a Revista traz cinco artigos baseados nas pesquisas de folkcomunicação. As mediações religiosas na revista Salmos & Anjos são abordadas por Mara Fernanda De Santi (UNESP); as vozes da comunidade de Bebelândia, na cidade de Santa Rita/PB, são analisadas a partir do projeto Teatro da Usina pelos pesquisadores Ítalo Rômany de Carvalho Andrade e Severino Alves de Lucena Filho (UFRPE). O ensino do folclore infantil, em uma pesquisa de campo produzida por Angela Maria Visgueira Cunha (UFPE), o carnaval de Recife e Olinda na perspectiva de Luiz Beltrão e as influências do carnaval carioca, pelo pesquisador Rubens Lopes, e a análise da série documental “Amazônia Sociedade Anônima”, pelo pesquisador Rubens Lopes, compõem a diversidade de objetos que dialogam com as expressões da cultura popular e midiaticizada.

A edição traz ainda um ensaio fotoetnográfico na aldeia Sateré-Mawé/AM de Ponta Alegre, na Amazônia Central, pelas lentes de Gleilson Medins (UFMA) e uma entrevista com o escritor e diretor André Luis Queiróz, da Universidade Federal Fluminense, que insere uma reflexão sobre a necessidade de descolonização do conhecimento e o desafio de realizar produções independentes. E, para finalizar, uma resenha do livro “Escravos e o mundo da comunicação: oralidade, leitura e escrita no século XIX” (2016), de Marialva Barbosa, produzida por Renata Dias Oliveira (UFRB).

Com estas múltiplas contribuições – que intercalam reflexões teóricas e observações que evidenciam a diversidade e a riqueza das manifestações culturais – a Revista Internacional de Folkcomunicação espera promover releituras dos conceitos basilares utilizados nos estudos da área e desafiar a produção de novas perspectivas aos estudos de comunicação e cultura, pelo viés da folkcomunicação.

Boa leitura!

Equipe Editorial RIF

RIF

doss

dossîê

dossi

ssîê

O índio brasileiro na perspectiva de Luiz Beltrão¹

Antonio Hohlfeldt²

Submetido em: 29/10/2019

Aceito em: 10/11/2019

RESUMO

O artigo busca contextualizar o momento profissional em que Luiz Beltrão está trabalhando na Fundação Nacional do Índio e o contexto sócio-político brasileiro. Beltrão, enquanto assessor da FUNAI, traz a experiência profissional de jornalista e de professor de jornalismo para buscar entender o que o brasileiro pensa a respeito do índio. Após o levantamento de amplo material de jornais, resolve escrever um livro a respeito. Na obra, ele mostra a percepção artificial e equivocada que a opinião pública nacional tem a respeito do habitante primeiro do país e indica, num evidente tom de denúncia, a violência institucional que a comunidade indígena sofre no país. Conclui que, infelizmente, o livro está mais atual do que nunca, no contexto brasileiro, com o novo governo federal.

PALAVRAS-CHAVE

Jornalismo; Relações públicas; Índio brasileiro; Política indigenista; Pesquisa em jornalismo.

The Brazilian indian in the perspective of Luiz Beltrão

ABSTRACT

This paper presents the contexts about the professional life of Luiz Beltrão and the social-politics moment of Brasil. As advisor from Fundação Nacional do Índio and journalism researcher, Beltrão wants to understand what is the public image of the indian between the

¹ Trabalho originalmente apresentado na Jornada Beltraniana 2019 da Rede Folkcom, no âmbito do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, no dia 2 de setembro de 2019, na Universidade Federal do Pará, Belém. O texto foi posteriormente revisado e ampliado.

² Professor Doutor, atuante no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS), onde leciona “Teorias da comunicação” e “Comunicação e opinião pública”. Trabalha, também, no Programa de Pós-Graduação em Literatura – Escrita Criativa, da mesma universidade. É autor, dentre outros, do livro **Teorias da comunicação** (Vozes, 2001, já em 15ª, com duas reimpressões). Pesquisador em Produtividade do CNPq, atual Presidente da Fundação Theatro São Pedro, de Porto Alegre. E-mail: a_hohlfeldt@yahoo.com.br.

brasilians. He has as very great material to research and concludes that the people has no idea about the true situation of the indians, suffering very strong pressures from the white people. I resume that unhappily this book is yet very important because current, specially with the new national government.

KEYWORDS

Journalism; Public relations; Brazilian indian; Indigenous policy; Journalism research.

El indio brasileño en la perspectiva de Luiz Beltrão

RESUMEN

El texto se propone a contextualizar el momento profesional de Luiz Beltrão, trabajando en la Fundação Nacional do Índio y el contexto sócio-político brasileño. Como assessor de la FUNAI, Beltrão va a traer toda su experiencia profesional como periodista y profesor de periodismo para comprender lo que se piensa sobre el indio en el país. Beltrão empieza a recojer un inmenso material de pesquisa y se resuelve a escribir un libro sobre el tema. En el, presenta la percepción artificial y equivocada de la opinión pública nacional sobre el habitante primero del país y denuncia la violència institucional que la comunidade indígena sufre. Yo concluo que el libro está aún muy actualizado y es necesario, gracias al nuevo gobierno de Brasil.

PALABRAS CLAVE

Periodismo; Relaciones públicas; Índio brasileño; Política indígena; Estudios em periodismo.

Em 1977, Luiz Beltrão publicou, pela editora Vozes, **O índio, um mito brasileiro**. Eu ainda não o conhecia pessoalmente, nem imaginava que, nos anos seguintes, terminaria por me aproximar de sua obra e vir a estudá-la. Minha relação com a gerência da filial da editora petropolitana fazia com que o representante da empresa, sempre que houvesse algum autor importante em Porto Alegre, ou algum tema polêmico, sobretudo levando-se em conta a época ainda marcada pela ditadura estabelecida em 1964, procurasse a editoria de cultura do Correio do Povo, em que eu trabalhava, para que se fizesse o registro necessário. Naquele tempo, o Correio do Povo era o jornal mais importante da região, com enorme circulação, sobretudo no interior do estado, alcançando uma enorme influência na opinião pública. O jornal, então circulando em tamanho standard, ocupava pelo menos 4 páginas diárias com os temas culturais, o que permitia o desenvolvimento de extensas entrevistas e reportagens bastante aprofundadas.

Mas se Luiz Beltrão se dedicava às questões da comunicação social, em especial do jornalismo, como chegara a escrever esta obra? É ele mesmo quem diz, na abertura de seu trabalho, ao revelar que trabalhara na Assessoria de Comunicação Social da então recém-criada FUNAI – Fundação Nacional do Índio, onde ingressara, a convite do jornalista José de Queiroz Campos, seu primeiro presidente, em fins de 1968:

(...) Fomos incumbidos do trabalho embrionário de organização da Assessoria, e, como não acreditamos em Relações Públicas sem pesquisa, nossa primeira preocupação, dada a falta de recursos e instrumentos, então, para empreendê-la, em outras áreas, foi a de valer-nos dos jornais diários assinados pelo órgão, recolhendo neles tudo quanto se referia ao aborígene, inclusive nos países estrangeiros, a fim de fundamentar estudos comparativos e proporcionar à administração elementos válidos para a orientação de sua atividade comunicacional (BELTRÃO, 1977, p. 15).

Uma observação a respeito desta passagem do livro de Beltrão. Primeiro Doutor em Comunicação do país, tendo defendido sua tese na Universidade de Brasília, Beltrão foi afastado da instituição, no âmbito de perseguições e equivocadas interpretações quanto à atuação ideológica dos professores daquela universidade, sobretudo depois do AI-5, de 1968. Curiosa e contraditoriamente, recebeu o convite para trabalhar na FUNAI, órgão vinculado àquele mesmo governo que desconfiara dele enquanto professor. Mas foi assim que ele sobreviveu e, mais que isso, inteligente e sensivelmente, soube unir as experiências anteriores de pesquisador, ainda no Recife, da Pontifícia Universidade Católica de Pernambuco, com a nova incumbência. É bom lembrar-se que, naquele momento, a questão indígena, de certo modo, ocupava uma boa porção da opinião pública, ao menos de uma parte mais esclarecida dela, tendo em vista as ações pioneiras de um cacique xavante, Mario Juruna que, em 1982, tornar-se-ia o primeiro deputado federal índio eleito no país, pelo estado do Rio de Janeiro. Enquanto professor numa universidade católica, a UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, eu me envolvia com a questão indígena e terminaria por escrever e publicar um livro, naquele mesmo ano de 1982, a respeito do assunto, livro que indiretamente participaria da campanha eleitoral do líder indígena (HOHLFELDT, 1982).

Levado, pois, pelo gerente regional da Vozes, encontrei-me com Beltrão e tivemos uma excelente conversa, que redundou numa bela entrevista publicada posteriormente no Correio do Povo (HOHLFELDT, 1977).

Beltrão apresentava uma obra bastante alentada – mais de 300 páginas – e partia de uma constatação claramente expressa no título da obra. Ao abordar a questão indígena enquanto um mito brasileiro, ele desde logo apresentava, com clareza, o ponto de vista adotado: o índio era um desconhecido para a maioria da população brasileira. Efetivamente, na introdução do trabalho, intitulada “O índio e o homem brasileiro”, ele enumera os segmentos sociais que eventualmente poderiam envolver-se com a questão indígena: os cientistas sociais, que viam o índio como “um tipo a estudar” (p. 9); os missionários que, na abordagem de Beltrão, teriam mudado sua percepção, distanciando-se da preocupação exclusiva com a alma para priorizar o corpo, dedicando-se a salvar os remanescentes do grupos nativos do país ante a sanha com que o homem branco promovia sua matança e seu desaparecimento (ps. 9 e 10); os sertanistas e mateiros, cujo modelo de atuação era o Marechal Cândido Rondon, preocupados em garantir a sobrevivência deste segmento populacional e cultural (p. 10) e, enfim, os técnicos em indigenismo, profissionais que atuavam institucionalmente em organismos oficiais de governo, no sentido de estabelecer normatividade para as relações entre o indígena e a sociedade branca (p. 11). Resume ele, então, o que mais o preocupava:

O homem comum, de índio entende pouco e confusamente. Aprendeu, na escola primária, que os bons selvagens que receberam a armada de Cabral e imitavam os brancos nos gestos rituais da missa celebrada por Frei Henrique de Coimbra, eram mansos, pacíficos, tupis, tupiniquins, tupinambás. Os caetés, de Olinda, porém, não pareciam tão mansos assim, ameaçando (...) (BELTRÃO, 1977, p. 12).

Com alguma ironia, Beltrão traça uma síntese dos primeiros contatos entre os indígenas e os portugueses que culminaram, quase sempre, com a eliminação dos nativos, até a chegada dos sacerdotes jesuítas que se preocuparam com a catequese mas também com a defesa e a sobrevivência dos mesmos. Beltrão prossegue sua síntese histórica com um erro de passagem, equivocando-se numa menção que faz a Mario de Andrade, quando deveria ser Oswald de Andrade, sem afetar o fundo da questão que está a desenvolver (p. 13).

Para ele,

o indianismo alencarino e de Gonçalves Dias, que é a primeira leitura do homem comum brasileiro (e às vezes a única, salvo jornais e histórias-em-quadrinhos), é,

sem dúvida, responsável pela mitificação do índio, passada aquela fase de jacobinismo da Independência, quando, por influência da maçonaria, os nomes próprios e familiares portugueses foram substituídos por troncos indígenas (p. 14).

A mitificação a que alude Beltrão traduz-se pelo fato de que, para o homem comum brasileiro, “o índio é o altivo herói nacional, dono do seu destino, indomável e forte, de que a cultura brasileira herdou o seu humanismo e amor à liberdade” (p. 14).

Estabelecido, pois, o ponto de vista desde onde ele falará, Luiz Beltrão historia, rapidamente, a ação pioneira e até certo ponto redentora de Cândido Rondon, com a criação do SPI – Serviço de Proteção ao Índio, em 1910, transformado, mais tarde, na Fundação Nacional do Índio. Depois, apresenta ao leitor, com absoluta clareza, a metodologia a ser utilizada em seu trabalho e os objetivos da obra:

O que visamos, com a pesquisa realizada em 10 diários do País, durante 25 meses, foi registrar a história do desenvolvimento da política indigenista em execução e, assim, avaliar o que o brasileiro sabe, hoje, sobre o índio, através do único meio de comunicação de massa capaz de refletir e documentar, com a vantagem de uma permanente disponibilidade, o pensamento e a ação das pessoas e instituições envolvidas no processo social de integração do elemento indígena. (p. 15).

Primariamente, os resultados de sua pesquisa foram sendo divulgados em órgão interno de comunicação da própria FUNAI – num trabalho que se poderia categorizar como sensibilização do próprio público interno do organismo. Isso ocorreu entre julho de 1969 e 1970.

Este universo indígena era novo para o próprio estudioso, reconhece Beltrão. Assim,

as perguntas se amontoavam, ora de ordem geral, ora particularizadas. Eis algumas delas: Quantos índios restam no Brasil? Qual a política indigenista brasileira e em que se fundamenta? Que se entende por integração? Como se poderá preservar a cultura indígena? E o próprio índio, como garantir-lhe a sobrevivência como tal? (...). (p. 17).

Decidido, com o passar do tempo, a transformar o material estudado em livro, Beltrão necessitou objetivar a pesquisa, tanto no que dissesse respeito ao período de pesquisa, quanto aos temas escolhidos. Por consequência, optou por a) limitar a coleta e análise do

material ao período de 1º de janeiro de 1973 a 31 de janeiro de 1975; b) descartar editoriais, cingindo-os ao exame do noticiário e de depoimentos e declarações de pessoas envolvidas nos fatos” (p. 17).

Com este encaminhamento, Beltrão aplicava, uma vez mais, a prática que desenvolvera e apresentara a seus alunos, ainda no Recife, para as pesquisas pioneiras que promoveu junto ao ICINFORM – Instituto de Ciências da Informação, a partir de 1963: realizar pesquisa diretamente nas fontes, isto é, os próprios jornais, apresentando estudos comparativos. O objetivo principal era permitir que “o próprio leitor tirasse suas conclusões e se tornasse apto a despir o índio do ‘manto diáfano da fantasia que o torna um mito brasileiro’ (p. 17).

E assim fez: a partir dos jornais pesquisados – Correio Braziliense, Diário de Brasília, Jornal de Brasília, Correio da Manhã, Diário de Notícias, Jornal do Brasil, O Globo, O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo e Jornal da Tarde – ele produziu sete alentados levantamentos, respectivamente, sobre “A política indigenista: correntes antagônicas”, “Conscientização: o índio está procurando refletir”, “Atração: a civilização em marcha sobre a selva”, culminando com “Os outros rebeldes: guerra sem quartel”, como que tentando uma síntese e uma projeção da situação (típico procedimento do jornalismo investigativo, como ele bem sabia), depois de ter apresentado tópicos dedicados a temas candentes, polêmicos e contemporâneos, em “Reservas: a guerra fria dos xavante”, “Aculturação: aceleração do processo de agonia do índio” e “Os Waimiri-Atroari: terra, gente e luta”.

O que a obra de Luiz Beltrão evidencia – e isto constituía um fantástico gesto de coragem, diante do contexto ditatorial de então e do fato de ele integrar uma instituição oficial – é que havia uma permanente e incisiva ação de eliminação do índio – motivo principal pelo qual este livro guarda cruel e lamentável atualidade, em especial neste último ano, após a assunção à Presidência da república de Jair Bolsonaro. Justifica-se, neste sentido, uma reedição da obra, sem dúvida alguma, uma vez que tal processo está muito mais exacerbado e radicalizado no momento atual.

Fundamentalmente, e seguindo as observações iniciais expressas na síntese histórica com que abriu o livro, Luiz Beltrão evidencia que o índio bom é aquele que se deixa explorar ou matar pelo homem branco; o índio capaz de resistir e fazer face à espoliação promovida pela sociedade envolvente torna-se um índio violento: não aceitar a espoliação da terra;

resistir à construção de uma estrada de rodagem que atravessasse seu território; negar-se à instalação de garimpos a céu aberto; denunciar o assassinato promovido massivamente pelos invasores através do envenenamento das águas ou o puro e simples envenenamento de alimentos a serem consumidos pelos índios – tudo isso transforma os indígenas em figuras inesperadamente violentas para o homem comum, que não se dá conta do direito à vida e à sobrevivência que, obviamente, os índios possuem e que os leva eventualmente inclusive ao confronto armado, ainda uma vez com evidente prejuízo para o índio, diante da inferioridade de seu armamento, num processo a que Beltrão denominará de “guerra cruel” (p. 299).

O principal foco do livro de Luiz Beltrão, neste sentido, é o conjunto de episódios que se desenrolam naquela época, de localização e aproximação dos funcionários da FUNAI junto a grupos indígenas até então desconhecidos, como os Krenakarore ou os Txucarramae. Mas Beltrão também se preocupa em avaliar o papel do Parque Nacional do Xingu e discute as alternativas que se apresentam então: manter os índios isolados; aproximá-los e aculturá-los, mantendo-os enquanto grupos populacionais incompetentes para gerir sua própria sobrevivência ou, ao contrário, organizá-los e prepará-los afim de que eles se tornem autônomos e capazes de se autodefenderem? Isso envolvia o grupo dos Waimiri-Atroari. Definindo claramente sua perspectiva, ele transcreve uma entrevista do cacique Raoni, dada à jornalista Eliana Lucena e publicada no jornal O Estado de São Paulo, em que o líder indígena assim se expressa:

Todo índio que deixou o branco entrar no seu território acabou perdendo quase toda sua terra, como aconteceu com os tapirapé e os carajá. As terras do Xingu pertencem a nós, índios, txucarramae, suiá, juruna, kamaiurá, trumai e outros, que vivemos por aqui. Nossos pais e nossos avós já moravam nessa região, nós pretendemos continuar no parque. Conheço as grandes cidades, mas elas têm muito ruído e muitos cheiros ruins; acho importante que elas existam, pois é lá que são feitos os machados, as enxadas que facilitam o nosso trabalho. Mas eu quero que o branco fique longe do índio, a não ser os que nos ajudam diretamente, porque o índio teme, não as armas que eles usam nem a sua força, mas as doenças e os males que trazem para a gente... (p. 313).

Essa fala, significativamente selecionada pelo pesquisador, para encerrar a obra, quando lida, hoje, infelizmente, soa como uma espécie de profecia condenatória: a comunidade indígena, depois de contatada, de modo geral, está fadada à destruição e ao desaparecimento. Se esta era a situação dramática nos primeiros anos da década de 1970,

muito pior se tornou nestas primeiras décadas do século XXI. Posso expressar esta conclusão com muita convicção porque, nos anos seguintes, eu viria a militar nestes movimentos em defesa dos índios, auxiliando a fundar a ANAI – Associação Nacional de Apoio ao Índio, a que hoje denominaríamos como uma ONG; em 1977, com o apoio do Instituto Goethe e do Instituto de Estudos Brasileiros do então MDB, eu havia organizado uma exposição e um seminário sobre o assunto, sob o título “O Índio brasileiro: um sobrevivente?”, com a parceria do grande repórter fotográfico Assis Hoffman. Reunimos, na época, dentre outros, Dom Tomás Balduino, os Irmãos Villas Boas, o então presidente da FUNAI, a fotógrafa Maureen Bisilliat e integrantes do CIMI – Conselho Missionário Indigenista, vinculado à Igreja Católica.

Mário Juruna costumava usar um pequeno gravador a pilhas para registrar promessas de autoridades, na maioria das vezes não cumpridas. Tornou-se famoso por esta prática, o que me levou a batizar como O gravador do Juruna o livro que organizei e editei em 1982 a respeito do tema, transcrevendo parte desses registros e aprofundando o debate sobre o tema. De lá para cá, e sobretudo depois da Constituinte de 1988, inscreveram-se boas intenções na chamada “Constituição cidadã”, na acepção de Ulysses Guimarães, mas, na prática, avançou-se pouco, sobretudo no que toca à demarcação de terras indígenas. E quando, neste momento, ouvimos da maior autoridade do país, que as reservas indígenas atrasam o desenvolvimento do país ou que um governador insiste em fazer construir uma estrada de rodagem atravessar as reservas da Ilha do Bananal, em nome do progresso, o que podemos esperar?

O que é certo e precisa ser registrado, neste desprezioso registro, é a sensibilidade e a abrangência com que Luiz Beltrão foi capaz de abordar a questão por ele apresentada. Se o livro, por isso mesmo, tornou-se, não apenas um documento de certa época, quanto uma denúncia e um alerta a respeito do que não se deveria, nem se poderia fazer, é, também, um modelo sobre como se pode escolher um tema de pesquisa e desenvolvê-lo sob uma perspectiva crítica e eficiente, capaz de levar o leitor a compreender, com profundidade, a importância de uma realidade e a sua responsabilidade para com a mesma, aliás, justamente as principais funções a serem cumpridas pelo jornalismo, segundo o mesmo Beltrão propusera em sua obra pioneira **Introdução à filosofia do jornalismo** (1966). Luiz Beltrão evidencia, assim, que sua teoria não é uma reflexão artificial, mas advém de uma prática consciente e eficiente.

Referências bibliográficas

BELTRÃO, Luiz. **O índio, um mito brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1977.

HOHLFELDT, Antonio. **O gravador do Juruna**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

Cultura material: Objetificação e subjetificação *Kyikatêjê*

Wladirson Ronny da Silva Cardoso¹
Douglas Junio Fernandes Assumpção²

Submetido em: 01/09/2019

Aceito em: 05/11/2019

RESUMO

Este artigo trata da cultura material *Kyikatêjê*, a partir dos aportes teórico-metodológicos da Arqueologia Pública, da Antropologia Interpretativa e da Antropologia Perspectivista, considerando os processos de objetificação e subjetificação que marcam as autopercepções e autorrepresentações históricas do “povo-líder-dono-da-cabeceira-do-rio-Tocantins” enquanto um coletivo humano ameríndio, habitante da Reserva Indígena Mãe Maria (RIMM), localizada no KM 25 da BR-222, no município de Bom Jesus do Tocantins, no sudeste do estado do Pará, na Amazônia brasileira. Os processos de objetificação e subjetificação implicados na cultura material *Kyikatêjê* encontram-se traduzidos em práticas, valores, saberes, mitos, ritos e fazeres que se traduzem numa corporeidade que se revela em uma territorialidade social perceptível no ser/estar *Kyikatêjê*.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura material; Objetificação/subjetificação; *Kyikatêjê*.

Material culture: Objectification and subjectification *Kyikatêjê*

ABSTRACT

This article deals with the material culture *Kyikatêjê*, based on the theoretical-methodological contributions of Public Archeology, Interpretive Anthropology and Perspectivist Anthropology, considering the processes of objectification and subjectification that mark the self-perceptions and self-representations of the “leading people-owner-of Tocantins River Head” as an

¹ Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação Básica (PPEB) do Núcleo de Estudos Transdisciplinares em Educação Básica (NEB) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Antropologia Social [PPGA/UFPA]. Mestre em Direitos Humanos e Inclusão Social [PPGD/UFPA] e Bacharel/Licenciado em Filosofia [IFCH/UFPA]. Professor auxiliar I da Universidade do Estado do Pará [UEPA]. E-mail: wladirson.cardoso@gmail.com.

² Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA) e Doutor em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). E-mail: rp.douglas@hotmail.com.

Amerindian human collective, inhabitant of the Mãe Maria Indigenous Reserve (RIMM), located at KM 25 of BR-222, in the municipality of Bom Jesus do Tocantins, in the southeast of the state of Pará, Brazil. Brazilian Amazon. The objectification and subjectification processes implied in Kyikatêjê material culture are translated into practices, values, knowledge, myths, rites and doings that translate into a corporeality that reveals itself in a perceptible social territoriality in Kyikatêjê.

KEYWORDS

Material culture; Objectification/subjectification; *Kyikatêjê*.

Cultura material: Objetivación y subjetivación Kyiktêjê

RESUMEN

Este artículo trata sobre la cultura material Kyikatêjê, basada en las contribuciones teórico-metodológicas de la Arqueología Pública, la Antropología Interpretativa y la Antropología Perspectivista, considerando los procesos de objetivación y subjetivación que marcan las autopercepciones y autorrepresentaciones de las "principales personas propietarias de Tocantins River Head" como colectivo humano amerindio, habitante de la Reserva Indígena Mãe Maria (RIMM), ubicada en el KM 25 de BR-222, en el municipio de Bom Jesus do Tocantins, en el sureste del estado de Pará, Brasil. Amazonia brasileña Los procesos de objetivación y subjetivación implicados en la cultura material de Kyikatêjê se traducen en prácticas, valores, conocimientos, mitos, ritos y acciones que se traducen en una corporeidad que se revela en una territorialidad social perceptible en el ser de Kyikatêjê.

PALABRAS CLAVE

Cultura material; Objetivación/subjetivación; *Kyikatêjê*.

Introdução

O presente artigo está comprometido com uma visão descolonizadora e perspectivista do cotidiano, das práticas e, também, das representações sociais dos povos e coletivos ameríndios do Brasil e, particularmente, da Amazônia. Ele é resultado de uma série de discussões e intervenções realizadas ao longo de algumas disciplinas de Arqueologia Pós-Processualista e de Cultura Material, ofertadas pelo Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará (PPGA/UFGA), no período de 2010 a 2014, trazendo à discussão minha experiência de campo como etnólogo e estudioso de povos indígenas e populações tradicionais - com destaque para minha estada e permanência entre os índios *Kyikatêjê*, da Reserva Indígena Mãe Maria (RIMM), localizada no KM 25 da BR

222, no município de Bom Jesus do Tocantins, no estado do Pará (Amazônia/Brasil), no período compreendido entre os anos de 2007 a 2009, quando iniciei meus estudos no campo da Antropologia Social e da Etnologia Indígena.

Neste sentido, procuro demonstrar minha compreensão acerca das dimensões simbólicas e materiais de um coletivo humano, que possui práticas e rituais próprios, particulares, de caráter ancestral, mobilizando mitos e cosmologias, dentro de uma territorialidade marcada por uma língua matriz, que juntamente com outras marcas diacríticas conferem identidade para o grupo que se pensa e sente como povo indígena tradicional.

Ainda nesse contexto, Amphilo (2011 p.07) relata que para “estudar o folclore e as práticas culturais é preciso compreender os processos históricos pelos quais passaram determinados fenômenos, para depois, então, averiguar as relações estabelecidas e os processos comunicacionais, dependendo da meta do pesquisador”. Portanto, neste artigo, realizamos uma discussão inicial para se aproximar com a folkcomunicação.

Ao longo dos estudos de doutoramento no PPGA/UFPA e, considerando 1) o modo de vida, os usos e a proteção da floresta e 2) os processos de marcação identitária dos *Kyikatêjê*, inquietou-me uma questão que mobilizou e conduziu a presente análise, que é uma síntese inicial de meu primeiro projeto de tese, o qual, por sua vez, pretendia articular as noções de “patrimônio e memória” numa interseção teórico-metodológica entre os aportes da Arqueologia Pública, da Antropologia Interpretativa e da Antropologia Perspectivista, enquanto campos de possibilidades (em um sentido hermenêutico), para pensar e compreender o povo indígena com o qual convivi e aprendi a interagir.

Portanto, que relação poderia existir entre os objetos/artefatos da cultura material *Kyikatêjê* e a complexidade de suas percepções e representações históricas enquanto povo? Esta questão permitiu que se lançasse um novo olhar sobre os estudos que realizei com estes indígenas e, ainda, permitiu-me revisitar, revisar, tanto minha própria trajetória como pesquisador nesta seara etnográfica, assim como os textos apresentados em palestras e seminários e os artigos até aqui por mim publicados.

Assim, considerando a cultura material *Kyikatêjê* como ocasião empírica da ocorrência total de seu modo de vida, é possível acessar outras dimensões do ser desses indígenas no tempo e no espaço – levando, pois, em consideração as suas relações intra e interétnicas, as fricções e tensões com a sociedade envolvente, suas necessidades e contradições internas, os

conflitos entre jovens e velhos na desconstrução e ressignificação ou permanência e manutenção de práticas, valores, mitos, ritos e tradições.

Isto posto, é importante salientar que a compreensão do termo cultura material enquanto categoria de análise é o substrato físico e material das ações humanas (no tempo e no espaço), decorrendo, pois, de um conjunto de representações que se objetivam em coisas, ou melhor, que se manifestam em artefatos produzidos de acordo com uma lógica interna que é sempre muito particular aos agentes sócio-históricos, enquanto solução autopoietica da interação dos sujeitos (de determinada cultura) entre si e com o mundo (da *physis* e do *nomos*). Portanto, quando, na disciplina tratamos de “coisas” ou de “artefatos”, nós o fizemos numa compreensão dialética e interpretativa, tomando como aporte reflexivo a fenomenologia, definida como pressuposto indicativo de uma hermenêutica da objetificação e da subjetificação, considerando-se a noção de cultura material como um fato total, para se aplicar a expressão mais cara da Antropologia de Marcel Mauss³.

Ora, de acordo com Mauss, tanto no que diz respeito à magia, quanto no que se reporta à dádiva ou ao dom⁴, é possível apreender a justaposição de práticas e, também, de categorias e idealizações que de modo referencial e integral, mobilizam a totalidade do real que se manifesta, então, desde pequenos gestos cotidianos até à eficácia simbólica de gestos rituais. Ainda que Mauss não trate de cultura material nesses escritos atinentes à Escola Sociológica Francesa, que, por sua vez, se enquadra nos horizontes de uma Antropologia Clássica, pode-se já antever uma preocupação da Antropologia propriamente dita com a materialidade das coisas em geral.

No entanto, se pelos interstícios de seus desdobramentos, a Antropologia se preocupou muito mais com as “teias de significado”, a materialidade da cultura encontrou seu epistêmico valor nos estratos de uma Arqueologia – embora seja possível afirmar que, no atual momento da ciência antropológica, tudo aquilo que destacamos como noção preliminar de nosso discurso, qual seja, a noção de cultura material, tenha uma importância fundamental, quer em sentido teórico, quer em sentido metodológico, entre uma Antropologia Crítica e uma Arqueologia Pós-Processualista.

³Cf. LÉVI-STRAUSS, C. Introdução a Obra de Marcel Mauss. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, v.2, 1974, pp. 1-36.

⁴*Idem, ibidem.*

Destarte, as ponderações e observações que se seguirão neste pequeno texto de caráter ensaístico, levarão em conta que existe uma problemática, ou melhor, uma questão teórica que se descortina como pano de fundo de nossas cogitações nestes assuntos; pois, no que implica à terminológica da cultura material enquanto categoria de pensamento, há duas outras noções que, no decorrer da história, tanto da Filosofia, quanto da Antropologia e da Arqueologia, reclamam uma definição e, portanto, desdobram-se em diversas implicações de ordem conceitual. Outra ideia que nos guiará neste pequeno trajeto hermenêutico e interpretativo e crítico-reflexivo será a de que não existe materialidade sem idealidade, ou seja, de que não existe uma consubstancialidade sem uma imagética semiótico e representacional.

Desse modo, isso quer dizer que não pode haver nada na cultura que não goze de uma cosmologia que, no caso das populações ameríndias e coletivos indígenas do Brasil e da Amazônia, esteja vinculada a uma cartografia que nos obrigue a pensar/perceber os nativos originários das Américas de maneira contextualizada, descolonizada e, finalmente, relativizada, em decorrência de suas mitológicas, de sua visão de natureza e de mundo, de sua imersão na vida, descrevendo paisagens diferenciadas, não ocidentais e, finalmente, portadoras de um estatuto mental/cognoscitivo e linguístico que não tem paralelo com o logocentrismo da racionalidade antropocêntrica ocidental.

Para uma visão antropológica comprometida com uma hermenêutica crítica e interpretativa e baseada numa Arqueologia Pós-Processualista, a realidade cultural não é feita apenas de pessoas ou, ainda, na melhor das hipóteses, de “gentes” e bichos. Ora, nossa relação simbólica com o mundo do ser e do sentido também é mediada pelos artefatos e, se quisermos, pelas coisas que, no seu mister cultural, também tem uma vida (SANTOS-GRANEIRO, 2009), de modo que, objetificadas, nos permitem criar marcas étnico-identitárias, que, por sua vez, são imponderáveis na elaboração e defesa de uma patrimônio e de uma memória⁵.

⁵ Não se tocará nesta questão por enquanto, uma vez que o propósito deste texto é abordar a construção/elaboração de uma “perceptualidade” étnico-defenciada de corpo, no que diz respeito a uma sensibilidade *Kyikatêjê* diferenciada, haja vista a consubstanciação da idealidade na materialidade e a referência sempre cosmológica e integralizadora de processos dialéticos de objetificação e subjetificação, em vista da interação dos agentes sociais entre si e com o mundo, considerando-se, portanto, um multinaturalismo animista (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) e um perspectivismo que legitima e reconhece a vida da/nas coisas (SANTOS-GRANEIRO, 2009). Todavia, reconheço que, nas dobraduras deste complexo

Todavia, nossa opção heurística neste artigo parte do corpo, isto é, da corporeidade, apreendida como um dado objetivo imprescindível na interação entre o “eu” e as diversas alteridades que compõem o cenário de nossa existência fenomênica. Em termos gerais, essa parece ser uma condição fundamental do humano, independentemente das circunstâncias. Entretanto, uma abordagem perceptual da realidade, a partir de uma *visão de mundo* dos agentes socialmente imbricados nos processos históricos e sociais de linguagem e representação, de práticas e objetificações que exige que se desça do plano abstrato da especulação às experiências e vivências do nativo em sua aldeia.

Assim é que se lançará alguma luz sobre a produção do corpo e, por extensão, da pessoa e do eu *Kyikatêjê*, povo indígena que vive na Reserva Indígena Mãe Maria (RIMM), localizada no município de Bom Jesus do Tocantins, sudeste do estado do Pará e com o qual tenho alguma proximidade, haja vista minha inserção em seu território (*pyka*) que, como uma “terra indígena tradicionalmente ocupada”, estende lastro pelos limites de sua aldeia (*krin*), denominada *Amtatí* (limite/barreira/fronteira). Neste sentido, é imperativo assentar que a noção/produção do corpo da pessoa humana do indivíduo *Kyikatêjê* consubstancia tanto uma ética, quanto uma estética, de efeitos vinculantes, relativamente a todos os elementos físico/animados da floresta e aos objetos cotidianos e ritualísticos da identidade deste grupo.

O corpo individual e o corpo social: O “Ser/Estar” *Kyikatêjê* na “Perceptualidade” do mundo

Quem pega a BR-222 na direção Marabá-Bom Jesus do Tocantins e atravessa a Reserva Indígena Mãe Maria (RIMM), dividida pelo chão perto do asfalto dessa Rodovia Federal, depara-se com uma paisagem que não recorda em absolutamente nada a visão romântica de “terra indígena”, afastada e isolada, presente em livros didáticos de História e sub-repticiamente prescrita na legislação brasileira (Lei 6001/73, mais conhecida como “Estatuto do Índio”, e Arts. 231 e 232 da Constituição Federal de 1988).

A RIMM está próxima à sede do município de Marabá, que é a maior cidade do sudeste do estado paraense, tanto economicamente, quanto demograficamente, e é de fácil acesso

debate hermenêutico (de natureza cognitivista), a relação entre objetificação e subjetificação desenvolve-se a partir de alguns índices representacionais que culminarão, também, na elaboração e defesa de um patrimônio e de uma memória que as Ciências Sociais transformaram em categoria de análise.

pela via terrestre, uma vez que a BR-222 é muito bem conservada. De Marabá até Bom Jesus do Tocantins, passando pelo KM 25, onde está situada a *krin* (aldeia) *Kyikatêjê Amitatí*, a Terra Mãe Maria é circundada pela mata verde, característica dessa parte da Amazônia, que, neste rincão da floresta, é recortada e atravessada pelas torres e linhões da ELETRONORTE e, também, pela Estrada de Ferro da Empresa Vale S/A, uma das mineradoras mais importantes do mundo em termos de exploração de minérios.

Ainda na direita de quem vai de Marabá para Bom Jesus, quando em trânsito pelo KM 25, a impressão imediata que se tem é que a entrada da *krin* (aldeia) *Amitatí* é, na realidade, a entrada de uma “fazenda” ou “condomínio”, expressões que são bastante utilizadas na linguagem corrente de quem se refere àquela aldeia, a partir de fora do contexto sociocultural *Kyikatêjê*. Todavia, o que divide e distingue o lado de dentro do lado de fora é muito mais que um pórtico de entrada. Efetivamente, o que distingue os dois lados é a auto representação histórica que os agentes de ambos os lados têm de si mesmos, posto que os moradores de Marabá e Bom Jesus, percebem-se como “brancos”, ao passo que os habitantes da RIMM e, particularmente, da aldeia *Amitatí* são apontados como “índios”.

Esta tensão Interétnica e, portanto, friccional já havia sido há muito tempo descrita na Antropologia Brasileira em *O Índio e O Mundo dos Brancos*, no qual Cardoso de Oliveira (1964), abordou a situação dos Tukúna em contato forçado com a sociedade nacional. Aliás, “contato forçado” foi justamente o que os *Kyikatêjê* dizem que aconteceu no momento em que se viram obrigados a se deslocarem e migrarem do Maranhão para o Pará, em razão da expansão de sítios e fazendas que invadiram suas terras. Entretanto, segundo contam os *Prekrês* (velhos), a sorte do grupo não encetou uma boa fortuna ao adentrarem o território de seus parentes e rivais, os *Parkatêjê*.

De fato, esta história que os *Kyikatêjê* narram a quem lhes garante confiança, não ocorreu do dia para a noite, ou seja, não se processou de modo rápido e nem tampouco espontâneo. Esse processo de entrada na jusante do Tocantins e perambulação nas terras inimigas, marcada pelos choques e conflitos, deu-se consoante a dados e informações documentais⁶, desde a passagem do século XIX até a segunda metade da década de 60 do

⁶ ENTE. *Estudo Etnoecológico da Terra Indígena Mãe Maria*. ENTE, 2006. (mimeo)

século XX, quando os *Kyikatêjê* foram remanejados de uma antiga aldeia, a *Akrã Kaprêkre* (Ladeira Vermelha), pelos agentes da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), devido a exigências dos grupos interessados na implantação dos projetos desenvolvimentistas dos governos militares para a Amazônia Oriental.

Da segunda metade da década de 60 do século XX até o ano de 2001, os *Kyikatêjê* estiveram adjudicados às normas de convivência e ao próprio modo de vida dos *Parkatêjê* e, por isso, ou eram confundidos com estes ou, então, eram chamados pelo nome genérico de “Gavião”, nome este que remete a um subgrupo cerimonial próprio dos grupos e coletivos indígenas de ascendência Jê-Timbira. Logo, após divergências e desentendimentos, *Kyikatêjê* separaram-se dos *Parkatêjê* e estabeleceram no lugar onde atualmente vivem.

A separação demandou um processo de reelaboração cultural (PACHECO DE OLIVEIRA, 1999), implicado na busca de marcadores da identidade cultural que possibilitaram a retomada de algumas práticas tidas como ancestrais e a resignificação de ritos e mitos que passaram a conferir um estatuto ontológico ao grupo enquanto coletivo indígena que, por seu turno, enseja uma cosmovisão perspectivista e multinaturalista (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Isso talvez, seja melhor percebido pela inter-relação entre a pessoa *Kyikatêjê* e a “perceptualidade” de seus pertencimentos a um contexto ético e estético diferenciado.

Entendo “perceptualidade” como a capacidade que os indivíduos possuem de se perceberem como membros de um contexto sócio-histórico e cultural, em virtude das estruturas mentais cognitivas que, deduzidas, ou melhor, extraídas tanto da materialidade das coisas, quanto das representações sociais, permitem a objetivação da subjetividade do eu, quando da interação com os entes (pessoas, animais e coisas). No que se refere às populações ameríndias, especificamente aos coletivos indígenas do Brasil e, particularmente, aos *Kyikatêjê* é impossível pensar-se a si mesmo como estando *out*, isto é, como estando fora do contexto de uma aldeia.

Qual, então, a representação subjetiva dos *Kyikatêjê* como grupo etnicamente diferenciado?... Em pesquisa empreendida durante os anos de 2007 a 2009 junto aos “Gavião” da aldeia *Amitatí*, pude constatar que dos mais velhos às crianças, passando, claro, pelos mais jovens, os *Kyikatêjê* se percebem como sujeitos indígenas a partir do momento em que consideram a sua *krin* (aldeia) como *pyka*, ou seja, como território. Este território é definido como *aikre* (lugar onde se mora). Na cosmovisão *Kyikatêjê*, este lugar pode ser tanto a

habitação, a morada, propriamente dita, como, também, o espaço da *krin* (aldeia). O território (*pyka*), que engloba a *krin* (aldeia) e que, por sua vez, é comparado a uma casa (*aikre*), confunde-se com a floresta que os *Kyikatêjê* chamam de *airon*.

A *airon* nada mais é, portanto, que o espaço da floresta, identificado com o conjunto da natureza, onde se localiza a mata, os animais, as árvores, as plantas e a própria *krin* (aldeia) *Amitatí*. Para os *Kyikatêjê*, a *airon* (floresta) é expressão de uma natureza que também é mãe. Destarte, o indivíduo *Kyikatêjê* como pessoa indígena vive no seio da floresta que, a partir da *krin*, possibilita ao *Kyikatêjê* ser, efetivamente, o que ele é, qual seja, “povo-líder-dono-da-cabeceira-do-rio-Tocantins”. Assim, a pessoa do *Kyikatêjê* não pode ser compreendida isoladamente, pois, ainda que desenvolva potencialidades particulares – como, por exemplo, destrezas manuais para a confecção do maracá, talento para a música e para o canto, habilidade na confecção do arco e da flecha, boa técnica de manuseio das armas e força para derrubar árvores para confeccionar a tora (*krowa*)⁷ – ele, ainda assim, é tido como membro do *mpa tekjê* (território do índio) que, por sua vez, difere do *kupě tekjê* (espaço/lugar do branco).

Como se pode ver, há uma espécie de indissociabilidade entre o corpo do indivíduo *Kyikatêjê* e a estrutura e o funcionamento do corpo social da *krin* (aldeia) *Amitatí*, de modo que só pode haver este movimento de ir e vir entre corpo individual/pessoal e corpo social, caso haja, propriamente, uma consciência do ser no mundo da cultura, apreendido e, portanto, vivido por meio da capacidade perceptual dos *Kyikatêjê*, relativamente aos artefatos materiais e às práticas e representações histórico-sociais e antropológicas e existenciais que definem as suas marcas identitárias, no tocante a uma subjetividade ameríndia diferenciada.

Corpo e paisagem: As interfaces entre materialidade cultural e subjetividade na produção do sentido ético-estético da vida *Kyikatêjê*

Se se remontar o encadeamento heurístico da argumentação aqui desenvolvida, ou melhor, se se atentar para o entendimento crítico e interpretativo dos processos de objetificação e subjetificação, numa dialética entre idealidade e materialidade, apontadas já

⁷Cf. CARDOSO, Wladirson. “‘Terra Indígena’ e ‘Etnicidade’ – os usos e a proteção da floresta pelos *Kyikatêjê*.” Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Pará, 2009 (mimeo). “*Krowa*: Termo que designa a tora, que, por sua vez, é feita do tronco de árvore e que, dependendo de quem corre – se homem, mulher ou criança – possui determinado peso. A tora, enfim, pode ser pequena, média ou grande. Quando o tamanho da tora é grande, os *Kyikatêjê* chamam-na de *Krowapej*.”

no interior da noção de Cultura Material (MILLER, 2000), tomada, pois, em um sentido bastante complexo de aferição da realidade sócio-histórica e antropológica e representacional dos grupos e coletivos humanos, ver-se-á que, no tocante às populações ameríndias, como os povos indígenas da Amazônia, tal qual os *Kyikatêjê*, o corpo é um dado imediato de contato e interface com o mundo (físico e animado) das coisas da floresta (*airon*) e da vida comum.

Todavia, na mediação deste contato e na ponderação desta interface, haveremos de encontrar os artefatos/os objetos, quais sejam, as coisas propriamente ditas, que no interior da *krin krã* (vida na aldeia) definirão as atividades práticas que cada um terá que desempenhas, bem como os talentos e habilidades que cada um possuirá, na medida em que todos operam a passagem da natureza para o humano na sua relação total com os elementos da *Amitatí Kyikatêjê*.

A consciência desta “fronteira étnica” (BARTH, 2000) mediante a materialidade da cultura em seu processo expressivo de objetivização e na sua potência simbolizadora caldada na subjetificação, definirá o ser *Kyikatêjê* e, ainda, consubstanciará as noções de pessoa e de eu, que, a despeito da individuação, serão absolutamente percebidos como partes destacadas de uma coletividade indígena, desenhando, assim, uma paisagem em que elementos ético e estéticos se confluem para assentar uma compreensão de terra indígena (*mpa tekjê*) e de um território (*pyka*), os quais, descrevem não apenas a “perceptuallidade” dos *Kyikatêjê* relativamente ao meio circundante (INGOLD, 2000), mas também uma auto-representação perceptiva que está ligada a hábitos, costumes, desejos, expectativas e mitologias que, tanto denotam o conjunto de representações sociais deste povo, quanto refletem a organização cotidiana da vida e dos ritos, a partir de notas.

Portanto, no interior da jurisdição política da *krin Amtatí* a pessoa do *Kyikatêjê* é considerada um ente pleno de vida e sentido naquela estrutura cosmográfica⁸ que pressupõe a integridade entre corpo individual e corpo social, de modo que, apesar dos homens (guerreiros) derrubaram a mata para as mulheres roçarem, a colheita da macaxeira e do milho, por exemplo, é celebrada por todos. Assim é que a confecção da *krowa* (tora) é,

⁸De acordo com Paul Little (2002), além de saberes ambientais, ideologias e identidades, “... [a] *cosmografia* de um grupo inclui seu regime de propriedade, os vínculos afetivos que mantem com seu território específico, a história da sua ocupação guardada na memória coletiva, o uso social que dá ao território e as formas de defesa dele”. Cf. LITTLE, Paul. “Territórios Sociais e Povos Tradicionais no Brasil: Por uma Antropologia da Territorialidade”, Paul E. Little, Série Antropologia, Brasília, 2002, p. 4. Grifos nossos.

prioritariamente, “coisa” de homem, mas as mulheres também correm na disputa entre os subgrupos internos – gavião (*hàktí*), arara (*pàn*), lontra (*toire*), peixe (*tép*) e arraia (*xêxêtêre*) –, demonstrando, também a sua força e a dignidade de seu grupo.

Esses subgrupos internos são, na realidade, grupos parentais que se relacionam através de uma série de regras que, num primeiro momento não se conseguem descrever, porquanto seus cruzamentos se darem de modo interpolado, prescrevendo-se, inclusive, quem casará com quem e quem deverá falar e se relacionar com quem, uma vez que esses grupos são também grupos cerimoniais e refletem os partidos e disputas dos animais da floresta (*airon*), quando da criação do *mpa ronã* (mundo) por *pyt* (sol)⁹. Essa relação constitutiva dos indivíduos de cada um dos subgrupos parentais/cerimoniais anteriormente apontados objetifica-se materialmente através da pintura corporal que, dependendo do “totem” que o identifica, possuirá um desenho que lembra a pele e/ou uma das características do animal original.

É, pois, nesta perspectiva que os *Kyikatêjê*, compreendidos como um coletivo indígena etnicamente diferenciado – se posto em contraste e comparação com os processos de objetificação e subjetificação da cultura material do ocidente e, portanto, do mundo dos brancos – definem os níveis e graus de identidade, uma vez que o sentido ético-estético dos processos imbricados na tessitura do ser-estar-fazer-acontecer (*dasein*) *Kyikatêjê* – à guisa da individuação de um eu, a priori, coletivizado e integralizado enquanto corpo biológico (de homem ou de mulher) num corpo social, em que adquirirá aquela capacidade linguística da “perceptualidade” – externaliza-se num vir-a-ser pessoa que subjetiva-se com os objetos e coisas de sua realidade sócio-histórica e cultural.

A cromática dos grafismos e pinturas corporais *Kyikatêjê* é uma tarefa exclusivamente feminina e imprime no corpo desses nativos ameríndios da Amazônia uma paisagem que corresponde ao entendimento do grupo como povo da floresta (*airon*). Ora, as crianças *Kyikatêjê*, que, por sua vez, seguem pais, mães, tios, tias, irmãos e irmãs, avôs e avós nas

⁹ Cf. CARDOSO, Wladirson. “‘Terra Indígena’ e ‘Etnicidade’ – os usos e a proteção da floresta pelos *Kyikatêjê*.” Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Pará, 2009 (mimeo). “*Pyt*: Sol. No mito de origem, *Pyt* (sol) criou tudo o que existe. *Pyt* (sol) criou a *Airom* (floresta), os bichos, as plantas, os *Kyikatêjê* e os outros homens. Além de criar, *Pyt* (sol) também ensinou o *Kyikatêjê* a ser guerreiro e a cuidar do seu *Pyka* (território). Foi *Pyt* (sol) que criou a cultura e as instituições, como a família e o casamento. Entre os *Kyikatêjê*, portanto, o mito de *Pyt* (sol) apresenta três dimensões: cosmológica, pedagógica ou moral e, também, institucional.”

tarefas e afazeres cotidianos e nas brincadeiras e ritos cerimoniais, são socializadas neste enquadre movente e reversível que pressupõe o relativismo e o multinaturalismo da cosmovisão das populações ameríndias e povos nativos e tradicionais da Amazônia indígena.

Portanto, se, como afirma L. H. van Velthem (2003), o fundamento de toda ação (ético-moral) e de toda produção técnica e/ou artística¹⁰ (num sentido estetizante) é a transfiguração da fera (entidade natural) num juízo de beleza que percorre a elaboração e o refinamento do gosto na consubstanciação de artefatos, objetos e coisas que subjetivam os agentes sócio-históricos e culturais, de acordo com determinados parâmetros e valores estruturais de “perceptualidade” e, também, de objetificação e subjetificação, os *Kyikatêjê*, finalmente, tanto trazem a paisagem para seu corpo, quanto se veem atravessados pela sua interação com os entes físicos e metafísicos do mundo natural e social.

Considerações finais

Voltemos novamente à entrada da *krin* (aldeia) *Kyikatêjê Amitatí*. O pórtico que separa as duas realidades ou as duas terras – a *kupẽ tekjê* (terra ou espaço/lugar do branco) e a *mpa tekjê* (terra do índio) – são divididas por um muro de, mais ou menos, um metro e meio de altura, construído em alvenaria e rebocado com cimento. O muro tem um acabamento rústico e sua extensão vai até onde ele se encontra com um trecho da mata que aí serve de fronteira. No centro dele há um portão de ferro e uma guarita. Nem sempre a entrada é vigiada, mas é proibida a entrada indiscriminada de pessoas e transeuntes sem qualquer autorização das lideranças, mesmo que ali esteja à convite de um habitante/morador do lugar.

Da guarita ao pátio da aldeia (*krin*) há uma pequena estrada que atravessa duas casas que passam ao lado esquerdo da entrada e, mais adiante, há uma outra construção que já foi a sede da Associação *Kyikatêjê Amitatí* e, também, direção e coordenação da Escola Bilíngue de Ensino Fundamental e Médio *Tataktí Kyikatêjê*. Atualmente, o prédio serve de abrigo coletivo dos professores e professoras que trabalham na Escola e que não moram nem na *krin* (aldeia) e nem em Marabá ou Bom Jesus do Tocantins.

¹⁰ Note-se que no caso dos (entre os povos indígenas é quase impossível divisar e distinguir estas duas dimensões).

Seguindo nessa estrada, pela direita em linha reta, temos os fundos das casas que ficam viradas para grande pátio central da aldeia (*krin*); temos, ainda, mais à frente, o prédio e o espaço da Escola e, mais adiante, o prédio da Associação que, na parte de trás, comporta o “acampamento dos velhos” que é onde os *prêkre* (velhos e velhas) da *krin* (aldeia) se reúnem diariamente para relembrar suas histórias, contar seus “causos”, assar seu milho ou sua macaxeira, preparar a sua comida (geralmente carne de boi comprada nos mercados e supermercados de Marabá ou alguma carne de caça da mata como, por exemplo, o tatu, a arara, a anta e o queixada) e, finalmente, confeccionar arcos, flechar, cintos e cordões para enfeites nos cerimoniais.

Em dias comuns, todos os *Kyikatêjê* se encontram, no cair da tarde, ao centro do pátio e as crianças brincam de pular, de correr, de imitar os seus pais, as suas mães e os mais velhos. Porém, nos dias de festa, toda a aldeia (*krin*) se pinta, as velhas no “acampamento” preparam o *berarubú*¹¹ e os guerreiros esperam pela corrida da tora (*krowa*). A aldeia (*krin*) *Amitatí* é circular e o descampado esférico do pátio configura um espelhamento da visão de mundo e de cosmo, em que território (*pyka*) e floresta (*airon*) se presumem ritualisticamente na dança e na disputa em jogos de arco e flecha, na própria corrida da *krowa* (tora) e nas brincadeiras entre os subgrupos internos numa performance que traça as linhas gerais de uma paisagem na qual a cultura material, enquanto *fait totaux*, possibilita a integralização do corpo individual no corpo social.

Desse modo, portanto, não se deve, sobremaneira, negar que a materialidade dos processos culturais importa numa interface entre corpo e paisagem que, mediante o ir-e-ver entre objetificação e subjetificação, conferem uma performática, realizam na sincronia dos planos ético e estético da “perceptulidade” *Kyikatêjê*. Aliás, na guarita do pórtico de entrada do território (*pyka*) deste povo indígena, existe uma imagem de um grande índio de corpo

¹¹ Cf. Cf. CARDOSO, Wladirson. “‘Terra Indígena’ e ‘Etnicidade’ – os usos e a proteção da floresta pelos *Kyikatêjê*.” Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Pará, 2009 (mimeo). “*Berarubu*: Alimento tradicional *Kyikatêjê* e chamado por Nimuendajú de “bolo de carne”. O preparo do *Berarubu* consiste no envolvimento de carne de caça na massa da mandioca ralada, as quais, na seqüência, são cobertas e enroladas em folhas de palmeira (*arumã* e *bananeira*), antes dispostas no chão. Em seguida, o bolo é levado ao fogo e assado sobre brasas e pedras quentes cobertas com terra. Entre os *Kyikatêjê* existem, basicamente, dois tipos de *Berarubu*: o *Kuputi*, *Berarubu* grande, feito durante os períodos de festas e brincadeiras, e o *Kupu*, que é menor e feito costumeiramente pelas mulheres em suas casas.”

pintado que segura uma *krowa* (tora) a partir da cabeceira de um rio – muito provavelmente o Tocantins – que, do interior de uma floresta (*airon*) afirma a sua dignidade de guerreiro, mostrando sua força pessoa, sob o canto de um gavião (*hàkti*) pendurado no galho de uma árvore.

Nesta imagem encontramos todos os referentes objetivos que marcam a identidade étnica e ameríndia do grupo aqui estudado. Entretanto, à guisa de conclusão de todas as proposições deste nosso artigo, é possível dizer que tal imagem é um excelente dispositivo para interpretarmos a dinâmica da cultura material dos *Kyikatêjê* a partir dos signos impressos no corpo da pessoa Gavião, no que diz respeito a experiências e vivências de um povo no contexto de seus usos e costumes.

Referências bibliográficas

AMPHILO, Maria Isabel. **FOLKCOMUNICAÇÃO: por uma teoria da comunicação cultural**. RIF-Revista Revista Internacional de Folkcomunicação, Volume 1, 2011.

BARTH, F. **Os grupos étnicos e suas fronteiras** In: LASK, Tomke (org.). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, pp 25-67.

CARDOSO, Wladirson. **Terra Indígena e Etnicidade** – os usos e a proteção da floresta pelos *Kyikatêjê*.” Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Pará, 2009 (mimeo).

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O Índio no Mundo dos Brancos: a Situação dos Tukúna do Alto Solimões**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

CONKEY, M. Style, **Design and Function**. In: Tilley, C. et al (eds.) – *Handbook of Material Culture*. New York: Sage: 2008, pp.355-372.

ENTE. **Estudo Etnoecológico da Terra Indígena Mãe Maria**. ENTE, 2006. (mimeo).

INGOLD, T. **The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill**. London, Routledge, 2000. (“On Weaving a Basket”, pp. 339-348).

LÉVI-STRAUSS, C. **Introdução a Obra de Marcel Mauss**. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, v.2, 1974, pp. 1-36.

LITTLE, Paul. “**Territórios Sociais e Povos Tradicionais no Brasil: Por uma Antropologia da Territorialidade**”, Paul E. Little, Série Antropologia, Brasília, 2002, p. 4.

MILLER, D. **Material Culture and Mass Consumption**. Oxford: Blackwell, 1987. (Capítulo 7 “Artefacts in their Contexts”, pp. 109-130).

MYERS, F. **‘Primitivism’, Anthropology and the Category of ‘Primitive Art’**. In: Tilley, C. et al (eds.) – Handbook of Material Culture. New York: Sage: 2008, pp. 267-284.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. **“Uma etnologia dos “índios misturados?”, situação colonial, territorialização e fluxos culturais”** In: PACHECO DE OLIVEIRA, João (org.). A viagem da volta. Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999, pp 11-39.

RENFREW, C. **Towards a Cognitive Archaeology**. In: _____ & Zurow, E.B.W. (eds.) The Ancient Mind: elements of cognitive archaeology. Cambridge University Press, 1994, pp. 3- 12.

SANTOS-GRANERO, Fernando. **“Introduction : Amerindian Constructional Views of the World”** In: The Occult Life of Things – Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood. Tucson: The University of Arizona Press, 2009, p. 1-29.

SAUNDERS, N. **The Colours of Light: materiality and chromatic cultures of the Americas**. In: Jones, A. & MacGregor, G. (eds.) – Colouring the Past: the significance of colour in Archaeological Research. Oxford: Berg, 2002, pp. 209-226.

SPENCE, C. **Making Sense of Touch: a multisensory approach to the perception of objects**. In: Pye, E. (ed.) Touch: handling objects in museum and heritage contexts. Left Coast Press, 2007: pp.45-62.

STRANG, V. **Common Senses: Water, Sensory Experience and the Generation of Meaning**. Journal of Material Culture, Vol. 10 (1): pp. 92–120, 2005.

VAN VELTHEM, L. H. **O Belo é Fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana**. Porto: Museu Nacional de Etnologia: Assírio&Alvim, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **“Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena”** In: A Inconstância da Alma Selvagem – e outros ensaios. São Paulo: Cosac&Naif, 2002, pp. 345-400.

Da economia dos sinais para a ecologia da comunicação: O imaginário como possível catalisador para uma mudança de perspectiva¹

*Tadeu Rodrigues Luama²
Jorge Miklos³*

Submetido em: 04/09/2019

Aceito em: 10/11/2019

RESUMO

Propomos, nessa pesquisa bibliográfica de caráter ensaístico, colocar em diálogo duas tentativas diferentes de explicar o mundo: a noção de paradigma, segundo Kuhn, e as funções mitológicas, de acordo com Campbell. A intenção é mostrar que as diferentes lentes que usamos para enxergar o mundo compõem diferentes mundos. Destarte, buscamos mostrar duas perspectivas comunicacionais: a economia dos sinais de Pross e a ecologia da comunicação de Romano. Consideramos, com nossas reflexões tributárias da complexidade de Morin, o papel do Imaginário (a partir de Morin) e da Comunicação, na partilha – característica apontada por Kuhn como necessária para a instituição tanto de um paradigma quanto de uma comunidade – de uma mudança de perspectiva.

PALAVRAS-CHAVE

Comunicação; Imaginário; Epistemologia; Complexidade; Ecologia da comunicação.

From the sign's economy to communication's ecology: The imaginary as possible catalyst for a perspective's change

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Uma versão anterior desse trabalho foi apresentada durante o VI Seminário Internacional de Comunicação e Cultura (ComCult).

² Doutorando em Comunicação pela Universidade Paulista – UNIP. Mestre em Comunicação e Cultura e Bacharel em Administração pela Universidade de Sorocaba – UNISO. Membro dos Grupos de Pesquisa Mídia e Imaginário (UNIP) e Narrativas Midiáticas (UNISO). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: tadeu.rodrigues@edu.uniso.br.

³ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Docente do PPGCOM da UNIP. E-mail: jorgemiklos@gmail.com.

ABSTRACT

We propose, in this essayistic bibliographical research, to put into dialogue two different attempts to explain the world: the notion of paradigm, according to Kuhn, and the mythological functions, according to Campbell. The intention is to show that the different lenses we use to see the world make up different worlds. Thus, we seek to show two communication perspectives: the sign's economy of Pross and the communication's ecology of Romano. We consider, with our reflections tributary to the complexity of Morin, the role of the Imaginary (from Morin) and Communication, in the sharing - Kuhn points out as necessary characteristic for the institution of both a paradigm and a community - of a change of perspective.

KEYWORDS

Communication; Imaginary; Epistemology; Complexity; Communication's Ecology.

De la economía de los signos a la ecología de la comunicación: El imaginario como un posible catalizador para un cambio de perspectiva

RESUMEN

Proponemos, en esta investigación bibliográfica ensayística, dialogar dos intentos diferentes para explicar el mundo: la noción de paradigma, según Kuhn, y las funciones mitológicas, según Campbell. La intención es mostrar que las diferentes lentes que usamos para ver el mundo forman mundos diferentes. Por lo tanto, buscamos mostrar dos perspectivas comunicacionales: la economía de los signos de Pross y la ecología de la comunicación de Romano. Consideramos, con nuestras reflexiones tributarias sobre la complejidad de Morin, el papel de Imaginario (de Morin) y Communication, en el intercambio, una característica que Kuhn señaló como necesaria para la institución de un paradigma y una comunidad, de un cambio de perspectiva.

PALABRAS CLAVE

Comunicación; Imaginario; Epistemología; Complejidad; Ecología de la comunicación.

Introdução: Sobre paradigmas, mitos e epistemologias

“A ciência não corresponde a um mundo a descrever. Ela corresponde a um mundo a criar” (Bachelard)

A realidade é incomensurável. Contudo, é da *húbris*⁴ humana tentar abarcar a complexidade do mundo em explicações totalizantes. Tais explicações comumente são dadas por meio de lentes metafóricas com as quais se olha para essa incomensurabilidade da realidade. Dispersas pelo espaço e pelo tempo, várias tentativas de explicações podem ser encontradas, sob diversos nomes. O presente estudo visa discorrer sobre essa questão, para então apresentar duas diferentes perspectivas sobre a Comunicação, e o papel do Imaginário no que tange uma possível mudança de pontos de vista. Para nos auxiliar metodologicamente na execução do objetivo proposto, utilizamo-nos de uma pesquisa bibliográfica, e empregamos o ensaio como maneira de explicitar nossos achados (KÜNSCH; CARRARA, 2012).

Usamos a metáfora da lente para designar os enquadramentos utilizados para definir a realidade. Contudo, os termos que têm sido utilizados no decorrer da história são outros. Paradigma é um dos mais recorrentes. O físico Thomas Kuhn figura entre os autores notáveis que se debruçaram sobre a questão. Vemos, com o autor, o caminho que o levou ao tema:

Fiquei especialmente impressionado com o número e a extensão dos desacordos expressos existentes entre os cientistas sociais no que diz respeito à natureza dos métodos e problemas científicos legítimos. Tanto a História como meus conhecimentos fizeram-me duvidar de que os praticantes das ciências naturais possuam respostas mais firmes ou mais permanentes para tais questões do que seus colegas das ciências sociais. E contudo, de algum modo, a prática da Astronomia, da Física, da Química ou da Biologia normalmente não evocam as controvérsias sobre fundamentos que atualmente parecem endêmicas entre, por exemplo, psicólogos ou sociólogos. A tentativa de descobrir a fonte dessa diferença levou-me ao reconhecimento do papel desempenhado na pesquisa científica por aquilo que, desde então, chamo de “paradigmas”. Considero “paradigmas” as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência. (KUHN, 1998, p. 13).

O questionamento de Kuhn, conforme explicitado, é sobretudo sobre o fazer científico, focado na discussão da legitimidade de métodos e problemas. Pensamos, a partir do autor, para além das preocupações metodológicas. O *paradigma* kuhniano também formataria uma perspectiva específica da realidade, uma vez que é o discurso científico que pauta nossa visão de mundo desde o *Aufklärung* (esclarecimento) iluminista, celebrante da racionalização.

⁴ Termo helênico que remete ao descomedimento.

Ressaltamos a polissemia empregada ao conceito de paradigma no decorrer da obra de Kuhn, e resumimo-nos somente aos aspectos sociológicos do emprego do termo. Nesse sentido, observamos que paradigma “indica toda a constelação de crenças, valores, técnicas, etc... partilhadas pelos membros de uma comunidade determinada” (KUHN, 1998, p. 218), ou ainda que “um paradigma é aquilo que os membros de uma comunidade partilham e, inversamente, uma comunidade científica consiste em homens que partilham de um paradigma” (KUHN, 1998, p. 219).

Aqui, evidenciamos a pertinência ao se pensar na relação entre o paradigma e a Comunicação: se a existência de um paradigma e, recursivamente, de uma comunidade, dependem da partilha, entendemos haver uma urgência em pensar nos aspectos comunicacionais implicados nessa partilha.

Kuhn debruçou-se sob a comunidade científica, especificamente. Reconhecemos que é o papel do cientista revelar a realidade. E evidenciamos o uso proposital do termo *revelar*, pois ao mesmo tempo em que a Ciência desvela a realidade ao *decodificar* seus fenômenos, insere um novo véu, ao *codificar* seus achados numa estrutura específica, por vezes hermética. Contudo, se hoje esse papel é predominantemente desempenhado pelo cientista, nem sempre o foi. No passado, era o mistagogo⁵ quem desempenhava esse mesmo papel, uma vez que cabia ao mito revelar a realidade. Destarte, consideramos essencial trazer à baila as funções do mito, para além do senso comum de que são meras fabulações de uma mentalidade por vezes dita como primitiva. Joseph Campbell, erudito que se debruçou sobre o estudo da mitologia comparada, aponta para quatro funções da mitologia.

A primeira delas “pode ser descrita como a reconciliação da consciência com as precondições da própria existência” (CAMPBELL, 2001, p. 139), denominada função *mística ou metafísica*. Cabe à mitologia, nesse aspecto, explicar a relação (seja ela de aceitação, negação ou aceitação condicional, de acordo com Campbell) entre os processos biológicos, físicos e químicos da existência humana e as posteriores abstrações racionais de nossa consciência (do ponto de vista arqueológico, uma aquisição recente dos humanos).

A segunda função visa “formular e transmitir uma imagem do universo” (CAMPBELL, 2001, p. 141), chamada de função *cosmológica*. Busca, assim, ordenar os fenômenos e entes

⁵ Aqui, fazemos uso do termo helênico que designava o *condutor de mistérios*. Para outras sociedades, outros termos se fizeram (e se fazem) presentes.

num enquadramento onde fique explícita a noção de unidade entre eles. Campbell aponta tal função como paralela à Ciência.

A terceira função, *sociológica*, procura “validar e manter alguma ordem social específica, endossando seu código moral como uma construção além da crítica ou emenda humana” (CAMPBELL, 2001, p. 141). Não poderíamos nem sequer tentar dar uma explicação melhor sobre essa função do que a que foi dada por Max Weber (2004) que, ao debruçar-se sobre o processo de desencantamento do mundo, demonstra com profundidade o quanto essa função do mito exacerbou-se com a substituição da magia pela ética.

Por último, Campbell (2001, p. 141-142) destaca que:

A quarta, na raiz dessas três, sua base e suporte final, é a função psicológica, a saber, moldar os indivíduos conforme os objetivos e ideias dos diversos grupos sociais, sustentando-os desde o nascimento até a morte, por todo o curso da vida humana. E se as ordens cosmológica e sociológica variam muito através dos séculos e em diversos setores do Planeta, certos problemas psicológicos irredutíveis, inerentes a própria biologia de nossa espécie, permanecem constantes e, com isso, a tendência a controlar e estruturar os mitos e ritos ao seu serviço é tanta que, a despeito de todas as diferenças já reconhecidas, analisadas e forçadas por sociólogos e historiadores, os mitos de toda a humanidade apresentam os traços comuns de uma única sinfonia da alma.

Observamos ainda que o próprio pensamento humano apresenta idiosincrasias quando dialogamos o paradigma com o mito. Se, ao falar de paradigmas, fazemo-nos valer de um raciocínio científico, quando falamos do mito recorreremos à imaginação simbólica, conforme definida por Gilbert Durand (1995). Em contraponto ao raciocínio científico, disjuntivo, a imaginação simbólica lida de maneira integrativa com a ambiguidade inerente ao símbolo, ao mesmo tempo preciso e figurado. A integração das ambiguidades simbólicas se daria em quatro setores, de acordo com Durand (1995, p. 97-98):

Primeiro, e na sua determinação imediata, na sua espontaneidade, o símbolo surge como restabelecedor do *equilíbrio vital* comprometido pela inteligência da morte; depois, pedagogicamente, o símbolo é utilizado para o restabelecimento do *equilíbrio psicossocial*: em seguida, se examinarmos o problema da simbólica em geral, apercebemo-nos que a simbólica estabelece, através da negação da assimilação racista da espécie humana a uma pura animalidade, ainda que racional, um *equilíbrio antropológico* que constitui o humanismo ou o ecumenismo da alma humana. Por fim, depois de ter instaurado a vida face à morte, o bom-senso do equilíbrio face ao desregulamento psicossocial, depois de ter verificado a grande catolicidade dos mitos e dos poemas e ter instaurado

o homem como *homo symbolicus*, o símbolo erige finalmente, face à entropia positiva do universo, o domínio do *valor supremo* e equilibra o universo que passa, por um Ser que não passa, ao qual pertence a eterna Infância, a eterna aurora, e desemboca então numa *teofania*.

Nossa intenção, ao dialogar Kuhn com Campbell e Durand, é a de convidar à reflexão de que as funções míticas e as funções simbólicas poderiam ser aplicadas também à hoje predominante visão científica, entendida por meio dos paradigmas. Destarte, um determinado paradigma científico poderia ancorar-se na Química e na Biologia para desempenhar a *função mística ou metafísica* de um mito, na Física enquanto *função cosmológica*, no Direito enquanto *função sociológica*, e na própria Psicologia enquanto *função psicológica*. Similarmente, a certeza, a demonstração e a análise racionalistas, somadas a uma ética, exerceriam, de maneira disjuntiva (exclui-se o que é considerado irracional), as funções também advogadas pela imaginação simbólica.

Com o intuito de respaldar o diálogo ao qual esse texto se propõe, apresentamos também os conceitos de obstáculo e ruptura epistemológica, conforme propostos por Gaston Bachelard. Sobre o obstáculo, Bachelard (1996, p. 17) aponta que:

Quando se procuram as condições psicológicas do progresso da ciência, logo se chega à convicção de que *é em termos de obstáculos que o problema do conhecimento científico deve ser colocado*. E não se trata de considerar obstáculos externos, como a complexidade e a fugacidade dos fenômenos, nem de incriminar a fragilidade dos sentidos e do espírito humano: é no âmago do próprio ato de conhecer que aparecem, por uma espécie de imperativo funcional, lentidões e conflitos. É aí que mostraremos causas de estagnação e até de regressão, detectaremos causas de inércia às quais daremos o nome de obstáculos epistemológicos.

Como aponta o autor, existe um critério psicológico que afeta o desenvolvimento científico. Lembramos, com isso, do que Campbell apontou como *certos problemas psicológicos irreduzíveis, inerentes a própria biologia de nossa espécie*, conforme já mencionamos. Não por acaso, Bachelard também se interessou pelos Estudos do Imaginário, além da reflexão epistemológica. Portanto, a ciência (assim como o mito) teria uma prevalência de processos psicológicos, já que é interpretada por seres humanos. Em sua referida obra (BACHELARD, 1996), aponta para a seguinte dinâmica: uma vez formados e

estabelecidos esses obstáculos, o estágio último seria a ruptura – motivo pelo qual a ciência não seria caracterizada por uma continuidade.

Como contraponto integrativo às rupturas epistemológicas bachelardianas, para encerrar a introdução pretendida, apontamos nosso tributo ao conceito de *ecologia dos saberes*. De acordo com Boaventura de Souza Santos (2009, p. 45), “como ecologia dos saberes, o pensamento pós-abissal⁶ tem como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico”. Com isso, apesar de nos propormos a dialogar sobre uma mudança de perspectivas, enfatizamos que buscamos uma mudança integrativa, e não disjuntiva.

Perspectiva econômica: A comunicação como estrutura

Ao retomarmos o conceito de paradigma kuhniano, explicitamos que, para o paradigma hegemonicamente vigente, seria preciso pensar a Comunicação de maneira racional e linear, herança do racionalismo cartesiano e do mecanicismo newtoniano. Portanto, é lógico e coerente que surja a definição de Comunicação enquanto transmissão de informação. Tal processo, amplamente difundido pela área da Comunicação a ponto de dispensar maiores apresentações, presume a existência de partes diferentes e isoladamente analisáveis, de emissor, receptor, meio e mensagem.

Buscamos, mais do que realizar longas e já conhecidas definições sobre esse processo, focar num aspecto menos difundido dessa estrutura comunicacional: o aspecto econômico. Para tanto, utilizamo-nos do conceito de *economia dos sinais*, conforme proposto por Harry Pross. Por economia dos sinais, entendemos “o princípio, ao longo dos milênios, de redução do esforço do sinal para o emissor” (PROSS *apud* BAITELLO JUNIOR, 2003, p. 11). Para compreender com maior profundidade tal conceito, julgamos necessário explicitar a teoria da mídia de Pross (BETH; PROSS, 1987), que classifica três diferentes mídias:

⁶ Por pensamento abissal, o autor denomina o pensamento moderno ocidental. Segundo Santos (2009, p. 23), “consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis”.

- a) *Mídia primária*, tida como toda mídia onde não existe nenhum aparato ou instrumento entre o emissor e o receptor. É a mídia que depende exclusivamente do corpo;
- b) *Mídia secundária*, a classificação de mídia que abarca um aparato ou instrumento no ato da emissão do sinal. Como exemplo, podemos explicitar a escrita;
- c) *Mídia terciária*, que compreende as mídias onde existe um jogo de aparatos – um codifica a mensagem na emissão, e o outro a decodifica na recepção. Os meios de comunicação em massa, assim como aquilo que é abarcado pela cibercultura, estariam dentro dessa classificação.

Nesse âmbito, pensamos, com Pross, na relação entre o desenvolvimento tecnológico e a economia dos sinais. Conforme a tecnologia avançou no decorrer da trajetória humana, notamos uma amplificação do sinal emitido, tanto no espaço quanto no tempo. A partir disso, fica patente a amálgama entre a emissão e o poder. Lembremo-nos de Kuhn, no que tange a necessidade da *partilha* para a instituição de um paradigma e de uma comunidade. Corroboração disso é que, para Pross (1997, p. 2):

A construção de recursos técnicos para superar as restrições da percepção elementar pode ser interpretada como o motor da sociologia cultural, uma vez que os donos desses recursos podem colonizar o tempo de vida dos outros. A começar pelo tambor da selva e os sinais de fumaça até a radiodifusão e a Internet, os donos dos meios de comunicação conseguem alcançar simultaneamente mais pessoas num espaço maior e em menos tempo do que lhe seria possível de outra maneira em toda a sua vida.

Essa mesma lógica entre emissão e poder, vista por meio da economia dos sinais, é amplamente abordada por Guy Debord ao conceituar a *sociedade do espetáculo*. Espetáculo, numa descrição sintética de Debord (2003, p. 27), “é o *capital* a um tal grau de acumulação que se torna imagem”. Observamos a relação desse acúmulo com a Comunicação, quando Debord (2003, p. 23) afirma que:

Na senda do progresso da acumulação dos produtos separados, e da concentração do processo produtivo, a unidade e a comunicação tornam-se atribuições exclusivas da direção do sistema. O êxito do sistema econômico de separação significa a *proletarização* do mundo.

Para além da discussão restrita à Comunicação, notamos também o papel do espetáculo enquanto partilha de um paradigma, de maneira que propomos um diálogo entre Kuhn e Debord (2003, p. 41), para quem:

[...] a sociedade moderna já invadiu espetacularmente a superfície social de cada continente. Ela define o programa de uma classe dirigente e preside sua constituição. Do mesmo modo que apresenta os pseudobens a cobiçar, ela oferece aos revolucionários locais os falsos modelos de revolução.

Mais do que nos atermos numa crítica à estrutura comunicacional predominantemente vigente, buscamos aqui evidenciar um caráter vertical, definido por relações de poder e hegemonia que, recursivamente, mantém e são mantidas pela Comunicação enquanto transmissão.

Perspectiva ecológica: A comunicação como fenômeno

Influenciado pelo pensamento de Harry Pross, o comunicólogo Vicente Romano realiza um diagnóstico para nosso cenário comunicacional atual, caracterizado por uma crise ecológica, tanto na esfera biológica quanto na cultural. Para além da crítica, dois objetivos são perseguidos pela proposta de *ecologia da comunicação* de Romano (2004, p. 157):

- 1) Garantir um equilíbrio ecológico dos meios, isso é, adaptar as tecnologias da informação às condições e possibilidades da comunicação primária, aquela do contato elementar humano ou direto.
- 2) Adaptar as tecnologias de informação, em particular àquelas dos meios com telas, às valências ecocomunicológicas do ser humano. Isso significa que deve impedir-se a difusão da comunicação massiva, a aplicação de novos meios, onde tenham efeitos negativos sobre o entorno comunicativo. Os efeitos negativos aparecem quando o emprego da comunicação de massa predomina sobre o contato inter-humano, ou inclusive o suplanta.

A partir da proposta de Romano, pensamos que o primeiro passo é desconstruir a ideia linear e mecânica da Comunicação. Mais do que transmissão, pautada por agentes distintos com posições definidas, a Comunicação (vista por uma perspectiva ecológica) estaria muito mais próxima da percepção sistêmica da Ecologia Profunda, proposta pelo físico Fritjof Capra.

Numa perspectiva integrativa, Capra propõe um pensamento a partir de valores como a intuição, a síntese, o holístico, o não-linear, a cooperação e a parceria, de maneira que:

A ecologia profunda não separa seres humanos – ou qualquer outra coisa – do meio ambiente natural. Ela vê o mundo não como uma coleção de objetos isolados, mas como uma rede de fenômenos que estão fundamentalmente interconectados e são interdependentes. (CAPRA, 2006, p. 23).

Trazemos de Capra, principalmente, a ideia de interdependência. No lugar de pensar a Comunicação enquanto interação entre os diferentes agentes em uma estrutura, pensamos em dois aspectos que dizem respeito à Comunicação observada por essa perspectiva sistêmica.

O primeiro aspecto seria de que a Comunicação não diz respeito a transmissão de um sinal por um emissor. Mais do que isso, ela diz respeito ao comum (ou à *partilha*, se pensarmos a partir de Kuhn) entre duas (ou mais) pessoas. Dessa maneira, parece-nos adequado, em diálogo com a noção de interdependência de Capra, pensar na *tessitura conjunta* (complexidade) da Comunicação. Por isso, somos tributários de uma Comunicação que atenda aos três princípios da Complexidade (MORIN, 2007):

- a) Ao atender o *princípio dialógico*, pensamos numa Comunicação que compreenda que os participantes da Comunicação, embora distintos e, portanto, singulares, complementam-se, mesmo que se mantenham opostos. Admitir esse paradoxo é assumir uma visão mais tolerante do outro.
- b) Ao atender o *princípio recursivo*, observamos uma Comunicação onde não existe propósito em efetivar divisões entre emissor e receptor. O dito emissor recebe quando emite, ao mesmo tempo em que o dito receptor emite quando recebe. Por isso, preferimos pensar em participantes da Comunicação. Admitir essa simbiose implica em equilibrar as relações de poder entre o eu e o outro.
- c) Ao atender o *princípio hologramático*, consideramos que o todo está na parte (e não apenas que a parte está no todo), de maneira que um determinado aspecto comunicacional pode influenciar todo um ambiente comunicacional. Admitir essa potencialidade envolve olhar para objetos comunicacionais

considerados efêmeros, menores ou irrelevantes, e entender que eles podem carregar em si a semente para mudanças.

O segundo aspecto diz respeito ao próprio olhar científico para a Comunicação. Pesquisar a Comunicação a partir de uma estrutura dada de antemão pode servir à perspectiva da Comunicação enquanto transmissão de informações. Mas, ao pensarmos na proposta de comunicação sistêmica, criadora/mantenedora de vínculos, pouco nos auxilia pensar nessa estrutura, em termos metodológicos. Descobrir quem é o *emissor* em uma festa ou qual é a *mensagem* durante uma partida de um jogo qualquer entre amigos parece-nos tão infrutífero quanto discutir quem é o *receptor* de um abraço entre duas pessoas. O ponto de partida é pensar na Comunicação enquanto fenômeno, de modo que nos cabe uma abordagem fenomenológica da Comunicação (MARTINEZ; SILVA, 2014). A partir disso, e para além do escopo desse artigo, pensar uma metodologia específica para a comunicação enquanto fenômeno sistêmico complexo se faz necessário.

Advogamos a favor de tal perspectiva comunicacional, pois:

[...] sendo a comunicação uma experiência excepcional para a constituição dos vínculos humanos, a ecologia da comunicação volta-se, sobretudo, no sentido de restaurar a perda dos laços e dos vínculos, valorizando o pertencimento, a comunicação presencial e o encontro humano (...) e em todos aqueles que promovem uma estruturação vinculativa e um modo de organizar a sociedade simbolicamente. Organizam-se num modelo ecológico, social e comunicacional horizontal. (MIKLOS; ROCCO, 2018, p. 108).

Pensamos, por meio da *ecologia da cultura* de Bustos (2006), que um posicionamento ecológico seria substituir a difusão, modelo hegemonicamente vigente, pela participação. Com base nisso, anteriormente, propomos pensar em participantes da Comunicação. A partir desse critério, no lugar de pensar em meios/mídias, a proposta é gerar ambientes que favoreçam a comunicação para seus participantes. Conforme Menezes (2016, p. 35):

Da mesma forma que todos os seres vivos sobrevivem e se reproduzem quando interagem com o meio ambiente de forma autossustentável, os seres humanos necessitam de ambientes autossustentáveis para cultivar os gestos, sons, odores, sabores, tatilidades e movimentos que marcam os processos de comunicação.

A preocupação na necessidade de gerar ambientes comunicacionais autossustentáveis nos conduz para pensar além de uma perspectiva (mercado)lógica, ortodoxa. Pensamos em brechas, estratégias contra-hegemônicas e potencialidades de resistência

Perspectiva folkcomunicacional: A comunicação como mediação cultural

As potencialidades de resistência encontram-se na perspectiva que Luiz Beltrão chamou de Folkcomunicação, caracterizada “pela utilização de mecanismos artesanias de difusão simbólica para expressar em linguagem popular mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural” (MELO, 2007, p. 21).

Em sua tese, Beltrão (2004, p. 47) definiu a Teoria da Folkcomunicação como sendo “o processo de intercâmbio de informações e manifestações de opinião, ideias e atitudes da massa, por intermédio de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore”, e expôs que a importância da teoria era “a necessidade imprescindível de estarmos atentos a essa forma esquisita do intercâmbio de informações e ideias entre os dois brasis, no interesse da afirmação e do desenvolvimento nacional”.

Dessa forma, a folkcomunicação é a comunicação dos grupos subalternos, não alinhados ao campo tradicional da comunicação, ou seja, dirige-se a um mundo em que palavras, signos gráficos, gestos e atitudes mantêm relações com classes marginalizadas da sociedade e que vivem conformadas pela orientação padronizadora da cultura de massas disseminada sistematicamente pelos aparelhos convencionais da reprodução ideológica e fortificada pelos veículos da indústria cultural.

Os indivíduos pertencentes a esses segmentos semeiam utopias a uma vida sem sofrimentos, injustiças, desigualdades, opressões. Almejam usufruir das benesses que a cultura proporciona.

Roberto Benjamin (2000) define a abrangência da Folkcomunicação em seis tópicos:

- 1) A comunicação interpessoal e grupal ocorrente na cultura folk;
- 2) A mediação dos canais folk para a recepção da comunicação de massa;
- 3) A apropriação das tecnologias da comunicação de massa (e outras) e o uso dos canais massivos por portadores da cultura folk;
- 4) A presença de traços da cultura de massa absorvidos pela cultura folk;

- 5) Apropriação de elementos da cultura folk pela cultura de massa e pela cultura erudita e
- 6) A recepção da cultura folk de elementos de sua própria cultura reprocessada pela cultura de massa.

Assim, o sentido da Folkcomunicação vai muito além da mera transmissão pois, se refere a um processo comunicativo diferenciado do convencional, comercial e estatal, constituído por especificidades que permeiam desde o conteúdo comunicado, passando pela escolha do assunto abordado e o enfoque utilizado, até a aplicação de estratégias diferenciadas para produção e difusão possibilitando pensar a comunicação para além da conexão técnica, mas como uma mediação cultural.

Considerações finais: O imaginário como catalisador

Para abrir nossas considerações, antes de retomar nosso raciocínio iniciado no último intertítulo, fazemos necessário evidenciar nosso local de fala. Dentre os indexadores desse artigo, incluímos o termo *imaginário*, que pouco fez valer sua presença até esse ponto do texto. Nos posicionamos definindo o conceito de *Noosfera* enquanto teoria do Imaginário com a qual nos alinhamos. De acordo com Edgar Morin (2011, p. 141):

As representações, símbolos, mitos, ideias são englobados, ao mesmo tempo, pelas noções de cultura e de noosfera. Do ponto de vista da cultura, constituem a sua memória, os seus saberes, os seus programas, as suas crenças, os seus valores, as suas normas. Do ponto de vista da noosfera, são entidades feitas de substância espiritual e dotadas de certa existência. Oriunda das próprias interações que tecem a cultura de uma sociedade, a noosfera emerge como uma realidade objetiva, disposta de certa autonomia e povoada por entidades que denominaremos “seres de espírito”.

Entendida como a realidade objetiva que abarca a totalidade do pensamento (*noos*) humano, pensamos na Noosfera como liame da discussão com a qual abrimos o presente texto. Isso porque Morin aponta para a existência de dois grandes tipos de *seres de espírito* de organização estável na Noosfera. Ao primeiro, denomina *entidades cosmobioantropomorfas*, que compreenderiam “mitos e religiões, povoadas de seres com aparências animais ou humanas (gênios, espíritos, deuses)” (MORIN, 2011, p. 145). Quando apontamos para as funções mitológicas, de acordo com Campbell (2001), poderíamos igualmente estarmos nos

referindo às potencialidades das entidades cosmobioantropomorfas. Ao segundo tipo, é dado o nome de *entidades logomorfas*, que abarcaria “doutrinas, teorias, filosofias, que são sistemas de ideias” (MORIN, 2011, p. 145). Em nossa interpretação, fica patente que aquilo que Kuhn (1998) denomina *paradigma* seria uma entidade logomorfa. Isso nos leva a pensar, evocando a ecologia dos saberes (SANTOS, 2009), que pouco importa se por meio de uma entidade logomorfa ou de uma entidade cosmobioantropomorfa, a dedução é a mesma: o imaginário (noosfera) interfere na perspectiva com a qual lidamos com a realidade concreta.

Por isso, situamos esse ensaio não como uma reflexão sobre teorias da Comunicação, ou mesmo sobre a epistemologia da Comunicação. Situamos nosso texto como um *chamado da aventura*, para usar a terminologia campbelliana, que “significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida” (CAMPBELL, 2004, p. 66), para aqueles que se debruçam sobre os Estudos do Imaginário.

Pode parecer incauto e ousado, talvez até mesmo impertinente, apontarmos para tal potência do imaginário enquanto catalizador para a geração de outros ambientes comunicacionais, conforme necessidade observada no intertítulo anterior. Cristalizamos nosso pensamento acerca desse apontamento ao afirmar que o *imaginário sustenta uma realidade comunicacional, ao mesmo tempo em que é construído pela comunicação, e sustenta a realidade social*. Por isso, nos propomos a relevância de tal afirmação a partir de dois exemplos.

O primeiro exemplo escolhido é o emblemático estudo de Weber (2004). No início do século XX, Weber se propôs a expor a íntima relação entre a ética protestante e o *espírito* do capitalismo. Pensamos na religião protestante enquanto entidade cosmobioantropomorfa, e evidenciamos aqui o que foi pontuado por Morin (2011) como a autonomia dos *seres de espírito* que habitam a noosfera. A partir de um credo religioso, a austeridade calvinista engendra uma ética do acúmulo que, sobre o solo fértil do imperativo da racionalização, aduba o então sistema econômico capitalista para que ele possa florescer enquanto sistema de ideias (entidade logomorfa). O próprio autor encerra sua profícua reflexão com apontamentos que consideramos consistentes com o presente estudo:

Porquanto, embora o homem moderno, mesmo com a melhor das boas vontades, geralmente não seja capaz de imaginar o *efeitvo* alcance da significação que os conteúdos de consciência religiosos tiveram para a conduta da vida, a cultura e o caráter de um povo, não cabe contudo, evidentemente, a intenção de substituir uma interpretação causal unilateralmente “materialista” da cultura e da história por uma outra espiritualista, também unilateral. *Ambas são igualmente possíveis*, mas uma e outra, se tiverem a pretensão de ser, não a *etapa preliminar*, mas a *conclusão* da pesquisa, igualmente pouco servem à verdade histórica. (WEBER, 2004, p. 167).

Como segundo exemplo, apontamos a denúncia e a reflexão de Richard Barbrook, cientista político britânico. Barbrook (2009) demonstra que o desenvolvimento tecnológico estadunidense a partir de meados do século XX, sobretudo no que tange a inteligência artificial e a sociedade da informação, teria sido política e economicamente engendrado. A estratégia para essa realização teria sido executada por meio de profecias de um futuro, com a intenção de construir uma ideologia específica de futuro – processo denominado pelo autor como *futuro imaginário* – onde a cibercultura e o messianismo tecnológico possibilitariam uma sociedade libertária. Dado o limite de espaço em nosso presente estudo, não nos atreveremos a demonstrar a miríade de fatores envolvidos e desencadeados por tal estratégia, nos atentando unicamente em explicitar o título do capítulo que encerra a discussão proposta pelo autor: *aqueles que esquecem o futuro estão condenados a repetí-lo*. Consideramos tal frase como dotada de um caráter simbólico/poético, que explicita os revezes de uma sociedade que (mercado)logicamente transformou o futuro em *programa*, e hoje atua como *funcionária* desse programa, se usarmos termos flusserianos (FLUSSER, 1985). Contudo, servimo-nos (assim como fizemos com Weber) das últimas considerações da obra referida de Barbrook (2009, p. 383-384):

Mais do que disciplinar o presente, essas novas visões futuristas podem ser abertas e flexíveis. Nós somos os inventores de nossas próprias tecnologias. Nós podemos controlar nossas próprias máquinas. Nós somos os criadores das formas das coisas que virão. Nós podemos intervir na história para realizar nossos próprios interesses. Nossas utopias fornecem a direção para o caminho do progresso humano. Sejamos esperançosos ao imaginarmos os melhores futuros da social-democracia libertária.

Observamos dois exemplos, sem a pretensão ou a inocência de esgotar o tema. Escolhemos os dois por considerarmos emblemáticos para a questão que nos propomos a

levantar. Com essa reflexão, nos posicionamos em compreender os Estudos do Imaginário para além da análise de representações simbólicas em plataformas midiáticas (embora reconheçamos a importância de tais estudos), para o compromisso de nos atentarmos às implicações sociais do imaginário. Por isso, retomamos a epígrafe que abre nosso texto, na qual Bachelard postula que a ciência *corresponde a um mundo a criar*. Ao entendermos a ciência enquanto entidade que habita a noosfera (ou imaginário), afirmamos que cabe a ela servir de catalisadora para novas perspectivas, ao invés de manter as perspectivas hegemonicamente vigentes. Afinal, para manter as perspectivas vigentes, já contamos com governos *muríficos*, plutarquias predatórias, fundamentalismos intolerantes e oligopólios midiáticos.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: Contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAITELLO JUNIOR, Norval. Mídia como droga. Laudatio a Harry Pross, em seu aniversário de 80 anos. **Ghrebh-**, São Paulo, v. 3, n. 4, 2003, p. 4-15. Disponível em: <https://goo.gl/1oX37y>. Acesso em 25 abr. 2018.

BARBROOK, Richard. **Futuros imaginários**: Das máquinas pensantes à aldeia global. São Paulo: Peirópolis, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/bEygAn>. Acesso em 26 abr. 2018.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: Teoria e metodologia. São Bernardo do Campo: Umesp, 2004.

BENJAMIN, Roberto. **Folkcomunicação no contexto de massa**. João Pessoa: UFPB, 2000.

BETH, Hanno; PROSS, Harry. **Introducción a la ciencia de la comunicación**. Barcelona: Antrophos, 1987.

BUSTOS, J. C. M. de. **Comunicación sostenible y desarrollo humano em la sociedade de la información**. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/QhuveE>. Acesso em 11 dez. 2017.

CAMPBELL, Joseph. Temas Mitológicos na Arte e na Literatura Criativa. In: CAMPBELL, Joseph (Org.). **Mitos, sonhos e religião**: Nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 139-175.

_____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2004.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**: Uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 2006.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. São Paulo: Coletivo Periferia, 2003. Disponível em: <https://goo.gl/pKZReN>. Acesso em 25 abr. 2018.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

KUHN, T. S.. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

KÜNSCH, D. A.; CARRARO, Renata. Comunicação e pensamento compreensivo: o ensaio como forma de expressão do conhecimento científico. **Líbero**, São Paulo, v. 15, n. 29, 2012, p. 33-42. Disponível em: <https://goo.gl/jgz6Ru>. Acesso em 25 abr. 2018.

MARTINEZ, Monica; SILVA, P. C. da. Fenomenologia: o uso como método em Comunicação. **E-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília, v. 17, n. 2, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/Dnu1uW>. Acesso em 12 fev. 2016.

MELO, José Marques. Folkcomunicação In: GADINI, Sergio Luiz; WOITOWICZ, Karina Janz. **Noções básicas de Folkcomunicação**: Uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2007.

MENEZES, J. E. de O.. **Cultura do ouvir e ecologia da comunicação**. São Paulo: UNI, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/jh1kPq>. Acesso em 26 abr. 2018.

MIKLOS, Jorge; ROCCO, A. de S. A.. Ecologia da comunicação: desafios para a concepção de uma comunicação social cidadã. **Paulus**, São Paulo, v. 2, n. 3, 2018, p. 93-110. Disponível em: <https://goo.gl/gv5NSX>. Acesso em 26 abr. 2018.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **O método 4**: As ideias: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PROSS, Harry. A Economia dos Sinais e a Economia Política. Seminário A Explosão da Informação. São Paulo: SESC Paulista, 1997. Disponível em: <https://goo.gl/DvFXZf>. Acesso em 25 abr. 2018.

ROMANO, Vicente. **Ecología de la Comunicación**. Hondarribia: Hiru, 2004.

SANTOS, B. de S.. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 23-72.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O samba, sua tradição e a transposição para o público infantojuvenil: Análise de *As Aventuras de Poliana* (SBT) pela perspectiva da folkcomunicação^{1;2;3}

João Paulo Hergesel⁴
Jéssica de Almeida Bastida Raszl⁵

Submetido em: 18/09/2019

Aceito em: 19/10/2019

RESUMO

O samba, caracterizado como processo folkcomunicacional, perpetua uma tradição e se configura como marca de identidade cultural brasileira. As narrativas derivadas do samba, contudo, avançaram para o campo das narrativas midiáticas, sendo replicadas e popularizadas por diversos meios e plataformas, como a televisão. Em âmbito contemporâneo, vê-se o referido gênero musical presente em telenovelas para crianças e pré-adolescentes, como é o caso de *As Aventuras de Poliana* (SBT). Este artigo surge com o objetivo de compreender o samba como um fenômeno da tradição e sua transposição para o público infantojuvenil, a partir de uma análise narrativa e estilística pautada na sintaxe melodramática. Por fim, constata-se que os jovens vêm tendo contato facilitado com o gênero musical, preservando a memória nacional e rompendo os paradigmas contemporâneos da indústria fonográfica.

PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação; Comunicação audiovisual; Ficção seriada; Narrativas midiáticas; Samba.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Texto derivado de trabalho apresentado no III Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: aproximações com memória e história oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul.

³ As imagens utilizadas neste trabalho respeitam o artigo 46, do Capítulo IV, da legislação sobre direitos autorais (Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998): “Não constitui ofensa aos direitos autorais: [...] a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra”. Todos os direitos são mantidos ao SBT.

⁴ Pesquisador de pós-doutorado (PPGCC/Uniso). Doutor em Comunicação (UAM), mestre em Comunicação e Cultura (Uniso) e licenciado em Letras (Uniso). E-mail: jp_hergesel@hotmail.com.

⁵ Possui graduação em Publicidade e Propaganda (2003), graduação em Jornalismo (2008) e mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (2015). Tem experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia, poema, antologia e samba caipira, cultura, comunicação. E-mail: jessica.bastida@gmail.com.

Samba, its tradition and the transposition to the infant-juvenile public: analysis of The Adventures of Poliana (*As Aventuras de Poliana*, SBT) from the perspective of folk communication

ABSTRACT

Samba, characterized as a folkcommunication process, perpetuates a tradition and configures itself as a mark of Brazilian cultural identity. Samba-derived narratives, however, have advanced to the field of media narratives, being replicated and popularized by various media and platforms, such as television. In a contemporary context, we can see the aforementioned musical genre in telenovelas for children and pre-teens, such as *As Aventuras de Poliana* (SBT). This article aims to understand samba as a phenomenon of tradition and its transposition to the infant-juvenile audience, from a narrative and stylistic analysis based on melodramatic syntax. Finally, it can be seen that young people have been having easy contact with the music genre, preserving the national memory and breaking the contemporary paradigms of the recording industry.

KEYWORDS

Folkcommunication; Audiovisual communication; Serial fiction; Media narratives; Samba.

Samba, su tradición y la transposición al público infantojuvenil: análisis de Las Aventuras de Poliana (*As Aventuras de Poliana*, SBT) desde la perspectiva de la folkcomunicación

RESUMEN

La samba, caracterizada como un proceso de folkcomunicación, perpetúa una tradición y se configura como marca de identidad cultural brasileña. Sin embargo, las narrativas derivadas de la samba han avanzado para el campo de las narrativas mediáticas, siendo replicadas y popularizadas por varios medios y plataformas, como la televisión. En un contexto contemporáneo, se puede ver el género musical antes mencionado en telenovelas para niños y preadolescentes, como *As Aventuras de Poliana* (SBT). Este artículo tiene como objetivo entender la samba como un fenómeno de tradición y su transposición al público infantojuvenil, a partir de un análisis narrativo y estilístico basado en la sintaxis melodramática. Finalmente, se puede ver que los jóvenes han tenido un contacto fácil con el género musical, preservando la memoria nacional y rompiendo los paradigmas contemporáneos de la industria discográfica.

PALABRAS CLAVE

Folkcomunicação; Comunicação audiovisual; Ficção seriada; Narrativas midiáticas; Samba.

Introdução

As alegorias nacionais, isto é, marcas de identidade cultural enraizadas na pátria em que a narrativa se ambienta, são elementos comuns no melodrama latino-americano. Ao elencar as características que fariam parte de uma sintaxe dessa matriz narrativa, Silvia Oroz (1992), cita as alegorias nacionais juntamente: da identificação de autoria, que seriam traços característicos da produtora e/ou emissora que assina a produção; da música pleonástica, muitas vezes condutora da trama; e das imagens emblemáticas, prenunciando eventos relevantes para a história.

A teledramaturgia brasileira, por sua vez, ainda que tente consolidar características próprias, continua pautada nessa estrutura melodramática. Sabe-se, com os estudos de Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009), que, em se tratando de melodrama, a telenovela nacional passou por três fases: primeiramente, com um viés sentimentalista, explorando as emoções e os dramas familiares; seguido por uma vertente mais realista, inserindo fenômenos do cotidiano do cidadão brasileiro; e atingindo uma esfera mais naturalista, ampliando discussões de cunho político e social.

Nesse sentido, a presença do samba, amplamente conhecido por representar o Brasil, na ficção televisiva e o modo como ele é apresentado tornam-se relevantes para o entendimento de fenômenos culturais e comunicacionais. Trazendo como recorte uma telenovela direcionada ao público infantil e pré-adolescente, torna-se ainda mais instigante a aparição e repercussão de um gênero musical tão impregnado na cultura nacional; em outras palavras, faz-se pertinente entender a relação entre tradição e transposição do samba para a mídia infantojuvenil contemporânea.

Este trabalho, tem como objetivo compreender o samba como um fenômeno da tradição e sua transposição para o público infantojuvenil, a partir de um videoclipe pertencente à telenovela *As Aventuras de Poliana* (SBT, 2018-presente). Para isso, estabelecem-se discussões sobre: 1) o samba como processo folkcomunicação; 2) a ideia de narrativas e narrativas midiáticas; 3) as narrativas televisivas infantojuvenis; e 4) as características do melodrama latino-americano, em que se situam as telenovelas brasileiras.

O samba como processo folkcomunicacional

É possível afirmar que o samba, como ritmo híbrido, pode ser considerado um processo comunicacional (RASZL, 2015). Ele foi construído em uma dinâmica, ao mesmo tempo dialógica, que juntava referências, práticas e diversos textos culturais, além de se configurar também como um ritmo de resistência. A partir disso, é pertinente observar o samba como um processo folkcomunicacional, a partir ideia de que Folkcomunicação é uma disciplina “situada na fronteira do Folclore (resgate e interpretação da cultura popular) e da Comunicação de Massa (difusão de símbolos através de meios mecânicos e eletrônicos destinados a audiências amplas, anônimas e heterogêneas)” (RIO, 2007, p. 8).

Retomando o conceito original de Luiz Beltrão (1918-1986), para quem a folkcomunicação “é o processo de intercâmbio de mensagens através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente a folclore e, entre suas manifestações, algumas possuem caráter e conteúdo jornalístico, constituindo-se em veículos adequados à promoção de mudança social” (BELTRÃO, 2001, p. 73), admite-se que suas manifestações “podem se dar na forma de cantadores, ex-votos, fanzines, folhetos de cordel, frases de para-choque de caminhão, grafite, entre outras formas” (RODRIGUES, 2019).

Dentre as “outras formas” mencionadas, o samba faz-se presente, sobretudo após 1917, com a gravação (e difusão) de um maxixe considerado samba e intitulado *Pelo Telephone*. Registrado na Fundação Biblioteca Nacional por Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos), há controvérsias sobre a canção, que supostamente foi composta de forma coletiva, em 1916, no quintal da casa da Tia Ciata (cozinheira e mãe-de-santo brasileira), na Praça Onze (sub-região da Zona Central da cidade do Rio de Janeiro).

Independentemente do mistério envolvido, esse primeiro samba foi gravado em um disco de cera, cobre e goma-laca. Também cantou um elemento novo na época: o telefone; porém, trouxe personagens e temas comuns no dia a dia carioca, como jogo de roleta, malandragem e amores roubados, que são utilizados até hoje em sambas e pagodes. Tal como esse, os sambas que se seguiram falavam de cotidiano, de vida conjugal e de política. Os sambistas utilizavam a música como uma forma de (re)vivenciar a cultura expatriada dos

escravos africanos, em suas raízes, misturando discursos que se entrecruzam, propondo um pluriculturalismo, ou seja, um texto cultural novo e mestiço (RASZL, 2015).

Mesmo com o avanço do tempo, o samba procura manter seu estilo, as ideias iniciais do gênero, discutindo com a sociedade temas contextuais e narrando diversos elementos que fazem parte do dia a dia, seja das pessoas adultas, seja do cotidiano infantojuvenil. O cotidiano, manifestado nos sambas de forma simples em forma de poesia ou música, pode operar como um fortalecimento de uma identidade cultural, que é propagada, pelos grupos e cantores em carreira solo, por todo o Brasil e no exterior.

Na contemporaneidade, o samba não deixa de ser uma manifestação cultural, embora apresente características modificadas. Por um lado, temas envolvendo internet, sites de redes sociais, dispositivos móveis já são perceptíveis no samba; por outro, a tecnologia emergente permitiu que muitos dos primeiros sambas fossem remasterizados e/ou regravados. Pensamos, portanto, que o samba contemporâneo (ou ainda, o samba na contemporaneidade) adentrou o eixo da Folkmídia.

A Folkmídia é conceituada como o processo de apropriação de um fenômeno originalmente *folk*, oriundo da cultura popular, pela Indústria Cultural, com a finalidade de disseminar às grandes massas (SOUZA, 2003). Com o advento da televisão, por exemplo, várias são as manifestações folkmediáticas, presentes desde a teledramaturgia até o telejornalismo, passando pelos programas de entretenimento, pelos segmentos esportivos e por outras vertentes que o fluxo televisivo é capaz de proporcionar.

Retomando o samba como um processo folkcomunicacional, é visível que o ritmo se apropria de elementos comuns do dia a dia e, em suas letras, traz personagens como o vilão, a mocinha e o “mulherão”; o “felizes para sempre” em pagodes melódicos; conflitos sociais e familiares em sambas de roda; e, claro, a utilização de figuras estereotipadas no enredo, como a “loira” (quando se remete à mulher e à cerveja) e o malandro (hoje mais estigmatizado como o homem que mantém relações extraconjugais). Se pensarmos o samba como um processo folkmediático, vemos que tais características folhetinescas parecem se acentuar.

Nesse sentido, percebe-se que as narrativas derivadas do samba – as histórias cotidianas contadas nas letras das músicas – avançaram para o campo das narrativas midiáticas, deixando de ser unicamente verbais/orais e se manifestando em outras

plataformas, como o audiovisual. Não somente os sambas contemporâneos, criados no século XXI, mas também os sambas clássicos, folclóricos, de raiz, compostos no início do século XX, fazem parte do cotidiano brasileiro comum e continuam conquistando amantes do ritmo.

Das narrativas às narrativas midiáticas

A distinção entre “narrativas” e “narrativas midiáticas” (ou “mediáticas”, como preferem alguns autores) é bastante sutil, salvo pela abordagem que ambas estabelecem: enquanto a primeira parece se voltar mais para a forma, a estrutura, a linguagem, o produto, a segunda está mais ligada às mediações, às experiências, à memória, ao processo. Para clarear o entendimento acerca desses conceitos, retomam-se as definições presentes no compêndio de terminologias organizado por Marcondes Filho (2009).

Daisi Irmgard Vogel (2009, p. 356) define “narrativa” como a prática cultural composta por “fábula” e “narração”, sendo a primeira o “conteúdo irredutível de uma história”, e o segundo como “o modo como esse conteúdo é organizado”; os estudos narratológicos, por sua vez, são contribuições de folcloristas e estruturalistas. Ainda para a autora (VOGEL, 2009, p. 356), os primórdios desse conceito se encontram nas teorias platônicas e aristotélicas, sobretudo na distinção entre mimese – o ato de encenar, imitar – e diegese – a transposição verbal desses eventos, criada por poetas.

Tarcyanie Cajueiro Santos e Míriam Cristina Carlos Silva (2009, p. 357), por sua vez, definem “narrativa mediática” como o processo pelo qual um meio de comunicação produz, e/ou compartilha a narração de “eventos, experiências, relatos, acontecimentos e histórias”, tendo o tempo como seu “principal elemento caracterizador”. A partir de uma visão benjaminiana, as autoras (SANTOS; SILVA, 2009, p. 357) discorrem sobre “o fim da experiência comunitária” e o “advento da vivência individual”, transformando a “relação social partilhada, porque oriunda da oralidade” na “experiência privada de um indivíduo”.

É a partir da noção de “advento da vivência individual” que se torna possível observar, na telenovela, um caráter “urbano e industrial”, com o cotidiano midiaticado, um “tempo acelerado”, justaposto por ações que se desenvolvem em núcleos paralelos, que une indivíduos pela narrativa calcada “no princípio da novidade”, acrescentando certa dose de criatividade nas representações do corriqueiro, e na “experiência individual e solitária”, tendo

em vista que não é necessária a formação de coletivos para se assistir à ficção seriada televisiva, ainda que esta possa gerar comentários posteriores.

Dessa forma, pode-se constatar que o samba, ao se tornar apropriação da indústria fonográfica e – posteriormente – ser inserido em programas televisivos, desvinculou-se de sua característica exclusivamente oral, principalmente coletiva, particularmente pedagógica. Por meio de adaptações, regravações, recriações, paródias, estilizações ou quaisquer que sejam os mecanismos textuais utilizados para se chegar a um produto relacionado ao gênero, a tradição narrativa do samba se transpôs em uma midiaticização, que pode ser direcionada ao público mais adulto como pode ser parte de uma experiência infantojuvenil.

SBT e as narrativas infantojuvenis

Em se tratando de programação para o público infantojuvenil, é visível como a televisão aberta passou a negligenciar esse tipo de produção desde a ascensão dos canais pagos e das plataformas de *streaming*. O SBT, no entanto, é referência não apenas no Brasil, mas em nível internacional, ganhando destaque quando comparadas as horas de programação dedicadas a esse público entre outras emissoras de alta audiência de diversos países ao longo de todos os continentes habitados (HOLZBACH; NANTES; FERREIRINHO, 2019).

Como visto em trabalhos anteriores (HERGESEL, 2019b), a telepoética do SBT – isto é, o modo como a emissora estrutura suas narrativas e molda seu estilo – parte de uma abordagem bastante familiar, produzindo conteúdo que tende a agradar dos mais jovens aos mais idosos. Essa aptidão do SBT em abraçar públicos praticamente descartados pelas concorrentes faz parte do DNA da emissora.

O nascimento do Sistema Brasileiro de Televisão enquanto uma emissora (inicialmente batizada como TVS) ocorreu com base no desejo de Silvio Santos, empresário e comunicador, em manter seus programas de cunho popular em detrimento às higienizações propostas pelas demais emissoras. Como pontuam diversos autores (MIRA, 1995; FREIRE FILHO, 2008; RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010; FREITAS, 2011; SIQUEIRA, 2012), Silvio não queria ficar à mercê da censura dos diretores que seguiam à risca as exigências da Ditadura Militar.

Muito embora o forte da emissora seja a produção e veiculação de programas de auditório (KILPP, 2003), o núcleo de dramaturgia é bastante pertinente na emissora, rendendo

os maiores pontos na audiência diária. Desde 2012, o investimento do SBT tem sido em telenovelas infantojuvenis – como *Carrossel*, *Chiquititas*, *Cúmplices de um Resgate* e *Carinha de Anjo* –, o que rende produtos licenciados e diversas experimentações crossover, crossmídia e transmídia (NANTES, 2018).

Ao investigar uma possível “estilística do melodrama infantojuvenil” no SBT, trabalhos antecessores apontaram que as telenovelas contêm a maior parte dos elementos “do melodrama clássico, desde a construção de seus personagens (vilões, mocinhos, justiceiros e cômicos) até as linhas de enredo, que abrangem conflitos amorosos, familiares, sociais e tragédias” (HERGESEL, 2017, p. 81). Por se tratar de uma produção brasileira, segue, ainda, a matriz estrutural do “melodrama latino-americano, com referências a símbolos nacionais, à identidade cultural do contexto em que foi produzida, com forte impacto musical e imagens emblemáticas que antecipam acontecimentos” (HERGESEL, 2017, p. 81). Além disso:

Das funções estilísticas mais comuns, sobretudo em se tratando de enquadramento, costumam prevalecer, nos climaxes melodramáticos, os primeiríssimos planos e os planos de conjunto. Também se nota a destinação de determinada música para um ser ou ação específica. As cores vibrantes e de alta nitidez, a angulação prioritariamente frontal e correspondente às falas, o figurino específico de cada personagem (ou coletivo), a trilha musical pop romântica, os diálogos em nível informal (sem se tornar coloquial) e as atuações bem posicionadas são outras características que podem intervir no melodrama destinado ao público infantojuvenil. (HERGESEL, 2017, p. 81).

Aprofundando essa discussão, uma pesquisa seguinte apontou oito elementos comuns na teledramaturgia do SBT, vinculados ao melodrama sentimentalista, em comparação ao melodrama realista e/ou naturalista. São essas características, conforme descritas no respectivo trabalho: maniqueísmo, felizes para sempre, casos familiares, merchandising social, momentos fatídicos, dogmas religiosos, ações pedagógicas e estética kitsch (HERGESEL; FERRARAZ, 2017).

A despeito de todas essas categorias a serem exploradas, o que vem despertando a atenção, em se tratando da telenovela em andamento – *As Aventuras de Poliana* –, é o resgate do samba, em alusão à sua forma tradicional, e sua manifestação em diversos pontos da narrativa. A formação de um grupo musical adolescente destinado a esse gênero musical é,

talvez, a maior representação de uma alegoria nacional – e representação folkcomunicação/folkmidiática – na referida telenovela.

O melodrama e as alegorias nacionais

Os estudos sobre melodrama no Brasil parecem se debruçar sobre a suposta dicotomia construída em relação à narrativa realista/naturalista. Isso se deve à chamada “nacionalização” na produção de telenovelas, ocorrida no final dos anos 1960 com a exibição de Beto Rockfeller (autoria de Cassiano Gabus Mendes e Bráulio Pedroso, TV Tupi, 1968-1969). O resgate de Guilherme Moreira Fernandes (2018) sobre esse assunto mostra que, muito embora novelas antecessoras tenham apresentado inovações, foi a produção da TV Tupi que demarcou o uso da linguagem coloquial, implantou um novo ritmo discursivo – mais ágil e menos teatral – e mesclou tropicalismo e cinema novo, além de romper com o maniqueísmo melodramático ao apresentar um anti-herói como protagonista.

Mais de 50 anos após o início dessa modernização, ainda se considera válido, sob determinados pontos de vista, identificar semelhanças e distinções que as produções nacionais estabelecem com obras de outros países latinos. Por outro lado, mais do que focar-se na bipolarização, talvez seja mais sensato concentrar-se no hibridismo. Percebe-se, com embasamento em Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2017), que há alguma flexibilidade em se tratando de teledramaturgia brasileira, provocando imbricações entre a matriz melodramática e o discurso realístico, a fim de se atingir a verossimilhança.

Em outras palavras, por mais que a telenovela brasileira pareça tentar uma consolidação de características próprias, especialmente inovações linguísticas e pelas rupturas estruturais consagradas, o cerne do melodrama ainda transpassa tais produtos, servindo muitas vezes como base norteadora. Aceitar tal fenômeno é dialogar com a ideia de que a telenovela brasileira é um recurso comunicativo (LOPES, 2009), isto é, uma narrativa em que elementos culturais, históricos, políticos e sociais se tornam explícitos, geralmente de forma pedagógica, em um movimento conhecido como *merchandising social*.

Muito antes das abordagens de temas com cunho social, já se fazia um esforço, nas produções latino-americanas, para que elas propusessem uma identificação com o público. De acordo com Silvia Oroz (1992, p. 89), “ao simbolizar a realidade das donas de casa de

sociedades não industrializadas, inaugurou uma iconografia própria de reconhecimento imediato”.

Ainda nas palavras da autora, “a produção seriada permitiu que a indústria do espetáculo gerasse uma imagem própria que representava alegorias nacionais, possibilitando sua identificação sem necessidade de sinais específicos” (OROZ, 1992, p. 90). Nesse sentido, a identidade pátria passou a ser uma característica indissociável do melodrama e, ainda nas narrativas contemporâneas, pode ser percebida em diversas formas.

Uma dessas maneiras de disseminar a alegoria nacional é por meio da música, especialmente em se tratando de uma canção ou gênero de fácil reconhecimento quando atrelado ao país de origem. Na concepção de Oroz, “a utilização reiterada da canção popular na produção melodramática foi uma característica essencial e uma referência cultural importantíssima” (OROZ, 1992, p. 94).

Nas telenovelas brasileiras, sobretudo as mais conectadas à estrutura clássica do melodrama latino-americano, “as letras das canções são utilizadas como apoio dramático de situações ou para definir o caráter ou evolução de um personagem” (OROZ, 1992, p. 94). Este texto, partindo de uma abordagem analítica narrativa e estilística, intenta compreender o samba como um fenômeno da tradição e sua transposição para o público infantojuvenil, por meio de sua presença como identidade nacional.

As Aventuras de Poliana: essa senhora tentação

As Aventuras de Poliana, como descrito em trabalhos anteriores, encontra-se “em exibição desde 16 de maio de 2018 no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)” e se trata de “uma adaptação do romance estadunidense Pollyanna, de Eleanor H. Porter (1913), que acompanha a vida de uma menina cujos pais morrem e, por isso, precisa morar com a tia severa – e, mesmo assim, segue vendo o lado positivo das coisas” (HERGESEL, 2019a, p. 12).

Com autoria de Íris Abravanel e direção geral de Reynaldo Boury:

Trata-se da segunda narrativa televisiva brasileira inspirada no livro; a primeira foi *Pollyana* (TV Tupi, 1956-1957), versão assinada por Tatiana Belinky com direção de Julio Gouveia, que tem o título de “primeira telenovela infantojuvenil brasileira” (FRANCFORT, 2011, p. 6) – muito embora tenha sido precedida por *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa* (TV Tupi, 1953), *Oliver Twist* (TV Tupi, 1955),

Peter Pan (TV Tupi, 1955), *Heidi* (TV Tupi, 1956), entre outras produções de ficção seriadas. (HERGESEL; FERRARAZ, 2019, p. 8).

Desde sua primeira semana no ar, o samba se fez presente, por meio do grupo musical adolescente Dura Samba. Composto pelos personagens Guilherme (interpretado pelo ator Lawrran Couto), Vinícius (vivenciado pelo ator Vincenzo Richy) e Jeferson (encenado pelo ator Vitor Britto), a banda se reúne para tocar na padaria Ora Pães Pães, para atrair a clientela. Somente por essa ambientação, já é possível estabelecer semelhanças com a tradição do samba: a reunião de amigos, em um terreno (geralmente quintal), formando uma roda de conversas e canções.

Devido ao caráter musical da telenovela, algo comum em se tratando de narrativas do SBT (HERGESEL, 2016), diversos videoclipes correlatos foram (e continuam sendo) produzidos. Destacamos, neste momento, o vídeo *Senhora Tentação* (direção de Ricardo Mantoanelli, 2018), que entrou de maneira praticamente orgânica na trama, num momento em que a narrativa do samba (a letra da música) propunha diálogos com a narrativa televisiva (o enredo da telenovela).

Senhora Tentação é uma regravação da música homônima consagrada pela voz de Cartola. Com composição de Silas de Oliveira, a canção foi a faixa 5 do lado B do LP *Cartola*, segundo álbum do sambista de mesmo nome, lançado em 1976. O trabalho é considerado, pela Revista Rolling Stone (2007), como o oitavo disco mais importante da música brasileira, em uma lista de cem títulos.

Na versão produzida pelo SBT, o vocal é assumido por Larissa Manoela e Bel Moreira, que interpretam as personagens Mirela e Raquel, respectivamente. O vídeo se inicia com uma ambientação estereotipada do samba: com o título da canção estampando o avental de um dos garçons da padaria, há uma movimentação de câmera colocando em destaque a mesa com feijoada e outros quitutes, alimentos sempre presentes quando o objeto é o samba (Fig. 01).

FIGURA 1 – Introdução do videoclipe *Senhora Tentação*



Fonte: Clipe: *Senhora Tentação* | *As Aventuras de Poliana*. Direção de Ricardo Mantoanelli. **YouTube**, 08 out. 2018. São Paulo: SBT, 2018, telev. son. color., 3 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sDqLUqFih0>. Acesso em: 03 jun. 2019.

Ainda que possa parecer clichê, existe um reforço à ideia de que o clipe deveria entrar de forma orgânica na trama, isto é, que fizesse parte da história que é contada ao longo da telenovela, pelo menos em sua primeira veiculação. Por isso, é perceptível a presença de personagens de outros núcleos, como alunos e professores da Escola Ruth Goulart, na *mise-en-scène*: tratava-se de um momento de jantar na padaria – e nesse momento é que a música surgiu.

Em seguida, no entanto, vê-se que existe uma preocupação em mesclar à linguagem convencional da telenovela uma característica bastante similar dos *lyric videos*: a presença da letra da música aparecendo na tela conforme a cantora menciona os versos. Na primeira parte cantada da música, Mirela está em um ambiente similar a um túnel, uma espécie de história dentro da história, uma “metadiegeses”, nas palavras de Gérard Genette (2017, p. 306); posteriormente, Raquel aparece no mesmo local. Tais cenas, entretanto, são intercaladas com cenas que deveriam ser tradicionalmente da telenovela, do mundo principal, da “diegeses” (GENETTE, 2017, p. 306) propriamente dita (Fig. 02).

FIGURA 2 – Mirela e Raquel cantam em um túnel, acompanhadas pela letra da canção



Fonte: Clipe: Senhora Tentação | As Aventuras de Poliana. Direção de Ricardo Mantoanelli. **YouTube**, 08 out. 2018. São Paulo: SBT, 2018, telev. son. color., 3 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sDqLUgFih0>. Acesso em: 03 jun. 2019.

A letra da canção fala sobre paixão e é inevitável não desvincular do videoclipe a linha de enredo trabalhada no entre os personagens Raquel, Guilherme e Mirela: as duas são melhores amigas e estão apaixonadas pelo mesmo garoto. Seria como se, alinhado ao que sugere a música, Raquel e Mirela considerassem Guilherme a sua “senhora tentação”, ou seja, uma versão masculina da musa outrora reverenciada por Cartola.

Dando maior espaço ao ambiente da padaria, o grupo é apresentado por completo, com os meninos tocando diversos instrumentos e cantando em coro, enquanto Mirela e Raquel sambam atrás de Guilherme, como se estivessem divididas por causa dos sentimentos por ele. É perceptível o volume de personagens de outros núcleos, além de personagens secundários e personagens de ponta, na *mise-en-scène*, possivelmente a fim de ampliar a repercussão do samba e a movimentação do *pocket show*.

FIGURA 3 – Personagens sambam e festejam ao som de *Senhora Tentação*



Fonte: Clipe: *Senhora Tentação* | *As Aventuras de Poliana*. Direção de Ricardo Mantoanelli. **YouTube**, 08 out. 2018. São Paulo: SBT, 2018, telev. son. color., 3 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sDqLUqFih0>. Acesso em: 03 jun. 2019.

Na parte final do videoclipe, cada uma das vocalistas desta canção aparece em primeiríssimo plano, olhando para a câmera, em diálogo direto com o público, como se confessassem seu amor por Guilherme e tentassem convencer o espectador, cabendo a ele decidir quem deveria ficar com o garoto. Cada uma delas segura delicadamente a flor com que recebeu das mãos de Guilherme, como se suas pétalas fossem uma metáfora para o sentimento que sentem por ele.

Nesse sentido, o audiovisual já antecipa o que provavelmente ocorrerá na narrativa: nota-se que a flor de Mirela é branca, aludindo à paz, à pureza, à simplicidade, ou ainda, à amizade; já a flor que está nas mãos de Raquel é vermelha, remetendo à paixão, ao amor, à luxúria. Não coincidentemente, nos capítulos seguintes da telenovela, Mirela e Guilherme assumem o namoro, e Mirela passa a se sentir em conflito com o que sente por Vinícius e por Luca.

FIGURA 4 – Personagens sambam e festejam ao som de *Senhora Tentação*



Fonte: Clipe: *Senhora Tentação* | *As Aventuras de Poliana*. Direção de Ricardo Mantoanelli. **YouTube**, 08 out. 2018. São Paulo: SBT, 2018, telev. son. color., 3 min. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=sDqLUqFilh0. Acesso em: 03 jun. 2019.

Considerações finais

Dissertar sobre a poética do samba vai além de investigar os enlaces artísticos que determinadas melodias, ou letras, ou canções podem apresentar. E a poética da vida cotidiana pode ficar mais fácil quando manifestada em forma de música e fazer versos por meio de temas atuais ou históricos. A presença do samba na telenovela consiste em um processo folkcomunicação e folkmidiático, pois mostra a releitura do ritmo na contemporaneidade e em cenas reais: as músicas cantam o que os personagens vivem e, apesar de serem tempos diferentes, mostram que os temas são atemporais.

A utilização do ritmo no melodrama infantojuvenil parece funcionar como uma amostragem da relevância fenômeno processo cultural quando se fala de identidade, fator tão importante nessa fase púber. Resgatar o samba, como recurso comunicativo na telenovela, e associar as músicas ao cotidiano infantojuvenil, falando de sentimentos e sensações ainda tão confusas nessa faixa etária, mostra a pertinência do ritmo como narrativa e, mais especificamente, como narrativa midiática.

As Aventuras de Poliana utiliza não apenas sambas da década de 1940, cujo principal objeto das músicas era o amor, mas também pagodes dos anos 1990, em que a paquera, a traição e o amor sofrido eram tratados de forma evidenciada. O samba, na contemporaneidade, não deixa de ser uma manifestação cultural, ainda que seja diferente de suas origens. É possível perceber, na telenovela, como ele foi modificado, desde a quantidade de instrumentos até a velocidade das músicas, mais aceleradas.

O ritmo tem o poder, desde a sua origem, de misturar discursos que se entrecruzam, surgindo, a partir disso, um samba plural, um novo texto cultural e mestiço. A importância dada ao samba como identidade nacional, na telenovela analisada, vem apresentar ao público infantojuvenil um ritmo supostamente desconhecido por esses jovens espectadores, mas que, com os acontecimentos diários, torna-os capazes de associar as letras das músicas ao seu cotidiano. É esse o poder da música e, mais estritamente, da mídia televisiva, que se apropria de elementos da cultura popular/marginal em seus produtos para desmistificar o ritmo junto ao público infantojuvenil.

É preciso ampliar este pensamento com novas reflexões, que problematizem também o caráter mercadológico sobre o qual a telenovela se encontra imersa, tarefa a ser explorada futuramente, por uma pesquisa que envolva as práticas de consumo e o contexto de recepção. Por ora, com este estudo, constatou-se que os jovens vêm tendo contato facilitado com o gênero musical, preservando a memória nacional e rompendo os paradigmas contemporâneos da indústria fonográfica, que vem ampliando seu repertório em enredos e em aberturas de novelas de outras emissoras – aqui, outro possível recorte para pesquisa futura –, enaltecendo assim o patrimônio cultural brasileiro, o samba.

Referências bibliográficas

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2001.

FERNANDES, Guilherme Moreira. O processo de modernização da telenovela brasileira: o protagonismo das TVs Tupi e Excelsior. *In*: CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Ligia Prezia (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Alumínio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2018. v. 1. p. 271-285. Disponível em: <https://12d8f5f9-ca5f-46c4-e811->

cee6f7a02da3.filesusr.com/ugd/8181f9_c172ca214cb34e7b832382a51a308389.pdf. Acesso em 11 nov. 2019.

FRANCFORT, Elmo. Um pouco da história da telenovela. **Revista Pró-TV**, n. 96, dez. 2011, p. 6. Disponível em: https://issuu.com/revistaprotv/docs/jornalprotv_96/6. Acesso em 18 fev. 2019.

FREIRE FILHO, João. O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama os discursos à tessitura das práticas. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor (org.). **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. p. 78-99.

FREITAS, Fernanda Lopes de. **Comunicação e complexidade**: o discurso mítico do SBT. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4485>. Acesso em 03 jun. 2019.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HERGESEL, João Paulo. A morte na ficção seriada infantojuvenil: nuances poéticas em *As Aventuras de Poliana* (SBT). In: LEMOS, Ligia Prezina (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Aluminio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2019a. v. 2. p. 11-29. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/8181f9_a35582b438da418281acba761181fd6b.pdf. Acesso em 03 jun. 2019.

_____. **A televisão brasileira em ritmo de festa**: a telepoética nas produções do SBT. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019b.

_____. Carrossel de sentimentos: melodrama na telenovela do SBT. **Fronteiras – estudos midiáticos**. Unisinos, São Leopoldo (RS), v. 19, p. 72-82, 2017. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2017.191.07/5917>. Acesso em 03 jun. 2019.

_____. Os vídeos musicais como condutores de narrativa na telenovela do SBT. In: ENCONTRO ANUAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 20., 2016, Curitiba, PR. **Anais [...]**. São Paulo: Socine, 2016. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2016/16031/joao_paulo_lopes_de_meira_hergesel/os_videos_musicais_como_condutores_de_narrativa_na_telenovela_do_sbt. Acesso em 03 jun. 2019.

_____; FERRARAZ, Rogério. Melodrama infantojuvenil na televisão brasileira: análise estilística de Carrossel (SBT, 2012-2013). **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul (RS), v. 16, n. 31, 2017, p. 201-222. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/5174/3037>. Acesso em 03 jun. 2019.

_____; _____. Nuances poéticas na ficção televisiva brasileira: análise de As Aventuras de Poliana (SBT). *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28., 2019, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. **Anais [...]**. Brasília: Compós, 2019. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_QBIAORZ04464TQRPE60N_28_7179_22_02_2019_02_51_55.pdf. Acesso em 03 jun. 2019.

HOLZBACH, Ariane; NANTES, Joana d'Arc; FERREIRINHO, Gabriel. Onde estão as crianças? Uma investigação mundial da programação infantil na TV aberta. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28., 2019, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. **Anais [...]**. Brasília: Compós, 2019. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_LXL1CESX2ETXCCMJRRPT_28_772521_02_2019_12_32_15.pdf. Acesso em 03 jun. 2019.

KILPP, Suzana. Quadros de entrevista em programas de auditório: alternativa para análise da TV no Brasil. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v. 4, n. 8, p. 19-26, 2003. Disponível em: http://www.suzanakilpp.com.br/artigos/Quadros_de_Entrevista_em_Programas_de_Auditorio.pdf. Acesso em 03 jun. 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009. Disponível em: https://bdpi.usp.br/bitstream/handle/BDPI/32406/art_LOPES_Telenovela_2009.pdf?sequence=2. Acesso em 03 jun. 2019.

_____. Telenovela e memória em tempos de transmídia. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 26., 2017, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP. **Anais [...]**. Brasília: Compós, 2017. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_GTYF6DNXTXHPJOUCP60V_26_5721_22_02_2017_14_39_24.pdf. Acesso em 03 jun. 2019.

MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dicionário de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009, p. 356.

MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico**: Silvio Santos e o SBT. São Paulo: Edições Loyola; Olho D'água, 1995.

NANTES, Joana D'Arc de. Reflexões sobre marcas locais em formatos globais: o caso da telenovela "Cúmplices de um Resgate". *In*: JORNADA INTERNACIONAL GEMInIS, 3., 2018, São Paulo, SP. **Anais [...]**. São Carlos: UFSCar, 2018. Disponível em: <https://doity.com.br/anais/jig2018/trabalho/82360>. Acesso em 28 maio 2019.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

RASZL, Jéssica de Almeida Bastida. **O samba como processo comunicacional nos jornais Folha da Manhã e Folha da Noite**: de 1930 a 1935. Dissertação (Mestrado em Comunicação e

Cultura) – Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2015. Disponível em: <http://comunicacaoecultura.uniso.br/producao-discente/2015/pdf/jessica-raszl.pdf>. Acesso em 03 jun. 2019.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (org.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIO de Janeiro (Cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **Folkcomunicação: a mídia dos excluídos**. Rio de Janeiro: A Secretaria, 2007. (Cadernos da Comunicação. Estudos; v. 17). Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/cadernos_comunicacao/estudos/estudos17.pdf. Acesso em 12 ago. 2019.

RODRIGUES, Felipe. Glossário de publicações alternativas. **Imaginário!**, n. 16, jun. 2019. Disponível em: <http://www.marcafantasia.com/revistas/imaginario/imaginario11-20/imaginario16/imaginario16.pdf>. Acesso em 12 ago. 2019.

ROLLING STONE. **Os 100 maiores discos da música brasileira**, 09 nov. 2007. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>. Acesso em 03 jun. 2019.

SANTOS, Tarcyanie Cajueiro dos; SILVA, Míriam Cristina Carlos. Narrativas mediáticas. In: MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dicionário de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009. p. 356-357.

SIQUEIRA, Fernando Mariano de. **Inovações na difusão televisiva: a TV conectada no caso do SBT**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Mestrado em Comunicação. São Caetano do Sul: Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2012. Disponível em: https://www.uscs.edu.br/posstricto/comunicacao/dissertacoes/2012/pdf/DISSERTACAO_FERNANDO_MARIANO_DE_SIQUEIRA.pdf. Acesso em 03 jun. 2019.

SOUZA, Maria Isabel de. Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 1, n. 2. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/493>. Acesso em 11 nov. 2019.

VOGEL, Daisi Irmgard. Narrativa. In: MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dicionário de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009. p. 356.

Folkcomunicação, meios de midiaticização e folclore: Um olhar para festa do “Senhor Jesus do Gran Poder” da cidade de La Paz (Bolívia)¹

*Karla Andrea Terán²
Aline Nunes de Siqueira³*

Submetido em: 19/09/2019

Aceito em: 10/11/2019

RESUMO

A festa do "Senhor Jesus do Gran Poder" é o maior evento folclórico da cidade de La Paz (Bolívia). A pesquisa desenvolvida, se ancora teoricamente no campo das práticas sociais e culturais, mais especificamente na teoria da folkcomunicação. Portanto, o objetivo deste trabalho é realizar uma análise folkcomunicacional e folkmidiática desta festa, contemporaneamente considerada como festival, investigando de que maneiras atua para a promoção da comunicação dos marginalizados e do folclore como prática sócio-cultural democratizante. A abordagem adotada é qualitativa, a metodologia parte do levantamento bibliográfico e posterior análise teórica e documental, de uma série de pesquisas ligadas ao campo folkcomunicacional, as principais ferramentas utilizadas são a observação e registro fotográfico das práticas, rituais festivos e, de maneira especial das danças apresentadas em seu decorrer. No entanto, também se lançou mão de entrevistas semi-estruturadas com alguns personagens atuantes na festa. O desafio reflexivo, deste texto, aponta para a inclusão da teoria da folkcomunicação, no campo acadêmico boliviano, pois que, pelo menos, até este momento e pelos levantamentos realizados, esta discussão têm sido ausente. Assim também se assemelha como resultado, a adição de outras categorias teóricas tais como: práticas sociais e culturais-e resistência cultural, neste contexto. A pesquisa se justifica, na medida em que, abre um horizonte de visibilidade, a respeito da importância da análise deste evento folclórico, como também das questões relacionadas a comunicação dos marginalizados na Bolívia.

PALAVRAS-CHAVE

Festa; Folclore; Folkcomunicação; Práticas socioculturais.

¹ Bolsas Capes UFMT.

² Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: andy_teran30@hotmail.com.

³ Pós-doutoranda e Doutora em Estudo de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestre em Educação, comunicóloga e atriz. E-mail: alinewendpap@gmail.com.

Folk communication, media and folklore: A look at the feast of the "Lord Jesus Of the Great Power" of the city of La Paz (Bolivia)

ABSTRACT

The feast of the "Lord Jesus of Great Power" is the greatest folkloric event of the city of La Paz (Bolivia). The research developed is theoretically anchored in the field of social and cultural practices, more specifically in the theory of folk communication. Therefore, the objective of this work is to carry out a folk communicational and folkmedia analysis of this festival, simultaneously considered as a festival, investigating in what ways it acts to promote the communication of the marginalized and folklore as a democratizing socio-cultural practice. The approach adopted is qualitative, the methodology starts from the bibliographic survey and subsequent theoretical and documental analysis of a series of research linked to the folk communicational field, the main tools used are the observation and photographic record of practices, festive rituals and, in a special way, the dances presented in its course. However, it was also used semi-structured interviews with some characters active in the party. The reflective challenge of this text points to the inclusion of the theory of folk communication, in the Bolivian academic field, since, at least until this moment and by the surveys carried out, this discussion has been absent. So it also resembles as a result, the addition of other theoretical categories such as: social and cultural practices and cultural resistance, in this context. The research is justified, to the extent that it opens a horizon of visibility, regarding the importance of the analysis of this folkloric event, as well as the issues related to communication of the marginalized in Bolivia.

KEYWORDS

Party; Folklore; Folk communication; Socio-cultural practices.

Folkcomunicación, medios de comunicación y folclore: Una mirada para la fiesta del "Señor Jesús de Gran Poder" de la ciudad de La Paz (Bolivia)

RESUMEN

La fiesta del "Señor Jesús del Gran Poder" es el mayor acontecimiento folklórico de la ciudad de La Paz (Bolivia). La investigación que ahora se desarrolla está teóricamente anclada en el campo de las prácticas sociales y culturales, más específicamente en la teoría de la comunicación popular. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es llevar a cabo un análisis de la comunicación folclórica y de los medios de comunicación folclóricos de este festival, considerado simultáneamente como un festival, investigando de qué manera actúa para promover la comunicación de los marginados y el folclore como una práctica sociocultural democratizadora. El enfoque adoptado es cualitativo, la metodología parte del estudio bibliográfico y posterior análisis teórico y documental de una serie de investigaciones vinculadas al campo de la comunicación popular, las principales herramientas utilizadas son la observación y el registro fotográfico de las prácticas, los rituales festivos y, de manera especial, las danzas que se presentan en su curso. Sin embargo, también se utilizaron

entrevistas semiestructuradas con algunos personajes activos en el partido. El reto reflexivo de este texto apunta a la inclusión de la teoría de la comunicación popular, en el campo académico boliviano, ya que, al menos hasta el momento y por las encuestas realizadas, esta discusión ha estado ausente. Por lo tanto, también se asemeja, como resultado, a la adición de otras categorías teóricas tales como: prácticas sociales y culturales y resistencia cultural, en este contexto. La investigación está justificada, en la medida en que abre un horizonte de visibilidad, sobre la importancia del análisis de este evento folklórico, así como sobre los temas relacionados con la comunicación de los marginados en Bolivia.

PALABRAS CLAVE

Fiesta; Folklore; Comunicación folklórica; Prácticas socioculturales.

Introdução

O consumo cultural difere do consumo centrado no valor da variação na apropriação e uso de produtos com estruturas significativas. Em outras palavras, tal como a indústria cultural difere de qualquer outra, pela natureza dos seus frutos, a utilização destes produtos é necessariamente diferente de outros tipos de bens. A classe social, enquanto dimensão determinante na leitura perceptiva do público, favorece um olhar complexo, em torno das práticas sociais do cotidiano, transmitidas pela televisão, uma vez que, se entrelaçam com as múltiplas atividades, relações e desejos do público. Sabe-se que em torno do folclore, por exemplo, da dança, os cenários socioculturais aonde se originam e se desenvolvem, modificam ou transcendem, a partir de suas expressões culturais e artísticas, etc., são múltiplas apreciações que podem ser feitas a partir da pesquisa social.

A festividade do Senhor Jesus de Gran Poder é a maior festa da cidade de La Paz, um evento aonde pessoas de diferentes estratos sociais, econômicos e familiares se misturam, e esse grupo sócio-cultural representa em grande parte a sociedade paceña⁴, pois é uma festa onde o sincretismo cultural e religioso está muito presente. Pode-se dizer que desde um ponto de vista transmissivo, a difusão de mensagens é de interesse para a pesquisa, por exemplo, para a difusão da festa para os convites e ensaios prévios a festa principal, o contato principal chamado 'preste', quem é a pessoa responsável da toda a organização do evento. O preste se encarrega de ter tudo pronto para as fraternidades que participam da festa.

Tudo isso gera uma rede de comunicação, cada vez mais complexa em espaços mais amplos, por exemplo, a ligação entre o campo e a cidade, ou em outras palavras sobre o

⁴ Cidadão de La Paz.

rurbano, entre contextos urbanos. A festividade tem uma conotação sociocultural intimamente ligada a aspectos económicos, que hierarquizam certas relações e produzem ligações diversas entre grupos de elevado poder económico, dadas as trocas comerciais e as atividades ligadas ao comércio informal e mesmo ao contrabando.

O interesse em abordar os conceitos de comunicação, cultura e folclore, a fim de tentar explicar esses conceitos através da festa do Senhor Jesus do Grande Poder, reside em fazer do trabalho seguinte uma contribuição para a teoria da folkcomunicação a partir do contexto boliviano, considerando que os estudos existentes na matéria não têm sido analisados como uma forma de expressão e comunicação do popular, na sociedade de La Paz, já que a folkcomunicação é um conceito que pertence à teoria brasileira, criada por Luiz Beltrão.

Nesse sentido, falar de folclore, no contexto das teorias da folkcomunicação, é ter em mente que cada fato social contém processos de comunicação e aprendizagem que ocorrem nas interações humanas. O folclore gera espaços culturais nos quais os sujeitos agem e modificam seu mundo a partir de sua experiência, conhecimento, práticas, linguagem e através do modo como os códigos culturais são comunicados e transmitidos verbalmente e não verbalmente.

Soma-se a isso a perspectiva de F. Subtil (2014) que toma a abordagem cultural de James Carey, que explica sobre como é preciso pensar a comunicação não como transmissão de informação, mas como rituais de repetição e experiência de tempo. Um modelo de comunicação que explora a ideia de participação, associação, camaradagem, detenção de uma fé comum. Assim a comunicação se estabelece pelo fato de os devotos e/ou telespectadores estarem vinculados através de espaços de sociabilidade comunitária, fazendo com que eles se sintam iguais e em correspondência com uns com os outros. Tal linha visa dialogar no modelo escolhido, com as ciências sociais, em especial a antropologia. No primeiro ponto se tratará da história da festa.

Breve história da festa do Senhor Jesus do Gran Poder

A festa do Gran Poder foi se transformando ao longo do tempo, pois na década de 1930, era uma simples procissão à luz de velas realizada entre os imigrantes aymaras que

viviam e trabalhavam no distrito de mercado da Avenida Buenos Aires. Em 1952, passou ser a festa mais importante da cidade de La Paz.

A expressão Gran Poder vem da crença de que Deus é amor e que o amor gera um poder, que derruba todos os obstáculos. A origem da festa remonta ao ano 1663, com a fundação do Convento das mães Concebidas. De acordo com a história, os candidatos tiveram que trazer ao convento uma imagem com eles. Foi assim como a freira Geneveva Carrión trouxe uma foto do senhor, com três rostos a representar a trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. No entanto, isso causou controvérsia e estranhamento por parte da comunidade. Em 1904 um devoto decidiu cortar a imagem, a partir desse momento, passou a ser apresentada com um único rosto. Após esse ato, muitos devotos começaram pedir favores pro Santo Jesus de Gran Poder. Foi assim que a veneração a imagem se propagou.

Figura 1 – Altar em homenagem ao Senhor Jesus do Gran Poder



Fonte: Terán, Karla. 2019

As expressões de agradecimento ao santo por cumprir os desejos dos devotos dele surgiu em 1923 na cidade de La Paz (Bolívia), mais especificamente no bairro chamado Chijini. É um bairro pequeno que, ao longo dos anos, foi ganhando importância. Atualmente a festa do Gran Poder é uma representação da diversidade de danças, aonde os devotos dançam três anos consecutivos a partir das promessas que eles fazem depois de pedir algum desejo pro Senhor Jesus de Gran Poder, como um ato de gratidão e tem a presença de milhares de dançarinos e músicos, que invadem as ruas da cidade. A promessa é acompanhada por uma

cerimônia para a *Pachamama* (mãe terra), em que se queima um conjunto de objetos de açúcar como oferta, para solicitar proteção durante a celebração do grande poder e também para a vida cotidiana.

A festa realiza-se anualmente, em um sábado no fim de maio ou no começo de junho. Um grande desfile de dançarinos tem lugar em uma rota de vários quilômetros de percurso, no centro da cidade. O dia do evento, para poder observar o desfile, os espectadores têm suas próprias cadeiras ou compram um lugar nas arquibancadas, que são montadas ao longo da rota, para facilitar a apreciação das danças executadas pelos dançarinos, do som das bandas, das barracas de comida e bebidas típicas da região.

Figura 2 – População/público que acompanha a festa



Fonte: Terán, Karla. 2019

Cada grupo ou confraria aceita dançarinos temporários, mas a maioria dos membros faz parte do grupo há vários anos, e alguns durante gerações. Os membros "permanentes" ou mais antigos têm que ser testados, pelo na primeira vez que entram na confraria, para serem considerados como uma pessoa de prestígio e serem respeitados.

A festividade mostra uma visão andina da distribuição da riqueza, como nas comunidades dos altiplanos andinos, onde a reciprocidade é fundamental para o bem-estar da sociedade. Fala-se sobre Ayni (palavra na língua nativa aymara), que no espanhol significa "hoje para você e amanhã para mim".

O 'preste' (É o nome dado ao evento e à pessoa que organiza e financia a festa privada da confraria, que é comemorado no dia seguinte a festa). Cada membro tenta fazer melhor do que as etapas anteriores. Quanto mais completa e luxuosa é a festa, mais admirado e respeitado será o preste para o seu grupo. Para realizar a festa, a pessoa chamada do 'preste' aluga um quarto, aonde vai ser o evento. Para animar o evento, o 'preste' também contrata uma ou várias bandas para tocar música.

Folclore e comunicação

Um dos grandes canais de comunicação coletiva é, sem dúvida, o folclore. Se partirmos da perspectiva da cultura popular, as pessoas comunicam em diferentes formas cotidianas, locais e privadas, dentro de um ambiente social e cultural particular. Segundo o autor Aldrete (2003) fale que

O folclore ocupa um lugar dentro das Ciências Antropológicas Culturais. É uma ciência com materiais concretos, com seu próprio método, com uma finalidade conhecida. Mas, assim como o Folclore é chamado de Ciência, também foi acordado chamar folclore aos materiais que esta Ciência estuda. Sendo o mesmo caso da história que significa um conjunto de fatos do passado e da História, a Ciência que no presente estuda fatos do passado e tenta tirar lições para o futuro. O folclore ou fato, dado ou fenômeno folclórico para se tornar material de estudo da Ciência do Folclore deve reunir certas características substantivas que têm sido apontadas por diversos autores de diversas épocas, com algumas diferenças que serão apontadas imediatamente. O fato folclórico deve ser tradicional, isto é, deve ser transmitido de geração em geração, de pais para filhos, por notícias ou exemplos falados, sem a ajuda de formas sistemáticas de ensino ou formação, isto é, sem a ajuda de livros, catecismos, regulamentos, códigos, etc. Deve ser anônimo, isto é, deve ter perdido, ao longo dos tempos, o autor individual que toda a criação supõe. (ALDRETE, 2003, p.22).

Neste sentido, de acordo com a sua origem etimológica, a palavra folclore significaria o conhecimento do povo. Dessa forma, com a ajuda do conceito de folclore de Aldrete, busca-se entender o sentido crítico dos leitores, certos temas que não devem mais ser assumidos, se pretendemos abrir ainda mais o horizonte de visibilidade com aqueles que trabalharam em temas relacionados ao folclore na Bolívia. Portanto, o desafio reflexivo deste texto aponta ser uma contribuição na teoria da folkcomunicação no contexto boliviano.

Consequentemente, as reflexões que se seguem tentarão enfatizar o detalhe do microscópico (uma intenção, uma atitude, um comportamento, etc.) que está presente no

cotidiano e, portanto, isso pode contribuir não só para a compreensão de uma dança, para o estudo do folclore nacional, mas também para a compreensão de uma sociedade que, por si só, se constrói e explica a partir de certos processos de comunicação e aprendizagem.

Subtil (2014) analisa a abordagem cultural à comunicação de James W. Carey, onde basicamente se estabelece um diálogo entre as contribuições teóricas do autor, a partir da leitura que Filipa Subtil faz sobre a abordagem cultural do autor norte-americano. O autor conta com as contribuições de Carey para a compreensão da comunicação como um ritual de participação no qual, e através do qual, as pessoas geram, mantêm e transformam a cultura em que vivem. De acordo com o sutil, Carey pode ser considerado um pensador que reflete a noção de que as sociedades são constituídas por "Partilha, troca e conflito de símbolos, significados e formas de cultura" (SUBTIL, 2014, p. 21).

A partir da visão transmissora da comunicação, é interessante analisar as práticas culturais e rituais em termos de enviar, transmitir ou dar informação a outros (SUBTIL, 2014, p.25), para explicar os processos de continuidade e herança de costumes e tradições reproduzidos numa festa. A visão transmissora é orientada para a manutenção da sociedade no tempo e não para a disseminação de mensagens no espaço, para a representação de crenças compartilhadas e não para o ato de transmitir informações.

Portanto, em torno da celebração e do folclore, ideias e crenças, incluindo religiosas e morais, emergem das práticas sociais, particularmente das práticas rituais. Neste ponto, o processo de criação de uma ordem ritual e simbólica muito típico da festa do Senhor Jesus do Gran Poder, que opera para representar uma ordem básica das coisas e manifestar comportamentos contínuos e mutáveis e processos sociais assume importância (SUBTIL, 2014, p. 29).

Para o autor Carey, um currículo de comunicação ritual resulta de uma concepção de religião, e diz que o problema ou papel do sermão, instrução e advertência, e que se destaca como pequenas atividades do dia-a-dia, festa, canto e oração. Em outras palavras, a comunicação está na construção e manutenção ao longo do tempo de um mundo cultural significativo e ordenado, que serve como um quadro para a ação humana, e não na transmissão de informação, que a comunicação, não a sua compreensão, encontra sua manifestação mais alta e original (SUBTIL, 2014, p. 28).

Assim, a festa torna-se num cenário em que o indivíduo, como criatura social, adquire comportamentos e conceitos que o tornam parte dele como parte do processo de socialização. Portanto, o folclore boliviano contém códigos que orientam o comportamento social. Estes códigos são reproduzidos e transmitidos através de gerações e dão origem à construção e afirmação de uma identidade nacional.

Folkcomunicação

Segundo o autor Hohlfeldt, a folkcomunicação é o estudo dos procedimentos comunicacionais pelos quais as manifestações da cultura popular ou do folclore se expandem, se sociabilizam, convivem com outras cadeias comunicacionais, sofrem modificações por influência da comunicação massificada e industrializada ou se modificam quando apropriadas por tais complexos. (HOHLFELDT 2002, p. 25).

A folkcomunicação é uma teoria que procura refletir sobre os fluxos dinâmicos das manifestações e agentes locais de comunicação. A cada dia mais se firma como uma teoria vital é tão importante dentro de um contexto social onde a economia neoliberal parece permear os diferentes aspectos da vida social, porém, ainda assim continua sendo atravessada pela profundidade das manifestações culturais, tais como reivindicações políticas que continuam se construindo como um espaço onde resiste.

Segundo Beltrão (1980), Folkcomunicação significa falar em termos de comunicação a um nível popular através do folclore, mas ele chama de folclórico todos os processos provenientes das tradições populares, mesmo não se enquadrando em uma categoria estritamente folclórica. Tendo em conta a contribuição teórica de Luiz Beltrão (1980) verifica-se que

Como na folkcomunicação cada ambiente gera seu próprio vocabulário e sua própria sintaxe, e cada agente comunicador emprega o canal que tem a mão e melhor sabe operar de modo a que seu público veja refletidos na mensagem seu modo de vida, suas necessidades e aspirações, o enquadramento de qualquer parcela da comunidade em um desses grupos depende, antes do mais, de uma pesquisa das linguagens específicas utilizadas pelos indivíduos que a compõem e dos meios de expressão por eles utilizados. (BELTRÃO, 1980, p. 40).

O folkcomunicacional alimenta-se de ambas as visões da comunicação uma vez que uma (a transmissiva) se concentra nos processos comunicacionais de transmissão de informação em contextos mais complexos em que a festa tem lugar; e a outra (o ritual)

permite identificar sentidos e significados que são dados a certas práticas rituais que fazem parte da festa e geram uma ação coletiva que reproduz padrões de comportamento muito particulares. Assim, a autora Cristina Schmidt fala sobre o termo de folkcomunicação, mencionando o seguinte

Há meio século, o folclore da sociedade industrial refletia a apropriação da 'cultura popular' pela poderosa 'cultura de massas'. Processando símbolos e imagens enraizados nas tradições nacionais dos países hegemônicos, as indústrias culturais as convertiam em mercadoria, distribuindo-as para o consumo das multidões planetárias. (SCHMIDT, 2017, p. 19).

Neste sentido, como fala o autor Beltrão, não se deve esquecer que enquanto os discursos que tem a comunicação social, estes estão encaminhados ao mundo, em contrapartida, os da folkcomunicação se destinam a um mundo aonde as palavras, gestos, e toda forma de expressão mantem relações leves com o idioma, a escrita, a dança os rituais, nas coisas de lazer em geral. Em outras palavras o autor tenta dizer que o sistema de folkcomunicação tem um traço de universalidade que tem sua fundamentação no folclore, devido a sus raízes na cultura popular.

A perspectiva cultural ou ritual de Carey é o que se segue, como um conjunto de contribuições teóricas e conceituais que podem ser aplicadas a um estudo folkcomunicacional. Neste sentido, são também recolhidas as reflexões sobre as duas visões da comunicação, como uma das contribuições mais significativas e úteis para o que se pretende fazer através de um estudo folkcomunicacional. De acordo com Marques de Melo que toma a ideia de Luiz Beltrão sobre os agentes folclóricos comunicacionais, ele menciona que

trabalham nos grupos sociais dos bairros periféricos, nas áreas rurais ou nas cidades do interior. Esses líderes, verdadeiros agentes de comunicação popular (ou agentes de comunicação popular) reinterpretem e recodificam as mensagens, traduzem as mensagens da sociedade globalizada pelos meios de comunicação de massa para os grupos populares (MARQUES DE MELO, 2001, p. 180-181).

Neste sentido, a partir do que acontece na festa do Gran Poder, a resistência cultural do popular reside no cholaje paceño e na sua própria estética. O 'cholo' é entendido como a transformação interna do modo de vida e da identidade dos povos indígenas estabelecidos na

cidade. No entanto, é a chola paceña ou burguesia de elite que mostra os múltiplos jogos de poder que medeiam o evento e "propõe a construção do sentido de uma mestiçagem que toma elementos não só da sua própria cultura, mas também, da cultura ocidental, da tecnologia, propondo seus próprios códigos visuais, uma estética chola" (ROMÁN, 2007, p. 59).

O cholo também se refere a mestiços culturais com mais características indígenas do que crioulas. Em outras palavras, a questão do cholo na Bolívia são identidades resultantes de um confronto permanente de imagens e auto-imagens; de estereótipos e contra-estereótipos. E entre os atores do festival da Gran Poder, a identidade de um é construída não só a partir do outro, mas num reencontro com um sentido afirmativo em relação ao que em princípio começa como um insulto ou preconceito racista.

É por isso que é tão significativo o passo dado pelo festival de Gran Poder quando tomou as ruas principais da cidade de La Paz, envolvendo mais setores e grupos sociais que enriquecem a diversidade cultural das manifestações folclóricas e criam outros imaginários do festival e seus significados. Conseqüentemente, a resistência é reforçada precisamente por este processo e expressa a estética visual do cholo paceño como uma aproximação de mundos mistos que associam ou se opõem a elementos que dão origem a uma fusão do mestiço na Bolívia.

Este processo de afirmação positiva da identidade de chola paceña deu origem a uma conseqüente revalorização da cultura popular e se expressa em aspectos tão simbólicos e significativos deste festival particular como poder, ostentação, desperdício, etc., mas também na riqueza do folclore manifestado com as danças que inclusive situaram o festival de Gran Poder nos olhos do mundo através do turismo e da promoção do Estado Boliviano, a fim de alcançar em breve sua declaração pela UNESCO como Patrimônio Imaterial da Humanidade.

Meios de midiatização e folclore como meio de entretenimento

O conceito de entretenimento mediático tem sido frequentemente descrito em termos negativos como um fenômeno que não é sério nem informativo. Tempo depois, tornou-se uma espécie de caixa negra nos estúdios de recepção porque contém uma grande variedade de experiências agradáveis ou emocionais envolvendo o público. Os fenômenos que envolvem entretenimento podem levar a definições fáceis, como um fato, que se reflete na

grande variedade de designações de campo em circulação. Além de suas diferentes abordagens, as diferentes caracterizações refletem uma duplicidade imanente no próprio conceito de entretenimento. Por um lado, pode se referir a uma dimensão experiencial, que deixaria ao indivíduo a possibilidade de definir um determinado fenómeno como divertido e, por outro, pode se referir mais especificamente a um determinado tipo de conteúdo produzido com intenções comunicativas e experienciais específicas por organizações específicas da emissora.

O folclore acaba se tornando um meio, ou uma forma de entretenimento, no sentido que é um meio aonde as pessoas que participam da festa do Gran Poder, por exemplo, através da dança conseguem interagir e ao mesmo tempo entreter ao público. Os bailarinos encontram nesta atmosfera de agitação, uma motivação adicional sabendo que seus atos, suas expressões, suas manifestações corporais dançando, geram este clima de festa e transbordamento. Agora, é possível dizer que, a qualquer momento, certas expressões folclóricas geram outros tipos de comportamento que não são exatamente os habituais.

1.1. Televisão

O entretenimento televisivo passou por grandes mudanças nas últimas décadas e agora é muito mais complexo, pois agora faz parte da televisão cotidiana e inclui mais gêneros e plataformas de mídia do que nunca. A televisão é um meio de comunicação, que serve para entreter, informar e educar os espectadores. Os espaços emitidos por este meio são os programas e têm uma ou várias funções. Por exemplo, existem programas de informação especializados em informar o público sobre as notícias mais relevantes. Enquanto outros são constituídos em programas de sensibilização que estão encarregados de treinar o público. Dentro deste tipo de programa todos são espaços culturais, tais como documentários, musicais e programas que disseminam a atividade cultural de uma região, país e/ou cidade.

Existem espaços que vários canais de televisão têm para a transmissão de importantes acontecimentos culturais. No caso da Bolívia, os canais com as melhores classificações cobrem a transmissão do Carnaval de Oruro, o Carnaval de Santa Cruz, o Corso de corsos de Cochabamba e o Jisk'a Anata (na língua aymara significa pequena festa), é uma festa folclórica antes da festa da Pachamama (mãe terra) que é realizada com ritos, ofertas, música alegre,

dança e bebidas alcoólicas, na cidade de La Paz, realizado na época dos carnavais. Com esta festa começa a época de colheita da batata em retribuição ao Pachamama.

A nível local, alguns canais de televisão em La Paz cobrem certos eventos folclóricos, tais como: a entrada do Senhor Jesus de Gran Poder, a Festa 16 de julho da cidade de El Alto, a entrada universitária da Universidade Mayor de San Andrés (UMSA) e algumas Já em âmbito local, alguns canais de televisão de La Paz cobrem determinados eventos folclóricos.

Na visão de Dias (2017), a televisão é uma fonte de novidades, de enredos emocionantes, disponíveis 24 horas por dia, prontos para estimular os espectadores, e através dela é possível entrar em contato com diferentes culturas e experiências, além de criar referências, desenvolver respostas e perguntas. Estar exposto a diferentes tipos de programas ajuda a formar suas próprias impressões sobre o assunto, estimulando a curiosidade, aumentando as habilidades de comunicação e instigando a participação em sistemas socioculturais (DIAS, 2017, p. 287).

Seguindo esta ideia, é interessante pensar em como o entretenimento proporcionado pela televisão, de alguma forma, sustenta o processo de identificação do povo boliviano com a Festa do Gran Poder e os faz orgulhosos de tal patrimônio, tanto que, as campanhas do segmento turístico convidam potenciais turistas, através de slogans, que aparecem permanentemente durante as transmissões da festa, entre os quais estão: "Bolívia espera por você", ou outras frases que convidam estrangeiros e habitantes de outras regiões do país, a visitar La Paz e participar neste evento. Dessa forma, essas transmissões específicas e a televisão, como um todo, criam "um imaginário que envolve os espectadores" (TEVES, 2001, p. 1).

Algo particular que pode ser evidenciado nessas transmissões é a incorporação de uma linguagem inclusiva para surdos, o que faz com que esses espaços de entretenimento ampliem seu público para mais pessoas, dado o caráter popular e generalizado em termos de consumo desse tipo de entretenimento. Em outras palavras, muitas pessoas que não têm a oportunidade ou o interesse de participar desses eventos podem observá-los a partir do conforto de suas casas, ou de qualquer outro espaço público e recreativo.

Alguns dos canais de televisão, que fazem a transmissão da festa do Senhor do Gran Poder para a Bolívia e o mundo são: ATB, Bolívia TV, Unitel e RTP. Também existem sites, cujos links espalham o sinal para outros países. Unidades móveis são implantadas em

diferentes pontos do evento, com apresentadores de diferentes canais de televisão incentivam e informam, tendo como suporte a contribuição de historiadores e antropólogos.

Por exemplo, nesses espaços há breves explicações sobre a origem e o significado de cada tipo de dança. Note-se que estas explicações são realizadas em várias línguas, incluindo: inglês, francês, português, alemão, japonês, mandarim e aymara (língua nativa da Bolívia). Os motoristas encarregados das transmissões também fornecem informações sobre a origem e trajetória dos conjuntos folclóricos e as bandas de música, refletindo uma parte da história desses acontecimentos e como eles estavam sendo constituídos em tradições, tanto de Bolívia como a cidade de La Paz.

1.2. Radio

A rádio é um meio que nunca foi mantido nas margens das mudanças tecnológicas. A evolução das formas de produção, distribuição e recepção tem sido na configuração dos conteúdos e das formas de interação com a audiência das origens centenárias do meio. Descobrir ao longo de um espaço radial, nosso folclore dará motivação e conhecimento sobre nossas raízes. Se tomarmos como referência diferentes experiências estrangeiras ou latino-americanas, veremos a reflexão em sua mensagem de pátria, expondo seus símbolos e música. A rádio vai muito além do conceito tradicional de educação e transmissão para a interação do homem com seus semelhantes. Desta forma, podemos dizer que cada programa educa de alguma forma, porque tem fatores que influenciam a formação de valores e os padrões de comportamento do público. Sobre isso, Beltrão (1980) fala o seguinte

O caso do rádio, sem dúvida o mais usual dos meios de massa entre as camadas populares, especialmente depois da invenção do transistor, pode servir de exemplo. A audiência de folk, em sua maioria, recebe bem, interpreta e reage às mensagens futebolísticas graças não só ao conhecimento generalizado das regras do jogo como dos termos e expressões, mesmo técnicas empregadas pelo locutor cuja sintaxe é a mais singela e conduzida com empolgação. (BELTRÃO, 1980, p. 28).

Se o relacionarmos com a vida do contexto boliviano, podemos inserir valores e compromissos que ultimamente se perderam, compreendendo que não é tarefa fácil. Nos seus primeiros anos, a utilização de radiotelefonia, é exclusivamente militar. Com de tecnologia, superando dificuldades técnicas uma após a outra, é evidente que o potencial

estratégico sobre a população civil. Na década de 1910, os primeiros programas de rádio, divulgar música e informação de todos os tipos.

Na Bolívia, as tentativas de radioamadores entusiastas, os pais Cerro e Descotes, eles começam em 1922. No entanto, o verdadeiro pioneiro boliviano, a primeira estação de rádio em fazer as primeiras transmissões oficialmente é a Rádio Nacional, propriedade de dos Irmãos Enrique e Rodolfo Costas, 2 de março de 1929 (L'ANGEVIN, 2009, p. 5)

Mas na situação específica da rádio com a difusão do folclore, começou no período do governo de Gualberto Villarroel (1943-1946), a estação de rádio estatal foi inicialmente dirigida por Hugo Peláez e desde fevereiro de 1944 por Luis Gualberto Saravia. Os dois diretores deram ao meio uma dinâmica nacionalista que enfatizava a promoção da música folclórica, mas isto foi minimizado após os acontecimentos de 21 de julho de 1946. (Coronel 2013, 67-68). É assim que o Major Gualberto Villarroel, se torna o maior impulso que deu à difusão da produção musical folclórica.

1.3. Novas mídias

Com o começo da globalização e a criação da Internet, surgiu um fenômeno de redes sociais que utilizam as tecnologias da informação e da comunicação para se articular e se auto-organizar, que tomou dimensões globais. Neste sentido, se pode dizer que existe um movimento civil internacional que troca informações causado por o avanço das mídias digitais. Segundo o autor Blank (2018) quem fala sobre Folclore e Internet e o processo de transmissão e variação que molda o resultante das formas hibridizadas de folclore digital contemporâneo, que requer maior escrutínio e contextualização dentro da sociedade. O autor fala que

O folclore na era digital constitui um conjunto complexo e, por vezes, desorientador de materiais expressivos. No entanto, parece que entramos numa era de cultura folclórica digital efêmera em que alguns géneros de folclore e as formas tradicionais de material expressivo que geram (por exemplo, canções, histórias, jogos de palavras e palavras, humor visual e narrativo, etc.) proliferam, mas nem sempre estabelecem um refined, um nicho permanente dentro dos repertórios individuais. (BLANK, 2018, p. 1).

Neste sentido, nos últimos anos, a difusão do evento nas redes sociais tem vindo a assumir maior importância ao comunicar através da página do Facebook toda a atividade relacionada com a Associação de Conjuntos Folclóricos do Grande Poder e de algumas

fraternidades que têm página própria e estendem convites, horários de ensaio e outras. Além disso, a última semana é de vital importância quando os organizadores promovem a festa em todos os meios de comunicação e "as bordadeiras trabalham incessantemente, os cabeleireiros estão lotados de clientes, os vendedores ambulantes estão cheios de galinhas, cartazes e bancadas são colocados nas ruas" (BLÁZQUEZ; NUSENOVICH, 1993, p. 316), gerando um importante movimento econômico para muitos setores populares da cidade de La Paz.

Pouco a pouco vai incorporando elementos comunicacionais, a festa ocupa as plataformas digitais em que acrescenta elementos simbólicos e estéticos em torno do que é visto e conhecido a seu respeito. Com o tempo, a visão estética da elite 'chola paceña' de origem migrante e aymara está mudando com as novas gerações urbanas, que também acrescentam sua maneira de ver o mundo.

Considerações finais

Serei concreta quando afirmar que o folclore, entendido a partir da comunicação, pode gerar um debate muito interessante nas ciências sociais. Portanto, a partir dos conceitos teóricos dos autores citados no texto, reconheço como inovadora e diferente a contribuição na área de folkcomunicação dentro do desenvolvimento da Festa Jesus Senhor de Gran Poder.

Isto significa que a partir desta análise, que reúne pequenos dados, não por isso negligenciáveis, se faz o esforço crítico e de evidencição de práticas, hábitos e transmissão de conhecimento e consciência, para gerar apreciações fundamentais sobre as relações humanas, sobre como são produzidos os processos de comunicação em um determinado contexto e sociedade.

Não se trata de fazer generalizações, nem de cair em definições ou construções teóricas ortodoxas que totalizam fatos sociais. Nem de pretensões analíticas que revelam os mais profundos segredos de um fato, um objeto, um contexto, etc. Trata-se de aguçar o sentido reflexivo e crítico do pesquisador, para dar conta dos detalhes, que fazem a diferença.

Cada uma das visões de comunicação é incorporada em todas as formas de interação que são necessariamente antecipação e criação de formas de relações sociais que, por exemplo, são construídas em torno do partido; e, portanto, pode ser visto como maneiras de

institucionalização de jeitos de conduta e relacionamento entre si, no âmbito das práticas rituais, festivas e folclóricas na festa do Senhor Jesus de Gran Poder.

Para encerrar toda essa reflexão, acredito que é possível, a partir do campo do folclore, explicar uma forma de explicar uma sociedade em seus próprios termos e dinâmicas. Vimos de todos os autores citados que o folclore pode ser analisado como um processo de comunicação e aprendizagem. Certamente pode ser ampliado e aprofundado muito mais em sua abordagem, contando com outras contribuições teóricas e ferramentas metodológicas. No entanto, tenho tentado recolher certos elementos que dão lugar à construção de novas formas de ver o folclore, pelo menos no contexto boliviano, enfatizando os processos de interação e depois aprofundar os processos de emissão e recepção de informação (mensagens, códigos, unidades de troca, etc.), que permitem e/ou facilitam a compreensão da construção de significados e significados de práticas ligadas ao folclore, recolhendo particularmente todos os elementos que interagem em torno da dança.

Referências bibliográficas

ALDRETE, Mercado; G. M. **Abstracción coreográfica sobre el rol femenino dentro del folklor mexicano**. Tesis Licenciatura. Danza. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. Mayo. Derechos Reservados © 2003.

BATESON, Gregory; SCHEFLEN, Albert; BIRDWHISTELL, Ray L.; HALL, Edward T.; JACKSON, Don D.; WATZLAWICK, Paul; SIGMAN, Stuart J.; GOFFMAN, Erving. **La Nueva Comunicación**. Barcelona-EP. 1994.

BELTRAO, L. **Folkcomunicação: A comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

BLANK, T. **Folklore and the Internet: The Challenge of an Ephemeral Landscape**. *Humanities*, n. 1. 7. 50. 10.3390/h7020050., 2018.

BLÁZQUEZ, G. & N. M. **El poder en el Gran Poder**. Centro Argentino de Investigadores de Arte, Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Argentina, p. pp. 313-325, 1993.

CORONEL Quisbert, Cristóbal Simón. **Ondas Que Provocan: Radio Illimani, los Estados y el nacionalismo**. Editorial Gente Común. Bolivia. 2013

DIAS, Patrícia Ruas. **Televisão brasileira: Entretenimento do espetáculo ao mito**. *Revista Extraprensa*, 10(2), 2017. p. 284-298. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/122580>. Acesso em 17 jan. 2019.

FERNANDES, G. M.; SILVA, L. C.; SILVA, J. F. S. E. A. **Roberto Benjamin**: Pesquisas, andanças e legado. Campina Grande: EDUEPG, 2017.

HOHLFELDT, A. **Folkcomunicação**: Positivo oportunismo de quase meio século. In: UNESCO/UMESP Anuário UNESCO/UMESP de comunicação regional. São Bernardo do Campo - SP: [s.n.], v. v. 1, 2002.

KENBEL, Claudia; CIMADEVILLA, Gustavo. **La rurbanidad desde el enfoque de las memorias sociales**. X Jornadas Argentinas de Estudios de Población, 2009.

L'ANGEVIN, D. **Los Inicios De La Radio En Bolivia Y La Guerra Del Chaco** RADIO NACIONAL - RADIO ILLIMANI, La Paz, agosto 2009.

MARQUES DE MELO, José. (Org.). **Mídia e folclore**. O estudo da Folkcomunicação segundo Luiz Beltrão. Cátedra UNESCO/Umesp e Faculdades Maringá. Maringá/São Bernardo do Campo, 2001, p.17-18.

ROMÁN, A. O. Tantas idas y venidas. **Resistencia**: Revista de los estudiantes de la Universidad Andina Simón Bolívar, p. 59-62, 2007.

SCHMIDT, Cristina. **Folkcomunicação na Arena Global**. Avanços teóricos e metodológicos. São Paulo: Ductor, 2006.

SUBTIL, F. **A abordagem cultural da Comunicação de James W. Carey**. Intercom – RBCC, São Paulo, v. v.37, n. n.1, p. pp. 19-44., jan./jun 2014.

TEVES, N. P. TV E ESCOLA: discursos em confronto. In: GUIMARÃES, G. **Coleção Questões de Nossa Época**. 3. ed. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

Ternos de Reis e Tropeirismo: Processos folkcomunicaçãois entre brilhos e cargas culturais

*Maris Stella Schiavo Novaes*¹

*Rita de Cássia Maia da Silva*²

*Marco Aurélio Schiavo Novaes*³

Submetido em: 21/09/2019

Aceito em: 19/10/2019

RESUMO

Em Vitória da Conquista, grupos de Ternos de Reis originados de antigos tropeiros e corais religiosos são atrações que se apresentam no projeto *Natal da Cidade*. Compreendido como um fluxo de comunicação massiva, o evento difunde e retroalimenta um sistema de memória e conflitos identitários dentro do calendário de tradição religiosa ancorada no cerne das festividades locais. Este artigo apresenta resultados da pesquisa que analisou as conjunturas e intermediações dos Ternos de Reis, do Tropeirismo e dos corais em suas relações de sociabilidade e de representatividade dentro da cadeia midiática da festa. Adotou-se uma metodologia interdisciplinar que priorizou o trabalho etnográfico de campo. Ao final de todo o processo, concluiu-se que há desigual relação de forças entre as atrações apresentadas, cuja desigualdade se evidencia como proveniente do processo histórico, ampliado pelo modelo de espetacularização e de representação social.

PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação; Memória; Projeto Natal da Cidade; Terno de Reis; Tropeirismo.

¹ Integrante do Grupo de Estudos sobre Cibermuseus/Núcleo de Pesquisa sobre os Ex-Votos– GREC/NPE e do Núcleo de Estudos em Comunicação, Culturas e Sociedades – NECCSOS/UESB, mestranda em Museologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: marestelares@gmail.com.

² Professora Adjunto I da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Chefe do Departamento de Museologia. E-mail: proritamaia@gmail.com.

³ Doutor em Zootecnia pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Bolsista DCR Funcap/CNPq da Faculdade de Veterinária, na Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: marcoaurelioschiavo@gmail.com.

Ternos de Reis and Tropeirismo: Folkcommunication processes between brightness and cultural loads

ABSTRACT

In Vitória da Conquista, groups of *Terno de Reis* from ancient *tropeiros* and religious choirs perform in the *Natal da Cidade* project. Understood as a flow of massive communication, the event diffuses and feeds back a system of memory and identity conflicts within the calendar of religious tradition anchored at the heart of local festivities. This article presents results of research that analyzed the conjunctures and intermediations of *Ternos de Reis*, *Tropeirismo*, and choirs in their relations of sociability and representativeness within the media chain of the party. An interdisciplinary methodology was adopted that prioritized the ethnographic fieldwork. At the end of the whole process, it was concluded that there is an unequal force relation between the presented attractions, whose inequality is evidenced as coming from the historical process, amplified by the model of spectacularization and social representation.

KEYWORDS

Folkcommunication; Memory; Natal da Cidade Project; Terno de Reis; Tropeirismo.

Terno de Reis y Tropeirismo: Procesos de folkcomunicación entre brillo y cargas culturales

RESUMEN

En Vitória da Conquista, grupos de *Ternos de Reis* de antiguos *tropeiros* y coros religiosos son atracciones que se presentan en el proyecto *Natal da Cidade*. Entendido como un flujo de comunicación masiva, el evento difunde y retroalimenta un sistema de conflictos de memoria e identidad dentro del calendario de la tradición religiosa anclada en el corazón de las festividades locales. Este artículo presenta resultados de investigaciones que analizaron las coyunturas y intermediaciones de *Ternos de Reis*, *Tropeirismo* y coros en sus relaciones de sociabilidad y representatividad dentro de la cadena mediática del partido. Se adoptó una metodología interdisciplinaria que priorizó el trabajo de campo etnográfico. Al final de todo el proceso, se concluyó que existe una relación de fuerza desigual entre las atracciones presentadas, cuya desigualdad se evidencia como proveniente del proceso histórico, amplificado por el modelo de espectacularización y representación social.

PALABRAS CLAVE

Folkcomunicación cinetica; Memoria; Proyecto Natal da Cidade; Terno de Reis; Tropeirismo.

Introdução

Apresentamos, nesta oportunidade, os resultados da observação realizada sobre a conjuntura de encontro das atrações dos Ternos de Reis, dos corais religiosos e de outras manifestações culturais e suas relações de sociabilidade na cadeia midiática e de representação social dentro do evento *Natal da Cidade*, realizado em Vitória da Conquista-BA. Visamos, neste artigo, o conflito de visibilidade observado entre reiseiros e grupos de canto coral religiosos no cenário da cadeia midiática da festa promovida pela prefeitura. Se observado como forma de espetacularização da cultura (TRIGUEIRO, 2005), o evento difunde e retroalimenta um sistema de memória e identidade local, subvencionado pela ideia econômica de desenvolvimento, porém ancorado nas dimensões simbólicas das tradições históricas da cidade.

Segundo Luiz Beltrão, fundador da teoria da Folkcomunicação, as festas religiosas urbanas “são grandes concentrações de povo em honra de um santo (católicas), de um orixá (umbanda-candomblé) ou participação em uma experiência mística extraordinária [...]” (BELTRÃO, 1980, p. 61). No caso do evento analisado neste artigo, originária de um calendário litúrgico, a festa natalina tem uma caracterização muito mais profana e cada vez mais espetacularizada, agregando diversas outras possibilidades de entretenimento, para além da finalidade religiosa, e sendo apropriada enquanto cultura de consumo de massa. Como festa religiosa urbana, no que se refere à presença dos reiseiros e corais religiosos dentro do evento, as mediações entre os agentes despertou nosso interesse de observação e análise.

A pesquisa teve por base a observação exploratória de processos, práticos e comportamentais, dos fenômenos e atores envolvidos. Adotou-se como abordagem metodológica o trabalho etnográfico e de investigação de agentes folkcomunicacionais do gênero cinético, conceituados como sendo o: “conjunto de manifestações simbólicas determinadas pela combinação do canal e da audiência”, de formato *Folguedo*, que utiliza “múltiplos canais/ códigos gestual/plástico” (MELO, 2008, p.90-91).

Ternos de Reis e Tropeirismo, como elementos da cultura popular e do folclore, apesar de intercruzados, se estabelecem enquanto fenômenos culturais que atuam de modo distinto. Ambos os fenômenos, entretanto, aparecem no imaginário e memória populares, sendo expressos com maior clareza em manifestações como o evento *Natal da Cidade*. Somados a estes agentes da cultura popular no evento, os corais religiosos se apresentam enquanto representação de origem sacra, muitas vezes com maior visibilidade e aceitação popular.

Porém, pela clara distinção que se faz na lógica de senso comum de memória culturalmente construída, quanto pelo entendimento que se tem sobre os corais de igreja (BRAGA, 1961), quanto pelo ordenamento jurídico de códigos municipais ao longo de todo o processo histórico local (AGUIAR, 2007), a conceituação acima de cultura popular e folclore não se aplicam aos corais religiosos que se apresentam no *Natal da Cidade*.

O percurso que envolve processos de educação musical, identificando o canto coral como grupos de louvor e ministério gospel e compreendendo as manifestações culturais populares enquanto representações de menor importância, desenvolvidas por pessoas sem formação musical, tem uma tradição que remonta ao período escravista e à tentativa de controle social, político e religioso, época que “quaisquer manifestações de sambas, batuques, rezas, dentre outras eram proibidas, ficando seus praticantes sujeitos às multas e prisões” (AGUIAR, 2007, p.84).

O tratamento aos quais são submetidos os grupos e cantadores de reis, quando comparados com os corais religiosos, aparenta o “divórcio” de que fala Carneiro (apud BELTRÃO, 1971, p. 46-47) entre a elite e a base populacional marginalizada. Esta marginalização, demonstrada nas expressões culturais dos reiseiros, foram manifestas em oscilações que transitaram entre respeito e admiração e tolerância e desprezo, tanto pela organização quanto pela comunicação oficial da Prefeitura Municipal sobre o evento².

Na execução dos procedimentos para coleta de dados, realizou-se uma parceria entre a ONG Carreiro de Tropa (Catrop) e o Instituto de Educação Euclides Dantas (IEED). A partir desses meios, foram coletadas entrevistas, elaborados registros audiovisuais, formado acervo iconográfico e alimentado um banco de dados, cujo resultado final foi sistematizado como acervo da Catrop. Parte do acervo supracitado constitui fundamentação para apresentação neste artigo.

Figura 1 – Equipe Catrop, IEED

² CF. PMVC. **Corais de Vitória da Conquista encantam visitantes no Memorial do Reisado**. Disponível em: <https://www.pmvc.ba.gov.br/corais-de-vitoria-da-conquista-encantam-visitantes-no-memorial-do-reisado/>. Acesso em 28/10/2019.



Fonte: ONG Carreiro de Tropa- Catrop

Tropeirismo e Ternos de Reis na história de Vitória da Conquista

Por volta de 1756, o português João Gonçalves da Costa, conquista o Sertão da Ressaca, antiga identificação da região onde se localiza a cidade de Vitória da Conquista. Nos primórdios da povoação que deu origem à cidade, tropeiros eram condutores de carga em pé, gado. Posteriormente, ao longo de muitas décadas, somam-se às tropas de gado, mulas e burros, utilizados como animais cargueiros no transporte de mercadorias adquiridas nas capitais, portos e estações de trem. Desde a chegada do conquistador, o Tropeirismo tem grande importância como elemento agregador de ocupação, povoamento e de desenvolvimento deste território.

Segundo Itamar Aguiar (1977), como metáfora de encontros e desencontros, o município tem por marca identitária o entroncamento, o trânsito e a encruzilhada. O critério privilegiado da localidade geográfica configurou este território com variadas rotas “por onde passavam boiadas e tropas vindas da região do Rio São Francisco” (AGUIAR, 1997, p. 33), surgindo daí um amálgama do encontro de etnias. Ocorrências que aqui deixaram rastros de cultura que ainda são presentes na sociedade. A partir do contexto metafórico do autor, podemos compreender que desse cenário decorreu uma miscigenação biológica e cultural que promoveu um fundo coletivo de memória, expressivo em manifestações religiosas e artesanias populares, que ocorrem em igrejas católicas, templos de origem protestante,

terreiros de candomblé e umbanda, feiras e praças públicas. Estas práticas se construíram em cosmologias que interligam o passado ao presente.

Assim como seu deu com todo o contexto histórico brasileiro, a sociedade conquistense também se organizou essencialmente em um modelo escravocrata, branco-patriarcal, onde a cultura das camadas dominantes locais procurava seguir os padrões europeus. Assim, tanto quanto possível, visavam impedir ou invisibilizar a hibridação e influências das culturas nativas ou africanas. Contudo, sem a pretensão de se criar uma sociedade igualitária, alguns elementos da cultura de elite foram impostos, tolerados ou assimilados pelos segmentos populares, negros, índios, caboclos, e difundidos pelo Tropeirismo, conforme ocorreu com a língua portuguesa, com o catolicismo e com as igrejas protestantes, por exemplo, assim como demais tradições advindas da Europa.

O memorialista Mozart Tanajura (1978, p.185) em sua crônica conquistense, refere-se aos grupos de Ternos de Reis, e muito especificamente, ao Reis de Boi, ao concluir que era “muito popular e concorrido, divertiu a população até a década de 1940, quando a cidade começou a crescer e passou a ter vergonha de suas tradições populares” e do transporte feito pelos tropeiros. Aguiar reitera a afirmativa de Tanajura e complementa:

vale destacar que existem registros de fenômenos culturais, entendidos como “Folclore ou tradições populares”, tais como: Ternos de Reis, Reis da Mulinha, Reis do Bumba meu boi, presépios, Zé Pereira, ladainhas, penitências, testamento de Judas, ABC, abóios, toadas, tiranas, festas em louvor a Santo Antônio, São João e São Pedro, cantorias, samba de roda e outras. (AGUIAR, 1997, p. 80).

Figura 2 – Terno de Reis São José da Paz em apresentação no palco do Natal da Cidade



Fonte: ONG Carreiro de Tropa- Catrop

Ao longo do século XX, o Tropeirismo foi superado como sistema de transporte e de comunicação. E os Ternos de Reis, preteridos pela concorrência tecnológica de difusão da indústria do entretenimento, quase desapareceram da cultura local. O enfrentamento de medidas contra a extinção total e valorização dos ternos se evidenciava como preocupação nos debates intelectuais que se faziam em favor da cultura da cidade, que por décadas exigiam uma política pública de atenção aos grupos que ainda resistiam.

É o que sinaliza Ruy Medeiros em artigo publicado no jornal O Fifó em 1977: “O reisado é um componente da cultura popular conquistense que, apesar de reunir condições de sobrevivência, vive na adversidade, como os próprios grupos que o promovem”. Porém, pelo potencial folclórico agregado, somente em 1997, os folguedos foram resgatados dentro de uma lógica de fomento às políticas públicas de promoção cultural e “como elemento de atrativo turístico municipal”. Todavia, agregado por uma lógica desenvolvimentista e de espetacularização da cultura popular.

Para o secretário de turismo Gidelson Felício, os critérios de atrativos turísticos foram determinantes para a incorporação dos Ternos às festividades e comemorações do Ciclo Natalino realizado pela Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista. “A presença deles atrai gente. Vem familiares de outras cidades e até de outros estados. Todo ano a festa cresce e mais grupos se interessam em participar”, concluiu Felício.

Entretanto, o que o secretário não considerou ser necessário levar em conta que a cultura local também se faz por práticas culturais de classificações, divisões, delimitações, imposições e representações, que estabeleceram estratificações que ainda perduram, ressignificadas em conflitos simbólicos que se estabelecem, se afirmam ou são negados na sociedade mediante critérios classistas. Se efetivam como a identificar a cisão entre “dois brasis”, conforme expressão de Jacques Lambert utilizada por Beltrão (1980).

Afeitos à ideia de que o Brasil nunca superou a dicotomia colônia/metrópole, os autores consideram que se processou no país um desenvolvimento desigual nos aspectos econômicos e sociais, cujos efeitos se manifestam em outras dicotomias que derivam da inicialmente apresentada, como urbano/rural, moderno/arcaico, expressas na visão do brasileiro sobre si e sobre sua pluralidade identitária. Compreendemos que essas desigualdades, dentro do evento analisado, se apresentaram em relação às manifestações culturais que reclamaram visibilidade e legitimidade dentro da festa.

Ternos de Reis: tipos folkcomunicacionais que se reinventam

O Terno de Reis, também conhecido por Reisado, Folia de Reis ou Festa dos Santos Reis é um festejo de origem portuguesa ligado às comemorações do culto católico do Natal que se encerram no dia 06 de janeiro. Suas manifestações estão situadas nos tênues limites que se organizam através das celebrações que usam rituais sagrados e profanos. Segundo Morais Filho (2002, p. 57), em Portugal, ainda na Idade Média, cortejos de foliões que saíam cantando e dançando pelas ruas ficaram conhecidos como “Janeiras”, “Autos pastoris” ou “Cheganças” e se tornaram conhecidos na colônia brasileira como folguedos, brincantes, folias, ternos.

Trazido para o Brasil ainda nos primórdios da colonização, ao longo da implantação do lento processo de formação da nossa identidade cultural, os ternos aqui receberam influências indígenas e africanas, “do modo por que eles contribuíram e se consubstanciam; do caldeamento estético que dá o colorido local a costumes que se foram modificando desde a colônia, ressalta o encantamento etnológico, a feição nacional” (Idem, 2002, p.68). Dessa forma, mantiveram a característica de que os participantes desse folguedo se organizem em grupos, percorram um roteiro de visita às casas de devotos, aos presépios e igrejas e se incorporaram como práticas do catolicismo popular (HOORNAERT, 1974), ao rol de costumes

herdados dos colonizadores e ressignificados por força da miscigenação e hibridez cultural ou como fenômeno folkcomunicação dos marginalizados (BELTRÃO, 1980).

Figura 3: Terno De Reis: Santos Reis é Brasileiro em apresentação no Memorial do Reisado



Fonte: ONG Carreiro de Tropa- Catrop

Nos grupos ou bandeiras organizadas por antigos tropeiros e mantido por descendentes, originalmente alguns grupos motivados por propósitos sociais e religiosos, os homens se vestem em trajes ricamente adornados, enfeitados com muitas cores, fitas, penas, flores, espelhos e brilhos, carregam estandartes como abre-alas em suas caminhadas e lapinhas com imagens de santos ou do menino Jesus, seguido por músicos, cantadores, dançarinos e pelo público que atende à animação. As vestimentas femininas e infantis seguem o mesmo padrão multicolorido e de brilho intenso. Algumas mulheres usam coroas e adereços de cabelos em substituição aos chapéus. As crianças carregam lapinhas, estandartes e algumas se apresentam com instrumentos fabricados para elas.

Nos grupos participantes deste estudo, observamos uma composição básica com média de 5 a 12 componentes entre o total de brincantes em cada folguedo. Musicistas tocando instrumentos, em sua maioria de confecção caseira e artesanal, como tambores, reco-reco, flauta de pífano, chocalhos, pandeiro e rabeca (espécie de violino rústico), além da

tradicional viola caipira e do acordeão, também conhecida em certas regiões como sanfona, gaita ou pé-de-bode, animam os demais foliões. Todos se organizam sob a liderança do Mestre ou Mestrina do terno e seguem com reverência os passos da bandeira, cumprindo rituais tradicionais de inquestionável beleza e riqueza cultural.

De origens fundamentalmente rural e agrária, quando a partir da década de 40 do século XX, o Brasil se tornou urbano, populações inteiras deixaram os campos em busca de oportunidades de emprego e melhores condições de sobrevivência e ocuparam as periferias das cidades. Com a adoção de valores e práticas da vida moderna e em consequências da urbanidade, os ternos reconfiguraram suas tradições e se afloraram numa cultura mista entre campo/cidade e reinventaram suas tradições.

A iniciativa governamental de elencar as apresentações dos Ternos de Reis na programação oficial de Natal promoveu a valorização da cultura popular na cidade, auxiliou na garantia de que esse patrimônio histórico seja reconhecido e favoreceu para que a herança de antigos conquistenses não sejam apagadas e possam ser celebradas pelas novas gerações. Contudo, na estrutura social vigente, não sem razão, os reiseiros se sentem desprestigiados, tratados como figuras exóticas e não raro protestam e protestam pela forma com que são tratados pela máquina pública que organiza a festa.

No âmbito da construção das identidades sociais do povo conquistense, buscamos nas narrativas orais, os “sintomas de uma coerência cultural” (BRAUDEL, 1976, p. 209) no espaço/tempo da história identificar uma trajetória relacional entre os fenômenos, Terno de Reis e o Tropeirismo. Semelhantemente ao que ocorreu com a Folia de Reis, o Tropeirismo é também um fenômeno sociohistórico e cultural que remonta às origens que se limitam da chegada do colonizador ao povoamento desta região. Nesses limites, portanto, não é absurdo considerar que em algum momento do tempo histórico, ambos os fenômenos tenham se encontrado e possuam profundas inferências entre si.

Durante as apresentações ou caminhadas, os reiseiros tocam, cantam e dançam em louvor ao nascimento de Jesus. O mestre ou a mestrina responsável pelo grupo sempre enfatiza ser esta a razão maior da manutenção do festejo. Há também razões que se justificam por promessas e graças alcançadas. Desta forma, trata-se de um patrimônio de cultura material e imaterial a ser preservado, confirmando o que disse Ruy Medeiros no jornal O Fifó (1977):

O reisado representa exemplo digno de nota de transmissibilidade cultural em seus dois aspectos: vertical e horizontal, ou seja, a transmissibilidade através de gerações e a transmissibilidade de um lugar para outro. Não só exemplo de transmissibilidade, mas também de sobrevivência e de fusão culturais. Sobrevivência, porque as origens do reisado estão na Idade Média da Península Ibérica, possivelmente. Fusão porque, hoje, alguns ternos apresentam dados de culturas (portuguesa, negra e indígena).

Durante o levantamento e etapas de investigação, constatamos que 18 grupos foram selecionados para participar do evento da prefeitura. Deste universo, para execução desta pesquisa, foram entrevistados 12 grupos, totalizando 65 pessoas, sendo 58 homens e 07 mulheres. Os grupos constituem agrupamentos étnico-raciais com presunção de ancestralidade, diz o reiseiro Vivaldo: “há mais ou menos 28 anos que sigo esta tradição, só neste Terno que meu pai iniciou. E ele já aprendeu com o pai e os avós dele. A raiz vai longe, vai bater lá nos tempos do povo escravo e de quando eles eram tropeiros por aqui”.

Tropeirismo, entre os brilhos e cargas culturais na Folia de Reis

Sendo a origem de muitos grupos a época em que o Tropeirismo era nesta região o principal sistema de transporte de mercadorias na promoção da ligação campo/cidade, entre os casos encontrados, apresentamos o relato do mestre do terno São José da Paz, Manoelito Machado dos Santos, filho de Emídio Machado dos Santos: “meu pai foi tropeiro na Fazenda Baixão e fazia rotas entre Sobrinho, Pradoso, Retiro Malhada, Mocó, Baixão e Saguim. Levava tropa e saía cantando Reis. No tempo dos mais velhos era diferente, tocava até o amanhecer o dia”. Manoelito repete diversas vezes em seu depoimento as diferenças entre as cantorias feitas em sua infância como sendo mais bonitas, as “pessoas mais generosas, abriam as casas sem os medos que a gente tem de agora. Hoje em dia o risco é grande e isso interfere pra pior na tradição”. O terno São José é uma tradição que passa de pai para filho, tendo iniciado com também tropeiro João Machado dos Santos, que o repassou ao seu filho Emídio. Por ocasião do falecimento de Emídio, o filho Milton Machado dos Santos ficou encarregado da manutenção até ficar impossibilitado e repassar o comando ao irmão Manoelito, atual mestre em exercício, que espera passar ao seu filho.

Um outro exemplo com origem tropeira é o Terno Divino Espírito Santo, do mestre Edmilson Lima Moreira. Residente no Povoado do Lajedinho/Cabeceira da Jiboia, apelido Noca

do Espírito Santo, este mestre é filho do tropeiro Eulálio Rodrigues de Lima. Segundo depoimento do filho, Eulálio possuía uma tropa de 12 burros e fazia a rota Vitória da Conquista a Jequié, conduzindo cargas de açúcar, sal, rapadura e querosene. A partir de 1962, a tropa ficou trabalhando apenas na região de Conquista nas rotas de Iguá, Jurema, Lagoa de João Ceciano, Marimbondó, Campo Formoso e Lagoa de Zé Luís. O terno foi iniciado pelo pai como pagamento de uma promessa feita ao Divino Espírito Santo quando Edmilson ainda nem havia nascido. Com o falecimento do pai, o filho segue a tradição em pagamento à graça alcançada. “Hoje o mundo tá muito diferente, o povo ficou muito evangélico, diminuiu as apresentações nas casas, não querem receber a gente”.

Outros depoentes reiteraram que no percurso de visitação, mesmo nos bairros onde residem, enfrentam as limitações impostas pela conversão protestante. Contudo, ainda é possível encontrar quem trate com relevância e respeito a passagem da folia, preservando a manutenção da tradição de receber os ternos com alegria oferecendo em retribuição agrados, alimentos e bebidas, o que não ocorre no espaço de visibilidade promovido pelo evento da prefeitura.

Traços culturais e disputas simbólicas no Natal da Cidade

Fenômenos como Tropeirismo e Terno de Reis, a partir das diferenças apresentadas em relação aos valores das camadas dominantes, são frequentemente interpretados como decorrentes de arcaísmos, sobrevivências de um passado longínquo, no caso do Tropeirismo, ou de ignorância e baixa escolaridade, no caso dos Ternos de Reis. E, não raramente, seus agentes, reiseiros, devotos e descendentes, herdeiros de antepassados que foram escravizados, são desqualificados na disputa pelo espaço sociocultural, muitas vezes, tratados preconceituosamente como pessoas pouco inteligentes, incapazes de estabelecer crítica sobre as fluídas relações presentes nas formas simbólicas de conflito motivadas por fronteiras sociais.

A este respeito é ilustrativo o fato ocorrido entre o Terno Santo Rei dos Reis, proveniente do povoado do Pradoso, sendo compelido a encerrar sua apresentação oficial no palco principal do evento *Natal da Cidade*. Preterido pela organização em detrimento do ensaio de um grupo coral de uma igreja evangélica, depois de constrangidos os reiseiros tiveram os microfones cortados e foram apressados pelos apoiadores de palco a desocupar o

espaço, sob comentários indignados de parte da plateia e dos olhares de evidente contrariedade e pressa dos coralistas. A mestrina D. Fidelcina Santos Souza, preterida em seu direito, inconformada com a súbita retirada, decide fazer o encerramento da apresentação no chão, em frente ao palco, e mais uma vez, são impossibilitados de continuar tocando, causando um desabafo de protesto: “Dói, porque eu queria minha bandeira (levantando-a o mais que pode) bem alto. A gente vem da Zona Rural e não era para passar uma desfeita dessas. Na frente da bandeira de um Terno, só Deus. Mais ninguém”.

Protesto semelhante registra-se na afirmação de mais um mestre, desta feita do Terno Deus Seja Louvado, Dernevaldo Sales que se sente indignado ao se reconhecer na fotografia no banner que servia de fundo e cenário ao palco e nos demais materiais de propaganda e audiovisual veiculado como comunicação oficial utilizado pela prefeitura para divulgação do *Natal de Cidade*:

a prefeitura usa o material, não dá retorno nem crédito. Misturou vários ternos como se fosse um só. Pensa que a gente não percebe o jogo? A gente percebe sim. Mas, eu não comecei por causa da prefeitura. Foi por causa dos meus parentes tropeiros que começaram as *folia*. E enquanto aguentar, a gente segue. Mas eu, e nem ninguém aqui é bobo, se paga os artistas para direito de imagem, deviam pagar a gente também.

É perceptível nas situações expostas que nesta expressão festivo-religiosa envolvendo a visibilidade de coletividades tão díspares, a tomada de posição de representantes institucionais tendia ao favorecimento de um dos grupos. A intolerância institucional e as limitações a que foram submetidos, podados em seus direitos fundamentais da expressão de sua arte, religiosidade e valores, são reminiscências dos antigos códigos sociais em que se fundamentam e que se mantém nesta sociedade. Ou seja, são demonstrações factíveis em ações ou omissões de uma concepção de mundo, onde os sujeitos historicamente explorados, mestiços e descendentes de grupos sub-representados ou marginalizados, estejam sempre sob estado perene de sujeição, manifesta de forma pacífica e bem conformada. Apesar disso, vivendo sem muita estrutura e poucos apoios, se dá com os ternos o que acontece com outros grupos de cultura popular, pois “muitos eventos e festividades ainda sobrevivem porque alguns heróis voluntariamente se apegam a um gosto ou razão de preservar o patrimônio cultural de nossa gente do interior” (ALVES; OLIVEIRA, 2012, p. 66).

Considerações finais

Muito embora, todas as considerações levantadas pela pesquisa não caibam no limitado espaço de um artigo, o recorte apresentado nesta comunicação, nos autoriza considerar que há extensa periodicidade dos fenômenos Terno de Reis e Tropeirismo no âmbito da história local e no espaço de espetacularização das culturas populares promovida pela prefeitura no evento *Natal da Cidade*, cuja ambientação se configura como espaço de conflito entre expressões culturais fundamentadas em tradições diferenciadas de sociabilidade e práticas religiosas.

As tradições herdadas do catolicismo e das práticas de antigos tropeiros constituem atrações consideradas dentro do calendário de apresentações no palco da festa. Contudo, são notados reduzidos espaços de representatividade se tencionadas comparações de legitimidade entre os grupos reiseiros se em rotas de conflito com outras expressões culturais. Principalmente, se oriundas de outras vertentes religiosas, conforme observado por esta pesquisa. A metodologia utilizada para execução da pesquisa permitiu concluir a existência de um desigual vetor na relação das forças em conflito entre as atrações com significativo demérito aos reiseiros em razão da representação social dos agentes envolvidos.

O evento *Natal da Cidade* compreende um espaço midiático de espetacularização que possibilita na contemporaneidade ressignificações através de variados canais de comunicação massiva e desta forma, promove a difusão retroalimentada de um complexo sistema de memória e identidade. Sistema que por sua vez, potencializa oportunidade de desenvolvimento econômico a ser explorado como produto Folkmediático e como elemento constituinte de grande visibilidade na cadeia de expansão do turismo para o município. Entretanto, sob apropriações culturais consideradas pelos agentes reiseiros participantes da pesquisa, como indevidas ou de pouco retorno.

O regime escravista, como fez em todo o Brasil, demarcou a ferros quentes profundas cicatrizes na visibilidade e na invisibilidade da cultura popular marginalizando indivíduos e grupos. Nesse aspecto, não é exagero considerar que dentro do campo das lutas simbólicas, por constituir-se um capital cultural de resistência e de manutenção de encontros e manifestações folkcomunicacionais, as apresentações natalinas dos Ternos de Reis no principal palco da festa natalina contribuem para a mitificação positiva de antigos habitantes

de Vitória da Conquista, mas ainda há muito a conquistar em respeito à igualdade, liberdade de crença e valorização cultural.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Itamar Pereira. As Religiões afro-brasileiras em Vitória da Conquista: Caminhos da diversidade. **Dissertação**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

_____. Do Púlpito ao Baquiço: Religião e laços familiares na trama da ocupação do Sertão da Ressaca. **Tese**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

ALVES, L. A.; OLIVEIRA, S. C. **Linguajar Tropeiro**. Ed 1ª, Porto Alegre: Evangraf, 2012.

BELTRÃO, Luiz. **Comunicação e folclore**: Um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão de ideias. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

_____. **Folkcomunicação**: A comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

BRAGA. Henriqueta Fernandes. **Música Sacra Evangélica no Brasil**. Livraria Kosmos editora: Rio de Janeiro, 1961.

HOORNAERT, Eduardo. **Formação do catolicismo brasileiro**: 1550-1800. Petrópolis: Vozes, 1974.

MEDEIROS, Ruy Hermann. **Um traço cultural muito importante**: Terno de Reis em Conquista. Vitória da Conquista, 29 de novembro de 1977- Jornal O Fifó – v.5

MELO, José Marques de. **Mídia e cultura popular**: História, taxonomia e metodologia da Folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008.

MORAIS FILHO, Melo. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

SCHIAVO NOVAES, M. S. A importância do Tropeirismo para a gênese de uma racionalidade comercial em Vitória da Conquista- BA. **Pós-graduação**. Vitória da Conquista. Museu Pedagógico/UESB. 2006.

_____; MORENO ROCHA, S. **Tudo segue o tempo**: Relatos de memória, poesia e tropeirismo no Sudoeste da Bahia. In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA E ARTE. Recife: EDUFRPE, 2011.

TANAJURA, M. **História de Conquista**: Crônica de uma cidade. Vitória da Conquista: Brasil Artes Gráficas, 1992.

TRIGUEIRO. Oswaldo Meira. **A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturas-populares.pdf>. Acesso em 27 fev. 2019.

Arte popular e culturas híbridas: As reconversões culturais na cerâmica figurativa

*José Carlos de Mélo e Silva¹
Maria Salett Tauk Santos²*

Submetido em: 20/09/2019

Aceito em: 19/10/2019

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar o processo de hibridação cultural na cerâmica figurativa do Alto do Moura em Caruaru, Pernambuco. Especificamente, o que se quer compreender são as reconversões culturais que os ceramistas descendentes da família de Zé Caboclo procederam ao longo de três gerações, reconvertendo os códigos da sua cultura, enquanto cultura popular, nos códigos da cultura massiva, traduzidos na estética do barro. O estudo se apoiou na utilização da história oral e de técnicas combinadas de coleta de dados, como diário de campo, entrevista semi-estruturada e observação sistemática com uso da fotografia como registro. No decorrer do trabalho observou-se que há uma reconversão de códigos do passado, da memória, que geralmente pairam em torno do rural ou do folclórico, em objetos de consumo que têm um valor identitário e estético por parte do consumidor/colecionador. As reconversões observadas nas peças são de caráter identitário, ou seja, reconstruir ou reler o passado para se inserir ou permanecer no mercado, são o que garante as vendas e o *status* de artista popular aos mais antigos no *métier*.

PALAVRAS-CHAVE

Culturas populares; Hibridização; Reconversão cultural; Cerâmica figurativa.

Folk art and hybrid cultures: Cultural conversions in figurative pottery

ABSTRACT

¹ Mestre em Extensão Rural e Desenvolvimento Local pela Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE. E-mail: jrtvrtv@gmail.com.

² Doutora em Comunicação pela Universidade de São Paulo – ECA/USP e professora do Programa Extensão Rural e Desenvolvimento Local pela Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, email: mstauk@terra.com.br.

The aim of this study is to analyze the process of cultural hybridization in the figurative ceramics of Alto do Moura in Caruaru, Pernambuco. Specifically, what we want to understand is the cultural reconversions that the descendants of Zé Caboclo's family have done over three generations, reconvertng the codes of their culture, as popular culture, into the codes of mass culture, translated into the aesthetics of clay. The study was based on the use of oral history and combined data collection techniques such as field diary, semi-structured interview and systematic observation using photography as a record. In the course of the work it was observed that there is a reversion of codes of the past, of memory, which usually hang around the rural or folkloric, in consumer objects that have an identity and aesthetic value by the consumer / collector. The reconversions observed in the pieces are of an identity nature, that is, reconstructing or rereading the past to enter or remain in the market, is what guarantees the sales and popular artist status to the oldest in the metier.

KEYWORDS

Popular cultures; Hybridization; Cultural reversion; Figurative ceramics.

Arte popular y culturas híbridas: Conversiones culturales en cerámica figurativa

RESUMEN

El objetivo de este estudio es analizar el proceso de hibridación cultural en la cerámica figurativa de Alto do Moura en Caruaru, Pernambuco. Específicamente, lo que queremos entender es las reconversiones culturales que los descendientes de la familia de Zé Caboclo han hecho durante tres generaciones, reconvirtiendo los códigos de su cultura, como cultura popular, en códigos de cultura de masas, traducidos a la estética de la arcilla. El estudio se basó en el uso de la historia oral y las técnicas combinadas de recopilación de datos, como el diario de campo, la entrevista semiestructurada y la observación sistemática utilizando la fotografía como registro. En el curso del trabajo se observó que hay una reversion de los códigos del pasado, de la memoria, que generalmente se encuentran en el medio rural o folklórico, en objetos de consumo que tienen una identidad y un valor estético por parte del consumidor / coleccionista. Las reconversiones observadas en las piezas son de naturaleza identitaria, es decir, reconstruir o releer el pasado para ingresar o permanecer en el mercado, es lo que garantiza las ventas y el estatus de artista popular a los más viejos en el metier.

PALABRAS CLAVE

Culturas populares; Hibridación; Reversion cultural; Cerámica figurativa.

Introdução

O objetivo deste estudo é analisar o processo de hibridação cultural na cerâmica figurativa do Alto do Moura em Caruaru, Pernambuco. Buscou-se analisar as peças figurativas de cerâmica como um produto de uma cultura popular, observando as estratégias de

reconversão cultural que os artistas promovem para sobreviver em seu relacionamento com a cultura massiva contemporânea.

Para Canclini (1996), o termo hibridização é o que melhor abrange as diversas mesclas interculturais que marcam a contemporaneidade. Ele toma emprestado o termo das ciências biológicas para dar conta dos entrelaçamentos entre o tradicional e o moderno, entre o culto, o popular e o massivo, haja vista que termos como mestiçagem e sincretismo já foram usados antes para designar processos de misturas de raças e religiões, respectivamente, porém sem dar conta de outros tipos de mesclas culturais

Para compreender as culturas populares como culturas híbridas é necessário compreender a forma que agem essas culturas no estágio atual do capitalismo contemporâneo. Nesse sentido, o popular caracteriza-se pela relação desigual de acessos a bens de consumo culturais e econômicos. As culturas populares têm que ser compreendidas nas relações que mantêm com a cultura hegemônica. Partindo dessa premissa, o popular tende a reverter os códigos de sua cultura nos códigos da cultura contemporânea, para se fazer participar, ter acesso e ser considerado incluído.

Assim, Canclini (1981, p. 43) define como sendo as culturas populares o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural e de bens econômicos por parte dos setores subalternos de uma nação ou etnia, as quais realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos.

Tauk-Santos (2001, p. 245) defende que, nas culturas populares, o processo de hibridização não se trata de simples incorporação das propostas da cultura massiva, mas sim de estratégias de reconversão econômica e simbólica intencionais, para se inserir nas condições do mercado massivo.

A hibridação, segundo a teoria defendida por Canclini (2006, p. XXII), funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas através da *reconversão*. A reconversão é uma forma de hibridação que envolve processos que, segundo Tauk-Santos (2001, p. 253), “se constroem na relação da cultura massiva e das culturas populares através do consumo”, e pode acontecer de forma *espontânea*, quando “ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional.” (CANCLINI, 2006, p. XXII). Já a reconversão *forçada* ou *intencional*, explica Cunha (2003, p. 31) acontece “quando o sujeito se vê diante de

uma circunstância crucial, onde tem de reconverter seus códigos culturais em função da sua própria sobrevivência.” Canclini (2006, p. XXII) postula que através desse processo “busca-se reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado.”

Os processos de hibridização freqüentemente surgem da criatividade individual e coletiva, e não só se restringe às artes, mas também às práticas do cotidiano e àquelas voltadas ao desenvolvimento tecnológico. Essas reconversões são encontradas também nos setores populares:

os migrantes camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade ou que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos; os operários que reformulam sua cultura de trabalho ante as novas tecnologias produtivas; os movimentos indígenas que reinserem suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico e aprendem a comunicá-las por rádio, televisão e *internet*. (CANCLINI, 2006, p. XXII).

Processo metodológico

Esta pesquisa constituiu-se num estudo de caso e utilizou-se, como técnicas de coletas de dados, a observação direta, a história oral com entrevista gravada, análise da imagem através da fotografia e técnicas etnográficas. Fez-se uso de técnicas etnográficas para buscar conhecer o cotidiano e as relações sociais e familiares entre o grupo estudado, que revelaram as práticas culturais e até mesmo a relação dos artistas-artesãos com a cultura massiva. González (1995, p. 12) ressalta a importância da etnografia no trabalho de campo:

o trabalho de etnográfico de campo fundamentalmente consiste em realizar uma descrição detalhada da cotidianidade das relações do grupo de pretendemos analisar. Na realidade, essa descrição é um acúmulo de pequenas observações que ao serem integradas constroem uma representação das relações entre as práticas, espaços, tempos, objetos e atores envolvidos nas rotinas da vida familiar. (GONZALEZ, 1995, p. 12).

A observação direta foi realizada no momento que ocorreram as visitas ao local escolhido para o estudo de caso. Como afirma Yin (2005, p. 119 – 120), “partindo-se do princípio de que os fenômenos de interesse não são puramente de caráter histórico, encontrar-se-ão disponíveis para observação alguns comportamentos ou condições ambientais relevantes. Essas observações servem como outra fonte de evidências em um estudo de caso.” Nesse sentido, fez-se pertinente à observação *in loco*, nos ateliês onde os artistas-artesãos produzem suas peças e nas suas residências para conhecer seu cotidiano e

suas condições de produção, visto que as reconversões culturais não acontecem dissociadas da realidade e do cotidiano dos artistas populares.

Nas visitas *in loco* foram fotografadas as ruas e residências, as peças, os artistas-artesãos, gravaram-se as entrevistas, conversou-se informalmente, buscou-se conhecer mais intimamente o local. Para esse estudo foram escolhidos três artistas-artesãos pelas suas relevâncias como pertencentes constituintes da família de Zé Caboclo. Buscou-se fazer uma amostra que envolveu comparativo através das gerações, pai, filho e neto, a fim de se averiguar as reconversões entre o popular e o massivo. Entrevistou-se como representante da primeira geração Manoel Eudócio Rodrigues, nascido em 1931, cunhado, amigo e companheiro de *métier* de José Antônio da Silva (Zé Caboclo). Da segunda geração, a representante foi Marliete Rodrigues da Silva, de 1957, filha de Zé Caboclo, que se destaca pela produção de peças em miniatura e por ser conhecida mundialmente, e para a terceira geração Evandro Paes Rodrigues, de 1980, filho de Horácio Rodrigues filho mais novo de Zé Caboclo.

Outra técnica utilizada no estudo de caso foi a história oral que, segundo Haguete (1987, p. 83), “é uma técnica de coleta de dados baseada no depoimento oral, gravado, obtido através da interação entre o especialista e o entrevistado, ator social ou testemunha de acontecimentos relevantes para a compreensão da sociedade”. Ela se apresenta como uma ferramenta adequada para coleta de dados desta pesquisa a fim de preencher a lacuna existente a respeito do tema. Utilizou-se também fotografia como registro etnográfico.

O Alto do Moura: O rural mesclado com o urbano

O Alto do Moura é um bairro rural da cidade de Caruaru, distante sete quilômetros da sede municipal, que surgiu de um povoado que habitava as margens do Rio Ipojuca por volta de 1850. Devido a liderança de Antônio Moura, o povoado passou a ser chamado de Alto dos Mouras. Por sua proximidade ao rio Ipojuca, o Alto tinha suas terras férteis devido aos aspectos hidrográficos, o que propiciou à população dedicar-se à agricultura. Com o passar das décadas foi se descobrindo que a argila da região tinha uma excelente qualidade e que era ideal para modelagem e confecção de peças utilitárias, surgindo assim as louceiras e por conseguinte ficou conhecido como o local dos oleiros.

O acesso à vila é feito através de coletivos ou transportes alternativos, conhecidos como lotações. A estrada corta a vegetação da caatinga, algumas pedras, várias cactáceas, algarobas, juazeiros, macambiras, baraúnas e outras arbustivas. A chegada no Alto do Moura é decorada com um portal ilustrado com uma figura do Mestre Vitalino no lado direito e de Mestre Galdino do lado esquerdo, de autoria do xilogravurista Dila de Caruaru. A receptividade está na saudação típica desse portal: “Bem-vindos ao Alto do Moura”, e logo abaixo a categoria que tanto orgulha seus moradores: “O maior centro de artes figurativas das Américas”.

Figura 1: Portal de entrada do Alto do Moura



Fonte: arquivo dos autores

Passando do portal estão os vários restaurantes e bares, cada um com sua especialidade e sua peculiaridade no servir. É um verdadeiro conjunto gastronômico cujo ponto forte no menu é carne de bode. Ela pode ser guisada, assada ou em churrasco. Alguns dispõem de espaço para o conjunto de forró pé-de-serra, que é o estilo típico da região no qual uma banda é composta por um cantor, um sanfoneiro, um zabumbeiro e um “trianguero” e o salão para dança, assim como estacionamento privado, churrasqueira e o galpão com as mesas para refeições. O massivo também se faz presente no *merchandising*, ou seja, as peças de mídia exterior espalhadas por onde há estabelecimentos comerciais.

Figura 2: Este restaurante fez um trocadilho com o nome de um famoso programa televisivo



Fonte: arquivo dos autores

Os bares e restaurantes constituem uma parte da economia do local, a outra parte é da venda de peças em cerâmica. Esse setor gastronômico é responsável por atrair turistas de Caruaru e de cidades circunvizinhas que vêm apreciar a comida e dançar. Muitos jovens, principalmente de classe média, freqüentam a região nos períodos de Semana Santa e no Ciclo Junino. Nesses períodos, o Alto do Moura, o fluxo de turistas aumenta e pode-se encontrar carros de som, churrasco, comidas típicas, cachaça e forró pé-de-serra – o forró eletrizado não é muito bem-vindo no local pois para alguns, este descaracteriza o contexto da tradição.

Seguindo a rua principal, que tem o nome de Mestre Vitalino, encontram-se casas de alvenaria construídas em um estilo peculiar, recorrente à arquitetura popular onde a casa apresenta em sua fachada a porta e a janela ou basculante, outras ainda se mantêm no estilo de sítio, com um terreiro em frente e cercada com cercas de madeira. Ainda há a economia de subsistência, que muitos criam gado bovino e caprino para seu próprio sustento. A maioria dessas criações é mantida na extensão dos fundos das casas ou em cercados próximos. As cabras e bodes viram matéria prima do consumo nos restaurantes e os bois e vacas, além de fornecerem leite, são vendidos para o abate. Os bois ainda têm um valor simbólico para esse pessoal, é a riqueza e fartura do homem do campo.

No Alto do Moura a quantidade de artesãos ou artistas populares, alguns no anonimato e outros famosos no mundo inteiro, constituem quase que 90% da população

local. As estatísticas apontam para mais de 1000 ceramistas² que vivem de modelar e pintar criações de argila. Em quase toda calçada há peças de cerâmica figurativa, quando elas não estão dispostas nesses lugares, ficam nas marquises ou em cima da fachada das casas, ilustrando e comunicando que ali tem uma família de artesãos. Bonecos no estilo de Vitalino³ se misturam com as polêmicas dondocas que tomaram conta do repertório de produção de grande parte de artesãos, todos coabitando no mesmo fazer cotidiano de muitos que sobrevivem lá no Alto.

Figura 3: Artistas-artesãos fazem as modelagens expostos nas calçadas.



Fonte: arquivo dos autores

Expor as peças na calçada para secar, fazer o trabalho a portas abertas é uma técnica de bastante comum no Alto do Moura, é uma maneira de fazer com que os visitantes vejam, conheçam e admirem o processo de produção. O trabalhar a cerâmica é um fenômeno exposto ao público, é a forma de mostrar para o turista as habilidades e proezas inatas daquela região. É vendo o artesão trabalhar, moldar, construir, desconstruir e reconstruir que o turista se encanta, se mantém intimamente ligado ao fazer do artista popular. A qualquer hora da manhã ou da tarde pode se ver nos ateliês três ou quatro artistas modelando, dando cores às peças, fazendo o acabamento ou tratando o barro.

² IBGE, Censo 2000.

³ Estilo figurativo de representar pessoas, animais e objetos a partir da modelagem na argila ou barro elaborado pelo artista popular Mestre Vitalino.

O trabalho é repetitivo, alguns que têm mais criatividade ou que buscam inovar, criam peças com temáticas diferentes e com elas passam boa parte do tempo. Já outros mais voltados aos interesses comerciais, trabalham com quantidades, e fazem um trabalho mais mecânico, visando uma produção em série e com uma certa padronização.

O ritual de se dirigir à beira do rio para coletar o barro, trazê-lo no carro de boi e amassá-lo já não é mais vigente, a era do consumo e da produtividade e praticidade cuidaram de mudar esse cotidiano que, para eles, tornou-se bem mais fácil. Tudo é terceirizado, existem os profissionais que buscam o barro na margem do rio Ipojuca, tratam-no, e entregam pronto em pacotes que pesam em média uns cinco quilos ou vendem o volume da carroceria das caminhonetes.

Outra peculiaridade notável são os fornos para queima do barro, que apesar de todo avanço tecnológico, ainda se assam as peças em fornos de olaria feitos em tijolo aparente e formato específico com a abertura inferior lateral para colocar a lenha para queima e abertura superior com uma grade de metal para acomodar os objetos a serem queimados. Feixes e amontoados de lenhas para queima estão presentes em quase toda morada da localidade, assim como o barro, a lenha é comprada ao pessoal especializado, que traz num caminhão, atadas em feixes. A procedência da lenha muitas vezes não importa, o que se lava em consideração é a praticidade, pois não se faz necessário ir cortar lenha e trazer para casa.

A tradição da cerâmica, tanto figurativa quanto utilitária, passa de pai para filhos e segue por gerações o que faz comum ver famílias inteiras trabalhando nos ateliês, onde todas as façanhas de modelar e construir as peças em cerâmica foram aprendidas pela observação. A recepção dos artistas-artesãos para com os visitantes é harmoniosa, mas alguns reclamam que os turistas compram pouco, reclamam do preço e quase nunca valorizam a arte popular. Por isso que alguns mais renomados vendem mais para colecionadores e outros trabalham sob encomendas em grande escala.

O lazer de quem trabalha no barro, no Alto do Moura, não se distancia muito dos outros traços rurais. As festas religiosas, a missa aos domingos, o piquenique, a pescaria, os banhos nos açudes, tudo que remete aos hábitos das comunidades rurais de décadas passadas. Sendo assim, o Alto de Moura constitui-se um sistema de culturas híbridas que mesclam os traços do folclore residual, os hábitos rurais e as relações de consumo e interação com o massivo.

As hibridizações nas peças, no trabalho e com as mídias

Analisando a produção de Manuel Eudócio, artista-artesão discípulo de Vitalino, pode-se observar um retorno ao passado, ao cotidiano rural, aos temas folclóricos e residuais, os quais não acontecem mais da forma como é representado. Ele se envereda na memória e no imaginário em busca de temas que agradem o seu público, seu consumidor, seu cliente.

Figura 4: Personagens do folguedo Cavalo-Marinho por Manoel Eudócio.



Fonte: Catálogo de Manuel Eudócio, 2005

O rural de Manuel Eudócio é revisitado e alegorizado pelas cores fortes e pelo imaginário que permeiam as peças. As cores saturadas dão um sentido estilizado para agradar o colecionador ou o turista que busca algo diferente, étnico e inédito. A reconversão está nessas formas de representar, nas misturas alegóricas, que são fruto da mescla de códigos simbólicos (os retirantes como fruto de um período histórico-cultural que caracterizou o povo Nordeste) e estéticos (cores saturadas, riqueza de detalhes e proporção) e transformado em produto da cultura de massa, que será consumido por um colecionador.

Ele reconverte intencionalmente os seus códigos, suas vivências, seu imaginário em produto para ser consumido no contexto massivo, porém sem perder sua identidade. Os galantes, as damas, o Tangi e o Cavalo-Marinho todos são reconvertidos da Commedia Dell'Arte italiana. São a versão nordestina do pierrô, das colombinas, arlequim, capitão e guerreiro. Todos reconvertidos aos códigos estéticos e culturais da época de Eudócio jovem. (Figura 4)

Marliete trabalha temas que envolvem a mulher e as brincadeiras de crianças no mundo rural, seus cotidianos, suas práticas onde ela vai buscar na memória de sua infância,

nas histórias dos parentes e amigos próximos. Marliete se especializou em miniaturas, reconverteu seus códigos, seu domínio técnico com a modelagem em códigos massivos, aceitos pelo sistema de consumo.

Suas peças são consideradas artigos de luxo, presentes especiais e verdadeiras obras de arte que preenchem as exigências de uma elite consumidora. A miniaturização das suas peças foi a forma que ela encontrou para o mercado absorvê-las, foi seu diferencial. Ela materializa e reconverte esses códigos em peças:

“Eu gosto de fazer que eu lembrasse do meu passado, do que eu vivi na minha infância, que as pessoas também... Coisas que eu não vivi, mas que as pessoas viveram. Gosto muito de observar isso, acho isso muito bonito, a gente passar assim alguma coisa que dá saudade, né, que a gente... que hoje não existe mais, assim, é um resgate à memória né? Eu gosto muito. Então, hoje a gente vê que as crianças não brincam mais, aquelas brincadeiras onde antigamente... eu gosto muito de fazer cenas de crianças brincando no terreiro da casa, aquela brincadeira do passa anel, do quebra-panela, pulando academia, do passarás, todas aquelas cenazinhas eu já fiz, e como também essa do dia-a-dia. Eu gosto muito, muito de fazer essas coisas assim...” (Marliete em entrevista aos autores).

As reconversões acontecem como um processo em que a artista-artesã busca na memória de seu povo um passado local para reconstruí-lo e reconvertê-lo em produto para o mercado massivo, que na maioria das vezes são colecionadores que não condizem com as mesmas condições sócio-culturais da criadora das peças. Constitui-se numa elite que muitas vezes busca nas peças do barro a estética do rural como algo exótico e étnico.

Figura 5: O Vovô contando estória para criançada por Marliete.



Fonte: Arquivo dos autores

Marliete também trabalha os folguedos e ritos. É através de uma de suas peças mais importantes que está clara a questão da reconversão cultural: o xadrez regional, no qual ela utilizou-se de personagens do folclore e da região para representar outras peças típicas do jogo. A ideia vinha de seu pai que começou fazendo Lampião e Maria Bonita no lugar do rei e rainha do xadrez original. Hoje ela inclui Padre Cícero, a casa de Vitalino, o agricultor, o sanfoneiro, o pífano e o cavalo-marinho.

As reconversões intencionais foram incorporadas no xadrez tornando-lhe um objeto identitário, com elementos da cultura regional, da realidade rural e da memória local buscando sempre um posicionamento no mercado e aceitação do público. O jogo de xadrez regional obteve e obtém grande procura, no início pelo fato de ser uma novidade considerada criativa e até mesmo pelo caráter de miniaturização das peças.

O mercado está sempre exigindo novidade, diferencial, ou seja, fuga do lugar comum, dos clichês. E a cerâmica figurativa do Alto do Moura não foge dessa lógica, pois buscando suprir encomendas é a forma de sobreviver do barro. Manuel Eudócio explica que já houve vários auges na produção local:

“Por exemplo, um tempo aí, o pessoal começou a fazer pombos, uns pombinhos para pendurar, para colocar planta. Ói, era de um jeito que seu Severino Soares que viajava para São Paulo levava carrada para São Paulo, para vender em São Paulo. O pessoal que fazia... depois caiu. Depois apresentou-se uma estátua de Juca Pitanga era que fazia aqueles bonecos enrançados assim um no outro. Agora a moda é essas dondocas, as pessoas fazem de quantidade, tem mais de 300 pessoas fazendo.” (Manuel Eudócio em entrevista concedida aos autores).

A novidade são as dondocas, sua origem é incerta. Para Manoel Eudócio elas surgiram do seu primo que as trouxe de São Paulo e começou a reproduzi-las, registrando-se assim como uma reconversão espontânea. Com as diversas formas de reproduzir esse modelo de boneca, as reconversões foram acontecendo de forma intencional, onde se mesclaram traços étnicos, como descreve Marliete:

“As dondocas são essas mulheres muito assim... às vezes elas são bem sensuais, eles fazem com as roupas bem decotadas, algumas pessoas fazem. Outras fazem no estilo Nordeste, a lavadeira com a trouxa de roupa na cabeça, as negrinhas com cabelo de arame que eles chamam de mulata, né? São as negrinhas e a nega maluca. Então está tendo uma saída muito grande, tem irmão meu fazendo, tem sobrinhos fazendo, tem muita gente aqui fazendo, muita gente... e está vendendo muito.” (Marliete em entrevista concedida aos autores).

Essas bonecas recebem constantes críticas dos mais preocupados com a preservação do tradicional e do estilo Vitalino. Mas o que domina é a lógica do mercado, a luta pela sobrevivência prevalece e busca-se na arte do barro uma ocupação rentável:

“Aí as pessoas dizem: - mas eles estão fugindo do estilo, tão fugindo do estilo próprio mesmo, do trabalho, de arte que é aqui do Alto do Moura. Mas só que ninguém pode controlar por que as vendas estão sendo boas, a situação financeira melhorou para muita gente por conta dessa mudança toda. Ai muita gente não tão querendo fazer aquelas peças tradicionais, aquele estilo de bandinha de pífano, de trio nordestino, de família de retirante, muita gente está deixando de fazer. Diminuiu as vendas das peças tradicionais por que as pessoas viram essas coisas diferentes, as bonecas, esse estilo moderno, aí está sendo mais fácil para vender.” (Marliete em entrevista concedida aos autores).

As dondocas, negas-malucas e outras bonecas que surjam, são frutos das hibridizações, reconversões intencionais que os artistas-artesãos, motivados pelo novo, pelo prático e pelo rentável, fazem para se engajar no mercado e assim sobreviverem em condições condizentes com suas aspirações de consumo.

Figura 6: As dondocas são as peças da moda no Alto do Moura.



Fonte: Arquivo dos autores

No cotidiano do trabalho dos artistas-artesãos do Alto do Moura, as reconversões intencionais acontecem desde o primeiro momento da produção que é a coleta ou aquisição da matéria-prima. O barro, que pode ser comprado já pronto por quilo, por carrada ou por frações da carrada, vem tratado, pisado, peneirado, amassado e empacotado, pronto para o uso. A divisão de trabalho é outra reconversão cultural que envolve as produções artísticas no centro de produção de cerâmica figurativa. O processo de criação, desde a coleta do barro à

peça pronta e no mostruário, está cada vez mais voltado ao massivo, às necessidades de consumo e às leis da oferta e da procura.

Figura 7: Produção em série feita pelas gerações mais novas do Alto do Moura



Fonte: Arquivo dos autores

O trabalho é dividido entre os membros familiares, às vezes algumas partes das peças são encomendadas a terceiros que fabricam em um torno. É assim com a produção de negas malucas de Evandro. Cada um tem sua função na confecção das bonecas em grandes encomendas. É uma reconversão baseada na ideia de reprodutibilidade que a indústria em série sugere. Reconvertem a forma de trabalho manual ao molde para fins de mercado e de qualidade, pois as exigências quanto ao controle e a padronização são nítidas na modelagem do barro.

Figura 8: Mesmo com toda tecnologia, os fornos continuam como na época de Vitalino



Fonte: Arquivo dos autores

O sistema de queima ainda continua do mesmo jeito que há 50 anos: o forno à lenha construído de tijolo aparente em forma cilíndrica, situados nos fundos das casas, quintais ou ao lado das residências. Os apetrechos de trabalho também continuam quase que os mesmos do início dessa arte figurativa, desde os mais antigos no *métier* aos menos iniciados: pentes, arames, espinho de cacto, paletas, tábuas, palitos. Quanto às tintas, o portfólio de produtos oferecidos pelo comércio especializado proporciona aos artistas fazem uso de vernizes lustrosos ou foscos, misturas e cores preparadas. Todos esses atributos tornam os artistas populares híbridos, mesclando o rudimentar, o primitivo que são as peças confeccionadas em barro e queimadas em forno de tijolo aparente com o moderno que são as tintas e esmaltes de alta tecnologia, usados para chamar atenção e promover contrastes cromáticos.

A reconversão do local de trabalho e de morada em *trade* turístico e centro de visita também é vigente. São os *showrooms* montados nos ateliês, nos quais se disponibilizam peças dos mais diversos temas, cores e formatos, e também onde artistas-artesãos mais famosos, como Marliete, apresentam peças de alguns dos seus familiares que estão começando no ofício ou que não têm tanta fama. A casa dela é referência para a família, visto que é muito frequentada por turistas e colecionadores que vão em busca de novidades e de conhecê-la pessoalmente.

Figura 9: O *showroom* de Eudócio com os cartazes da campanha do banco Real



Fonte: Arquivo dos autores

Manuel Eudócio já tem se apropriado de práticas que são utilizadas pelo mercado como o uso dos catálogos, o cartão de visitas com número do ateliê e do celular, a decoração com fotos e cartazes que ilustram e registram momentos marcantes na vida dele com artista popular, o que denota uma reconversão com o sistema econômico vigente.

A feira também tomou outra conotação, principalmente para os mais antigos no *métier*. As negociações muitas vezes só têm sucesso em feiras temáticas de negócios, de âmbito nacional ou internacional. Tudo é regido pelas leis do marketing, da mercadologia contemporânea, divulgando-se o nome no território nacional e em outros países principalmente da Europa. Muitas vezes de acordo com o gosto do cliente ou ainda se norteando pelo que foi mais bem aceito e procurado ou o que chamou mais atenção na mostra.

As feiras agora deixam de ser feiras livres como forma de divulgar e de expor, com exposições, em banco ou no chão, de peças das mais variadas e se reconvertem, para os artistas-artesãos, em *showrooms* em casa ou nos ateliês ou ainda em feiras de negócios, de empreendimentos para ampliar nichos de mercado e para vender bem, oxigenar o estoque e a produção. É uma maneira de ficar famoso, ratificar sua fama no mercado e vender peças a preços altos, se globalizando e saindo do contexto local, uma vez que conseguem vender para um público estrangeiro. As antigas oficinas não têm mais sentido, agora são os ateliês de produção, isso por que artistas criam, confeccionam, transformam, colorem e expõem em

ateliês. Torna-se refinado falar assim até mesmo para o turista que vem de outros estados e países.

Figuras 10 e 11: Frente dos folders que utilizam fotografias de peças de Manoel Eudócio e Marliete, respectivamente



Fonte: Arquivo dos autores

As reconversões com as mídias vêm sendo outro processo notável no que tange à produção e comercialização de peças de artistas-artesãos do Alto do Moura. É o caso do Banco Real que adotou em sua campanha publicitária institucional a imagem dos vários artistas populares de Pernambuco, entre eles Marliete e Manuel Eudócio. Eles assinaram contrato para produzir peças temáticas para ilustrar todo material de divulgação e para serem usadas como brinde promocional para os grandes clientes. Suas imagens foram usadas nos vídeos, *folders*, cartazes e páginas de revistas acompanhadas de textos biográficos. Nesse sentido, pode-se observar a existências de interrelações com a mídia, onde ocorrem trocas simbólicas nas quais a instituição faz uso da imagem e da estética do popular para construir uma imagem positiva perante a região, em contrapartida os artistas-artesãos tornem-se mais conhecidos. É uma forma de divulgação espontânea que gera status enquanto produtores de cultura material.

Considerações finais

Na busca de observar as peças figurativas de cerâmica como sistema de comunicação plástica de uma cultura popular, identificando as estratégias de reconversão cultural que os artistas-artesãos promovem para sobreviver em seu relacionamento com a cultura massiva contemporânea, notou-se a existência de uma estética voltada à identidade local nas peças de cerâmica figurativa do Alto do Moura, o que apontam para uma reconversão intencional, na qual o artesão busca no seu passado, na memória e em elementos do folclore residual, temas e contextos para transformá-los em objetos que são inseridos no sistema regido pelo consumo e são absorvidos, lidos e fruídos por um público específico e pertencente a outro contexto sociocultural, que buscam nessa peças uma estética idealizada e exótica do popular.

As representações ou motivos do cotidiano atual, das vivências contemporâneas, dos hábitos urbanos são renegados pelas gerações mais antigas, o que não representa uma resistência, pois havendo encomenda a peça será produzida, mesmo que aborde um tema atual. As reconversões intencionais feitas pelos artistas-artesãos mais jovens são perceptíveis no âmbito das criações e recriações em cima de objetos e encomendas sugeridas por clientes ou vistas em viagens. É o caso da nega-maluca e das dondocas que tomaram força nos ateliês e hoje são vendidas em grande escala para fora do Estado.

Quanto ao cotidiano no trabalho, as reconversões acontecem desde a forma de produção até a maneira de vender. Os mais antigos no trabalho com o barro produzem suas peças do amassar a argila até a pintura e acabamento final. Já os mais jovens, aliados aos familiares, buscam dividir o trabalho assim como em uma indústria, cada um é o responsável por uma parte na produção das peças.

As formas de vender e mostrar suas peças também se hibridizaram com a cultura de massa. A feira semanal deixa de ser o ponto de encontro e venda de materiais. As novas formas de vender são através do próprio ateliê, que se transforma num *showroom* e o trabalho vira atração turística. As estratégias de mercado são as mais variadas no sentido de trazer o comprador ao local, Alto do Moura. Abrem-se as portas de casa para os turistas, distribui-se cartões de visitas, se aceitam encomendas por telefone e por catálogos. As feiras importantes agora são as voltadas aos negócios, que abrem espaço para o artista-artesão expor e fazer demonstrações das suas habilidades, tornando-se famoso e popular.

Constataram-se também as reconversões com as mídias, que demonstram inter-relações com as culturas populares. São relações de trocas como foi o caso da campanha do

Banco Real, na qual o banco toma emprestado a estética, os códigos e os personagens do popular para construir sua imagem enquanto empresa que promove a cultura local. E os artistas-artesãos divulgam seu trabalho e sua imagem como *celebridades* da arte do barro. Todos esses processos de reconversão reafirmam que as culturas populares não são algo isolado ou apenas material, que coexistem com outros sistemas sem que haja inter-relações. As culturas populares estão cada vez mais interligadas com a cultura de massa, mesclando seus códigos, criando e recriando outros, tanto como práxis do cotidiano de forma espontânea, quanto por sobrevivência na lógica do consumo, com caráter intencional.

Referências bibliográficas

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **As culturas populares no capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1981.

CUNHA, Theresa Christina Sampaio da. **É festa em Surubim, é dia vaquejada:** Estudo das reconversões culturais da vaquejada na sua comunicação com a cultura massiva, no município de Surubim, Pernambuco. (Dissertação de Mestrado). Recife, CMARCR/UFRPE, 2003.

GONZÁLEZ, Jorge A. Telenovelas al día. Protocolo de observación etnográfica. **Revista Famecos,** Porto Alegre, n. 12, p. 7 – 20, set. 1995.

HAGUETE, Teresa Maria Frota. **Metodologias Qualitativas na Sociologia.** Petrópolis: Vozes, 1987.

TAUK-SANTOS, Maria Salett. O consumo de bens culturais nas culturas populares: identidade reconvertida ou diversidade refuncionalizada? In: **Comunicação e Multiculturalismo.** INTERCOM: São Paulo/Manaus, 2001.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: Planejamento e métodos.** Porto Alegre: Bookman, 2005.

RIF

arti

artigos

artigo

gos

Apropriação midiática das mediações culturais religiosas: A fé popular na capa da revista *Salmos & Anjos*

Mara Fernanda De Santi¹

Submetido em: 24/10/2018

Aceito em: 03/09/2019

RESUMO

As mediações culturais advindas do campo religioso constituem um forte elo entre os sujeitos sociais e permeiam relações nos mais diferentes níveis da sociedade, independentemente de situação econômica, preferências políticas, idade ou gênero. O objetivo do presente artigo é investigar de que maneira um veículo de comunicação impressa de circulação nacional e com periodicidade mensal, a revista *Salmos & Anjos*, através da utilização de elementos simbólicos e textuais do catolicismo popular, reproduz essas mediações em suas capas, bem como observar a existência de sinais que indiquem a preservação do sentido da informação e a garantia de sua recepção. Nesta articulação, serão trabalhadas as ideias centrais sobre mediação e midiatização de Jesús Martín-Barbero (1997) e José Luiz Braga (2012), respectivamente, bem como a visão de cultura como interação de práticas sociais proposta pelos Estudos Culturais de Stuart Hall (1980) e conceitos de Folkcomunicação de Luiz Beltrão (1965), que dialoga diretamente com a questão das mediações religiosas populares.

PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação; Mediações; Midiatização; Cultura Popular; Religião.

Media appropriation of religious cultural mediations: Popular faith on the cover of *Salmos & Anjos* magazine

ABSTRACT

The cultural exchanges resulting from religion are a strong link among social subjects and permeate relations across the most different levels of society, regardless economic status, political preference, age, or gender. This article aims at investigate how the monthly national

¹ Mestre em Comunicação Midiática pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). E-mail: maradesanti2@gmail.com.

circulation Salmos & Anjos magazine appropriates symbolic and textual elements of popular Catholicism and reproduces them in their covers, and if preserving the information meaning and ensuring its reception. The research will focus on Jesús Martín-Barbero's (1997) and José Luiz Braga's (2012) central ideas on mediation and mediatization, respectively. Furthermore, it will study the culture vision as an interaction of social practices proposed by Stuart Hall's cultural studies (1980) and Luiz Beltrão's (1965) Folkcomunicação concept, which is closely related to popular religious mediations.

KEYWORDS

Folk communication; Mediations; Media; Popular Culture; Religion.

La apropiación mediática de las mediaciones culturales religiosas: Fe popular en la portada de la revista *Salmos & Anjos*

RESUMEN

Las mediaciones culturales que surgen del campo religioso son un fuerte vínculo entre los sujetos sociales y permean las relaciones en los diferentes niveles de la sociedad, independientemente de la situación económica, las preferencias políticas, la edad o el género. El propósito de este documento es investigar cómo los medios impresos mensuales a nivel nacional y mensual, la revista Salmos & Anjos, mediante el uso de elementos simbólicos y textuales del catolicismo popular, reproducen estas mediaciones en sus portadas, así como observar la existencia de signos que indiquen la preservación del sentido de la información y la garantía de su recepción. En esta articulación, se desarrollarán las ideas centrales sobre mediación y mediatización de Jesús Martín-Barbero (1997) y José Luiz Braga (2012), respectivamente, así como la visión de la cultura como una interacción de las prácticas sociales propuestas por los Estudios Culturales de Stuart Hall (1980).) y conceptos de Comunicación popular de Luiz Beltrão (1965), que dialoga directamente con el tema de las mediaciones religiosas populares.

PALABRAS CLAVE

Comunicación popular; Mediaciones; Mediatización; Cultura popular; Religión.

Introdução

Mesmo com a relevante perda de fiéis ao longo dos últimos anos, o Brasil ainda é um país de orientação religiosa declarada predominantemente católica. De acordo com a última pesquisa do Instituto Datafolha sobre o tema Religião, 50% da população nacional segue o catolicismo, seguida por uma boa parcela de evangélicos (29%) e um crescente grupo de brasileiros que declara não ter religião (14%). No fim dessa lista, estão aqueles que seguem

outras religiões, como espiritismo, umbanda e budismo. O Brasil já foi mais católico: no senso realizado pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) no ano de 1970, 91% da população declarou pertencer ao catolicismo. A responsabilidade histórica sobre essa hegemonia recai sobre o processo de colonização do Brasil: além dos navegadores e exploradores, as naus que por aqui aportavam traziam consigo os missionários religiosos, cujo objetivo em terra firme era levar a fé cristã aos limites de cada território – vale lembrar que Portugal era naquele momento, e continua sendo, um país essencialmente católico.

A formação católica no período colonial aconteceu de duas maneiras simultâneas, contando, de um lado, com os ofícios tradicionais e burocráticos do clérigo e, de outro, com as práticas populares trazidas pelos colonizadores de fato, os leigos que assumiam em sua família e em sua comunidade a organização de terços e procissões, que faziam promessas e benzeduras e, principalmente, reforçavam o culto aos santos. Sobre a construção dessa religiosidade popular brasileira, “[...] o Catolicismo no Brasil se imbuuiu de festividades e foguetórios, animando uma população mal regida por um clero escasso e inculto. Distribuíam-se padres de modo irregular pelo território brasileiro, concentrando-se no litoral, nas cidades maiores, de mais fácil assistência e manutenção.” (MACEDO, 2008, p. 9). A extensa faixa territorial e a falta de organização efetiva da Igreja Católica deu margem para que essa segunda frente, o catolicismo popular, crescesse a passos largos e recebesse o aporte considerável das crenças indígenas e africanas, numa mestiçagem que se retrata até hoje nas mais diversas manifestações religiosas pelo Brasil.

Essa breve contextualização histórica é relevante para que se investigue e se busque o entendimento sobre como os cânones religiosos foram transformados e relidos a partir das mediações culturais dos indivíduos e, principalmente, de que forma as interações sociais e a incorporação dessas informações pela mídia pode criar a identificação (produção de sentido) desejada. No presente artigo será realizada a análise de três capas da revista *Salmos & Anjos*, uma publicação mensal, de formato pequeno (13,5 X 20,5 cm), com 48 páginas em papel jornal e capa em papel couchê e que custa R\$ 1,99 (preço praticado em julho de 2017). As capas escolhidas são as dos meses de dezembro (2016), janeiro e junho (2017), para que seja possível trabalhar com três momentos diferentes e importantes para o público católico, a saber: o final do ano, com as festividades natalinas e a celebração do nascimento de Jesus; o começo do ano, com as perspectivas de mudança e o vislumbamento do início de um novo

ciclo; e o meio do ano, quando os festejos juninos acontecem em celebração a vários santos importantes para o catolicismo no Brasil, como Santo Antônio.

Mediações comunicativas da cultura: A força da fé

Quando Martín-Barbero (1997, p. 285) destaca a necessidade de se compreender o papel comunicativo da cultura da América Latina e, principalmente, abandonar o paradigma unilateral que define o receptor como mero codificador de uma informação, está automaticamente o alçando ao patamar de produtor. Esse movimento abre o campo de visão das pesquisas para além da produção massiva de conteúdo dos grandes veículos e seus estudos permitem que o foco também seja direcionado para as mediações culturais que estão pautando produtos midiáticos, em um modelo de processo diferenciado de utilização social da comunicação. Considerando a definição de Martín-Barbero segundo a qual um indivíduo é um conjunto de mediações, partindo de suas experiências pessoais e sociais, de sua história, de suas tradições familiares e do conjunto de regras sociais de sua comunidade, e que essas mediações se inserem na sociedade em um processo dinâmico de circulação de informações, o território da comunicação se re-delimita como “[...] espaço estratégico de criação e apropriação cultural, de ativação da competência e da experiência criativa das pessoas e de reconhecimento das diferenças”. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 227).

Como o foco deste trabalho são as mediações religiosas, no contexto descrito é possível observar a contribuição do catolicismo “desordenado” do Brasil Colonial para a construção de uma identidade cultural *sui generis* dessa religião neste país:

O regime de padroado teria garantido a permanência no catolicismo português, e conseqüentemente no luso-brasileiro, de práticas culturais tradicionais como as romarias, o culto aos santos com suas promessas e ex-votos, a construção espontânea (sic) de cruzeiros, capelas e ermidas, o agrupamento em irmandades e ordens terceiras, que se responsabilizavam por festas e procissões de caráter dramático e espetacular, etc; práticas que teriam desaparecido dos demais países europeus. O catolicismo luso-brasileiro caracterizar-se-ia pela forte presença dos leigos na condução da religião, por seu peso na vida familiar e social, por sua íntima ligação com a cultura brasileira e pela manutenção de um padrão burlesco nas comemorações, tornando nublados os limites entre sagrado e profano. (SOUZA, 2012, p. 292).

A construção da fé católica no Brasil se edificou em pilares tão distintos quanto distantes do catolicismo ortodoxo em boa parte de sua prática cotidiana, muito em função de questões políticas, mas, também pela forte contribuição da religiosidade de outras culturas não-européias (indígena e africana). E assim se conserva até hoje, especialmente na íntima relação com os santos de devoção, na preservação de rituais que mesclam a religiosidade com o misticismo e na crença na realização de milagres. O já bastante estudado sincretismo religioso brasileiro vai além da boa convivência entre os santos do catolicismo e as entidades da umbanda, para citar um exemplo mais clássico; está na primeira xícara de café que se oferece à imagem de São Benedito, o santo negro protetor dos escravos, ou quando se leva a criança para a benzedeira tirar o quebranto (como os pajés e xamãs faziam com os curumins de suas tribos).

Nesse sentido, o vasto trabalho de pesquisa desenvolvido por antropólogos, historiadores e sociólogos abrem inúmeras chaves de leitura para o fenômeno da religiosidade no Brasil. Sob o olhar dos Estudos Culturais, o contato entre povos desconhecidos e a construção de articulações religiosas através das mediações culturais e sociais de cada indivíduo produziram valores e sentido mesmo entre classes e grupos diferentes. Ao abordar questões conceituais de cultura popular, Stuart Hall (2003) propõe uma reflexão mais profunda sobre o uso do termo “tradição” e como ele pode estar menos relacionado à resistência e mais próximo da capacidade de adaptação de novos processos:

Esses arranjos em uma cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da “tradição” não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram ou se cruzam. Elas procuram destacar uma forma cultural de sua inserção em uma tradição, conferindo-lhe uma nova ressonância ou valência cultural. (HALL, 2003, p. 260).

Partindo da ideia de uma “confluência de interesses”, é possível dizer que o catolicismo no Brasil, em sua forma popularizada, desenvolveu-se com o forte apelo ao devocional (no qual se destacam os santos e todas as homenagens e festejos que para eles são feitos, bem como promessas, romarias, ofertas e ex-votos) e com caráter pragmático

marcante, de resolução dos problemas cotidianos, beirando a barganha com o divino na ajuda das resoluções de toda uma sorte de problemas, que perpassam por questões amorosas até a cura de doenças graves. E é nesse cenário que se estabelecem, de maneira secular, os processos de comunicação com o divino. Como rezava uma quadrinha popular do período colonial: “muito santo, pouco padre; muita reza, pouca missa”².

Apropriação midiática e interação social: A força das palavras

O pioneiro nos estudos dos processos de comunicação popular no Brasil, Luiz Beltrão, ao construir a Teoria da Folkcomunicação nos idos dos anos 1960, aborda a problemática do acesso à informação, bem como sua construção e circulação, em um país de dimensões tão extensas quanto o Brasil.

Não é somente pelos meios ortodoxos (a imprensa, o rádio, a televisão, o cinema, a arte erudita e a ciência acadêmica) – que, em países como o nosso – de elevado índice de analfabetos e incultos, ou em determinadas circunstâncias sociais e políticas, mesmo nas nações de maior desenvolvimento cultural – não é somente por tais meios e veículos que a *massa* se comunica e a opinião pública se manifesta. Um dos grandes canais de comunicação coletiva é, sem dúvida, o folclore. (BELTRÃO, 2013, p. 229).

Ao falar de uma forte tradição religiosa de agradecimento pelo alcance de graças solicitadas aos santos, Luiz Beltrão (1965), citado por José Marques de Melo (2001), reforçava a importância da informação que “[...] germinou no espírito das analfabetas, semialfabetizadas e, de toda maneira, rudes e tardes gentes do povo” (MELO, 2001, p. 177). O objeto de análise de Beltrão eram os ex-votos (ou promessas ou milagres): folhetos, esculturas, fotografias, desenhos, objetos pessoais ou domésticos que ainda hoje são ofertados de maneira pública aos santos como forma de agradecimento por alguma graça alcançada. Esses materiais são carregados de simbologias e representam a gratidão e a confiança depositada em uma entidade religiosa para a resolução de um problema. A herança colonial aparece aqui novamente e o contrário se faz verdade: quando se coloca uma imagem de Santo Antônio na geladeira ou dentro de um copo de água com a cabeça

² Quadrinha popular de domínio público e autoria desconhecida.

virada para baixo, o “castigo” temporário é um alerta para que o santo se apresse em atender aos pedidos realizados.

Nesse sentido, na esfera das mediações, os processos comunicativos de “linha direta” com o divino procedem de uma tradição histórica e se mantêm entre os praticantes do catolicismo popular como força vívida de uma relação intercultural do período colonialista. Partindo para o campo da comunicação, a contribuição para a disseminação da fé católica popular tem sido comumente relegada às páginas de anúncios dos jornais impressos (agradecimentos por graças alcançadas) ou costuma aparecer na forma de divulgação e cobertura de festas religiosas relevantes para a comunidade nos veículos de comunicação tradicionais. Se considerarmos a sociedade midiaticizada descrita por Braga (2012) e na qual vivemos atualmente, os meios de comunicação não devem ser considerados como “um corpo estranho na sociedade”, como entidades intocáveis e descoladas dos processos interacionais dos indivíduos.

[...] a abrangência dos processos midiáticos, na sociedade, não se esgota nos subsistemas de produção e recepção. Esses dois ângulos da midiaticização da sociedade são fundados na já tradicional descrição do processo de comunicação como uma relação entre emissor e receptor (através de um “canal” – que seriam os meios de comunicação). (BRAGA, 2006, p. 21)

Seguindo com essa linha argumentativa, o autor insere um conceito ampliado no estudo dos processos de comunicação: o sistema de resposta social, que em uma desconstrução do dualismo produção (ativo-mídia) / recepção (recebedor- sociedade) “[...] corresponde a *atividades de resposta* produtiva e direcionada da sociedade em interação com os produtos midiáticos.” (BRAGA, 2006, p.22). Neste sistema interacional, a circulação das informações assume papel de extrema relevância para a manutenção dos processos comunicacionais efetivos à própria produção de sentido midiático, uma vez que “[...] chegam à sociedade e passam a circular nesta, entre pessoas, grupos e instituições, impregnando e parcialmente direcionando a cultura.” (BRAGA, 2006, p.27).

Essas duas linhas de pensamento, que encontram intersecção na importância de centralizar as mediações sociais e culturais para a efetivação de processos comunicativos relevantes dentro dos diferentes segmentos de uma sociedade pluralizada, contribuem

para a análise que se seguirá das capas da revista Salmos & Anjos na medida em que serão abordadas questões ligadas à fé católica popular e suas manifestações relatadas nesse periódico. A questão central se estrutura a partir da observação da fé popular que pauta o produto midiático e de que maneira as informações produzem sentido e, ainda, como podem retornar à revista através das manifestações dos próprios leitores. Esse processo de “intercâmbio de informações” é relacionado por Gobbi (2013) ao falar sobre o Folkjornalismo.

Uma vez que o contíguo de manifestações populares reúne objetos e objetivos muito semelhantes aos utilizados pelo jornalismo, combinando algumas especificidades entre ambos e preservando características do folclore e da comunicação de massa, sem perder a essência do diálogo, da mobilização, da persuasão, da difusão de ideias e fatos, na personalidade dos agentes comunicativos, no intercâmbio de informações etc., tão característicos do fazer jornalismo com qualidade, o Folkjornalismo é, então, uma atividade que reúne a altivez da comunicação e da cultura popular, mas com um ritmo muito peculiar de quem vê, entende e busca no factual o processo capaz de dar voz e vez aos marginalizados dessa grande aldeia global, características presentes nos processos jornalísticos. (GOBBI, 2013, p. 108).

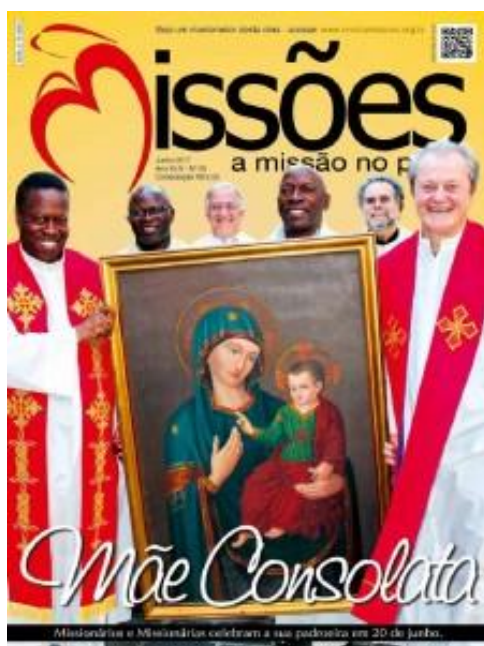
A fé católica popular nas bancas de revistas: A força da capa de *Salmos & Anjos*

A revista Salmos & Anjos tem periodicidade mensal e é direcionada para o público católico em geral, com ênfase na devoção aos santos da Igreja Católica e com um direcionamento editorial e gráfico voltado para a religiosidade popular. O preço de capa é acessível (R\$ 1,99) e possui distribuição nacional³, além de ser vendida no site da Editora Alto Astral, responsável editorial pela publicação. As chamadas de capa têm enfoque prático, com destaque para a resolução dos problemas dos leitores, além de trazer depoimentos e uma pluralidade de outros temas de interesse estritamente religioso.

Esse é o seu principal diferencial em relação a outras revistas voltadas para o público católico, como a Revista Missões (editada pelos missionários da Consolata no Brasil), que tem sua versão impressa enviada aos colaboradores que “contribuírem” com o valor de R\$ 6,50, conforme consta em sua capa. O conteúdo tem objetivo de informar sobre atualidades ligadas à Igreja e ao trabalho missionário.

³ A distribuição é feita pela Distribuidora Nacional de Publicações (Dinap), que pertence ao Grupo Abril, e tem abrangência nacional. As revistas que têm distribuição nacional, de acordo com a Dinap, chegam a todos os pontos de vendas cadastrados, o que abrange todo o território brasileiro.

Figura 1: Capa da Revista Missões nº 5, lançada em junho de 2017



Fonte: Reprodução de acervo pessoal (2017)

Porém, a publicação mais antiga e de maior alcance é a Revista Ave Maria: editada desde 1898 “(...) ela leva aos lares brasileiros conteúdos edificantes e atuais sobre a fé e a Igreja, proporcionando, todos os meses, um crescimento espiritual a milhares de famílias”, conforme apresentação disponível no site da revista⁴ e onde é possível fazer assinatura anual (R\$ 80) ou comprar edições avulsas (R\$ 8 cada).

Figura 2: Capa da Revista Ave Maria, lançada em maio de 2017

⁴ Revista Ave-Maria. Disponível em: www.avemaria.com.br/pagTexto/revista-ave-maria. Acesso em 12 set. 2017.



Fonte: Reprodução de acervo pessoal (2017)

Nesses dois exemplos de revistas voltadas para o público católico, e nas demais publicações similares que existem principalmente no meio digital, o direcionamento de pauta e a utilização de elementos textuais e gráficos (simbólicos, ilustrativos e fotográficos) de capa são completamente diferentes do que é trabalho na revista *Salmos & Anjos*. Enquanto meios como *Ave Maria* e *Revista Missões* tratam do catolicismo de maneira mais tradicional, dos dogmas doutrinários e de uma Igreja Católica Apostólica Romana em seu sentido mais eclesialístico – e aqui temos uma relação de identificação com o modelo tradicional de comunicação nos sentido de produção/recepção –, em *Salmos & Anjos* o catolicismo é abordado a partir de seu caráter mais prático e próximo do que é praticado na fé popular, com relatos e testemunhos de fiéis que receberam suas bênçãos a partir da fé fervorosa a um determinado santo ou trazendo indicações de orações e rituais para conseguir alcançar uma graça desejada. Dessa maneira, é possível identificar o estabelecimento de uma relação de

circulação de informação e produção de sentidos através de respostas sociais no contexto estabelecido entre leitores/fiéis e a revista.

As capas da revista Salmos & Anjos escolhidas para esta análise representam três momentos distintos e relevantes para o público no período de um ano: o mês de janeiro (com ilustração e chamada principal referente a São Jorge), o mês de junho (com ilustração e chamada principal referente a Santo Antônio) e o mês de dezembro (com ilustração e chamada principal referente a Jesus). Todas trazem o mesmo número de chamadas na capa – seis chamadas – e a linguagem utilizada é direta e imperativa, estabelecendo um diálogo direto com o leitor e oferecendo os caminhos para resolver os problemas que podem o afligir. Nesse sentido, a revista pode ser caracterizada como uma espécie de “conselheira”, se houvesse uma personificação para sua essência comunicativa, mas também como um espaço de troca de experiências entre os fiéis – tantos os que buscam alívio para suas mazelas quanto os que já superaram seus problemas e querem retribuir graças através da divulgação das graças alcançadas.

Figura 3: Capa da revista Salmos & Anjos, edição 208, publicada em janeiro de 2017



Fonte: Reprodução de acervo pessoal (2017)

Figura 4 – Capa da revista Salmos & Anjos, edição 213, publicada em junho de 2017



Fonte: Reprodução de acervo pessoal (2017)

Figura 5: Capa da revista Salmos & Anjos, edição 207, publicada em dezembro de 2016



Fonte: Reprodução de acervo pessoal (2017)

Inicialmente, é possível traçar alguns pontos comuns entre essas capas que, apesar de tratarem de pautas distintas, seguem caminhos similares no que se refere a “pontos de atração” para o leitor: o tamanho e a legibilidade das chamadas, bem como da logomarca, facilita o acesso rápido à informação e identificação do produto entre as demais revistas em um espaço comercial dividido com outras centenas de títulos; ou seja, o trabalho visual facilita a rápida localização na banca de revistas.

Editorialmente, as capas trabalham normalmente com uma chamada principal e uma secundária – exceções podem acontecer, como a edição de janeiro que não trouxe um destaque em segundo plano, apenas as demais chamadas complementares. No quadro abaixo, com a tabulação das chamadas de capa das edições estudadas, a questão já relacionada da mensagem direta fica mais evidente, com conjugações imperativas que incentivam o leitor à ação prática, como “Alcance”, “Seja feliz” e “Reze”.

Quadro 1 – Relação das chamadas principais e secundárias das capas selecionadas para estudo da revista Salmos & Anjos

	Ilustração principal	Chamada principal	Ilustração secundária	Chamada Ilustração secundária
Jan	São Jorge	"Venci a depressão com SÃO JORGE"		
Dez	Jesus	Alcande graças com JESUS CRISTO	Santa Luzia	Santa Luzia protege você de problemas na visão
Jun	Santo Antônio	Seja feliz no amor com ajuda de SANTO ANTÔNIO + Receita bolo do santo casamenteiro	Santos Juninos	Reze para eles e receba milagres

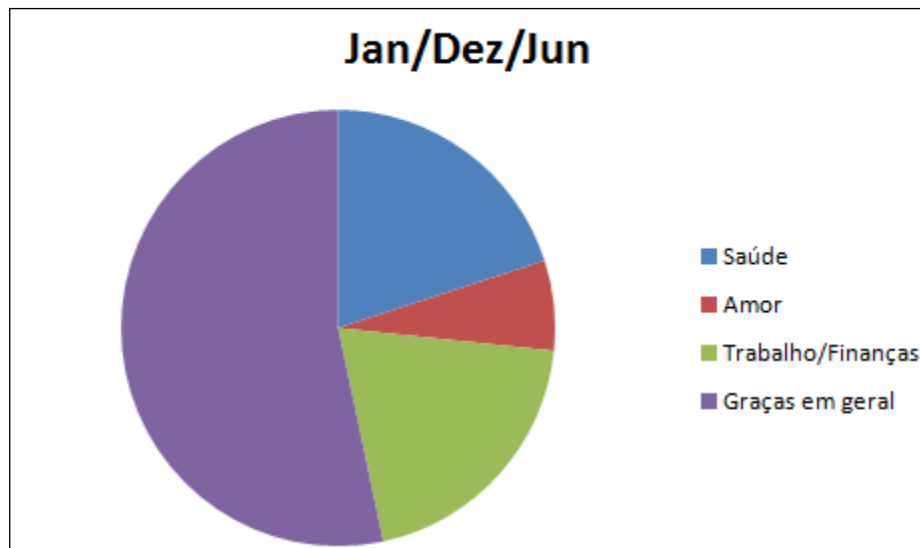
Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora (2017)

Em outros termos também, utiliza-se a indicação da “causa” a que determinado santo pode atender, como na chamada para Santa Luzia: “Santa Luzia protege você de problemas de

visão”. Os temas retratados partem da cotidianidade e dos problemas que comumente atingem as famílias das mais diversas classes sociais, que pedem a solução para suas mazelas através da fé popular.

No levantamento dos principais temas abordados, a maior parte das chamadas se refere a questões mais amplas, como “ter uma vida melhor” ou “acabar com aflições”. Encontra-se aqui um forte apelo da tradição oral da religiosidade popular no sentido de dialogar com o divino sem uma necessidade específica, mas, com objetivo de manter esse canal de comunicação ativo e garantir que essa devoção será retribuída nos momentos de maior necessidade. Por outro lado, outras questões de centralidade na vida dos fiéis, como a procura por um emprego ou a luta contra determinada enfermidade, sempre aparecem como destaque na publicação.

Gráfico 1 – Participação dos principais temas de interesse do leitor nas capas



Fonte: Gráfico elaborado pela autora (2017)

Entre os elementos editoriais e textuais, além do que já foi colocado em relação à legibilidade e à relevância dos temas relacionados para a composição da capa, é possível observar o cuidadoso trabalho de ilustração do tema principal – no caso, sempre um santo que seja “comemorado” no período ou que tenha forte apelo junto ao público. As imagens são bastante detalhadas e apresentam uma representação mais humanizada das mulheres e dos homens canonizados e reconhecidos por suas vidas de privação e sacrifícios, em muitos

casos com desfechos trágicos. Nesse sentido, é possível estabelecer mais um vínculo de proximidade e identificação com os fiéis, uma vez que essas imagens direcionam o olhar (geralmente afetuoso e acolhedor) diretamente para o leitor. São utilizadas as versões clássicas de representação de cada santo, mantendo os elementos que compõe a imagem oficial apresentada pela Igreja Católica: São Jorge de armadura em seu cavalo subjugando o dragão, Santo Antônio com um menino no colo e o ramo de flores e Jesus com sua bata de pregação.

Assim como é possível apontar que a escolha de um santo para cada mês segue uma lógica na agenda da fé cristã, também não foge a essa mesma regra que essas definições sigam ainda uma necessidade ligada à vida cotidiana, a partir da “área de atuação” de cada divindade. Por exemplo: Santa Edwiges é a padroeira dos endividados, logo, pode figurar numa capa referente ao seu mês de comemoração associada também às questões financeiras que ajuda a resolver.

Jorge, Antonio e Jesus: A força para seguir

Na edição que inaugura o ano, São Jorge está presente como figura principal, em imagem e chamada. Também conhecido como o Santo Guerreiro, uma de suas principais características construídas simbolicamente é a coragem e, nesse sentido, representa a proteção na luta contra qualquer mal. A popularidade de sua oração ganhou dimensões que extrapolaram a comunidade religiosa, chegando até os domínios da música popular brasileira.

Quadro 2 – Letra de Jorge da Capadócia, de autoria de Jorge Ben Jor (1975)

Jorge sentou praça na cavalaria
E eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia
Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge
Para que meus inimigos tenham pés, não me alcancem
Para que meus inimigos tenham mãos, não me peguem, não me toquem
Para que meus inimigos tenham olhos e não me vejam
E nem mesmo um pensamento eles possam ter para me fazerem mal

Fonte: Quadro elaboradora pela autora (2018)

A chamada de capa ligada ao santo principal é um testemunho: está entre aspas e corresponde a um depoimento pessoal, de quem venceu a depressão e atribui essa graça à fé

em São Jorge. A declaração pública de uma benfeitoria do santo protetor se caracteriza, segundo Beltrão (2013), como ex-voto na medida em que se encaixa na categorização do autor para esse tipo de reconhecimento da ação divina.

Bem característica dessa linguagem específica é o ex-voto (que no nordeste brasileiro é conhecido por milagre ou promessa) quadro, imagem, fotografia, desenho, fita, peça de roupa, utensílio doméstico, mecha de cabelo, etc., que se oferece ou que se expõe nas capelas, igrejas, salas de milagres ou cruzeiros, em ação de graças por um favor alcançado do céu. (BELTRÃO, 2013).

Voltando ao âmbito das mediações, observa-se a transposição de uma ação comunicativa que costumeiramente se dispõe em ambientes familiares ou de cunho religioso e que passa a ocupar um espaço midiático. Os testemunhos ganham um alcance ainda maior quando publicados, chegando a um número relevante de fiéis e reafirmando o poder daquela divindade – o que expõe um “acordo” benéfico para ambas as partes nesse processo comunicativo. A quanto mais gente um devoto puder levar as benfeitorias de seu santo protetor, agregando novos fiéis ao seu rebanho, melhor ele estará aos olhos desse santo no que se refere ao seu ato de gratidão.

O mesmo se aplica a outra área de destaque na capa: há uma chamada específica para o *Testemunho*, uma seção fixa da revista, ou seja, que está presente em todas as edições. Na edição em questão, encontra-se o depoimento de uma pessoa que conseguiu vencer o desemprego com a ajuda do Terço de São José. Também chamado de São José Operário, esse santo costuma ser invocado nas questões referentes ao trabalho e à família: sua história é de uma vida humilde e de dedicação ao ofício de carpinteiro, como o qual sustentou sua família e criou Jesus, segundo o evangelho católico. Neste momento em que o Brasil passa por uma crise política e econômica singular, com taxas de desemprego seguindo uma curva crescente e as famílias cada vez mais endividadas, a fé popular aparece como mais um elemento na busca por alguma estabilidade social.

Seguindo para o mês de junho, o mais festivo para o Catolicismo, a capa traz Santo Antônio, considerado o mais popular entre todos os santos desde o período colonial. A resolução dos problemas amorosos é um dos motivos pelos quais o santo é mais acionado, ainda nos dias de hoje, mas desde o início da história da religiosidade católica no Brasil ele adquiriu lugar de destaque nas casas e nos cultos por conta de sua vasta lista de intermédios:

protetor dos agricultores, dos viajantes, dos pobres e dos idosos além de ajudar mulheres a engravidar, evitar acidentes com barcos e encontrar casamento.

Entretanto, de todos os santos da corte celeste, o lusitano Santo Antonio era o campeão da devoção popular. Nem os santos guerreiros como São Jorge, afirma Gilberto FREYRE (1966), nem os protetores das populações contra a peste como São Sebastião ou contra a fome como São Onofre - santos cuja popularidade corresponde às dolorosas experiências portuguesas, nunca se elevavam à importância e prestígio dos patronos do amor humano e da fecundidade agrícola. [...] Outra prática denotava intensa familiaridade com o santo. Muitos deixavam sua imagem, dias seguidos de cabeça para baixo, até que um objeto perdido fosse encontrado, o mesmo se dando no caso de um escravo fugitivo. (JURKEVICS, 2004, p. 33).

A chamada principal dessa edição é “Seja feliz no amor com a ajuda de SANTO ANTÔNIO” e traz um complemento em destaque que remete a um ritual bastante tradicional entre os fiéis em comemoração ao seu dia: “Receita do bolo do santo casamenteiro”. Tradicional em muitas paróquias dedicadas ao santo que o servem no dia de sua comemoração, o bolo de Santo Antônio é carregado de simbologias, embora existam poucos relatos sobre a história ou origem. Algumas versões relatam que uma jovem queria se casar com um militar, mas, por conta das sucessivas batalhas, o coronel não queria liberá-lo para a vida matrimonial; ela foi procurar Antônio e pedir para que intercedesse, oferecendo um pedaço de bolo como agradecimento. Após esse encontro, o santo conversou com o coronel que, “milagrosamente” permitiu que o casamento se realizasse. Em uma outra versão, mais recente, diz-se que uma grande quantidade de bolo teria sido feita para comemorar os Dia dos Namorados (12 de junho, um dia antes da data dedicada ao santo) e, como houve muita sobra, decidiu-se fazer doações aos pobres. O senso comum entre párocos e religiosos é que o bolo simboliza celebração, festejo, e no caso de Santo Antônio Casamenteiro, a alusão é geralmente feita em relação a festa de casamento, na qual sempre existe um bolo como parte da comemoração. A proposta de partilhar o bolo em comunidade – muitas pessoas compram um pedaço para presentear familiares ou amigos – realça o sentido de comunhão dos mesmos objetivos, mesmo que não seja necessariamente conseguir um casamento. Já em relação à tradição popular, reza que aquele que localizar uma medalha no pedaço que estiver comendo, encontrará um cônjuge em breve. Quando a revista *Salmos & Anjos* incorpora esse elemento de simbologia tão forte para os fiéis ao santo, agrega interação social ao processo

comunicativo, uma vez que alguns leitores podem morar em regiões em que não exista uma festa específica para o santo ou que não possam ter acesso ao bolo dedicado a Santo Antônio. A divulgação e a manutenção da cultura são preservadas através deste canal midiático.

O *Testemunho* nesta capa, a exemplo da edição de janeiro já observada, traz um depoimento ligado a superação de um problema de ordem social: “Paguei minhas dívidas com o Terço da Libertação”. Seguindo o que foi colocado na análise anterior, as questões cotidianas, de cunho social e que impactam no bem-estar familiar, costumam aparecer com destaque entre preces, pedidos e promessas aos santos católicos. Segundo a Pesquisa Nacional de Endividamento Inadimplência do Consumidor (Peic Nacional), realizada mensalmente pela Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC), 56,4% das famílias brasileiras estão endividadas. Os dados são de junho de 2017. A pesquisa aponta ainda que a dificuldade no pagamento das contas se justifica pelos altos índices dos juros e também “por um patamar ainda alto de desemprego”. Do que se pode caminhar para concluir que o apego à fé é o que resta a muitas famílias.

Fechando o ciclo de um ano, a revista traz na edição de dezembro o destaque de capa com Jesus, a principal figura do Cristianismo e mártir absoluto da Igreja Católica. Com a chamada “Alcance graças com JESUS CRISTO”, o tom genérico compreende a força da interseção do filho de Deus, segundo a crença católica. Jesus foi o escolhido para vir ao mundo e pregar a palavra divina, realizar milagres, espalhar a fé e os ensinamentos do Pai e concluir tragicamente sua história como Salvador da Humanidade: essa história extremamente resumida e amplamente divulgada nos cânones religiosos outorga que a fé popular o procure para resolver qualquer tipo de problema. Protagonizar a última capa do ano estabelece uma relação direta com a data do seu nascimento no calendário cristão, o dia 25 de dezembro, quando se comemora a chegada de Jesus entre os homens, momento comumente considerado de reflexão, gratidão e conciliação.

Coincidentemente, o *Testemunho* dessa edição também faz referência ao Terço da Libertação, mas, agora com um relato pessoal ligado à superação de uma enfermidade: “O Terço da Libertação livrou meu marido da morte”. Enquanto ex-voto, o depoimento tem uma conotação muito forte, de agradecimento direto por uma graça de extrema importância alcançada e, vale ressaltar, não está ligado a um santo específico, mas, também à força da fé e dedicação do fiel.

Figura 6 – Esquema ilustrativo que ensina a rezar o Terço da Libertação



Fonte: Reprodução do Blog Canção Nova (2018)

O ritual de rezar um terço implica em ter disciplina, concentração e, claro, acreditar na força divina que está sendo invocada. Conforme o esquema apresentado na Figura 6, para cada conta do rosário, há uma invocação a ser feita. Além disso, uma oração inicial e outra final são necessárias. Geralmente, os terços precisam ser rezados por alguns dias consecutivos, conhecidos como novenas (nove dias) ou trezenas (treze dias), com a mesma dedicação e seguindo sempre os mesmos rituais. A repetição de testemunhos que consagram o poder divino do Terço da Libertação nas capas reforça a construção da imagem milagrosa desse ato.

A partir do detalhamento dos elementos trazidos nas capas, bem como a análise dos conteúdos das páginas internas – que contribuiriam para o conhecimento mais amplo dos objetos estudados, mas que não são o foco da presente pesquisa, portanto, não figuram como material de destaque –, é possível identificar a importância de cada componente visual e

textual no contexto informativo para um leitor extremamente segmentado, bem como suas contribuições nas mediações sociais religiosas e no processo midiático no qual estão inseridos.

Considerações finais

A construção de um catolicismo único, carregado de rituais e simbologias, apoiado numa relação de proximidade com os santos e com manifestações populares mais festivas do que em outros países católicos é a herança que a sociedade brasileira carrega desde os tempos coloniais – a missão de cristianizar uma população tão mesclada, com uma carga cultural e de mediações religiosas tão distintas, era muito propagada enquanto proposta pelo clero português. No campo da realização, o que se viu foram as famílias e os grupos sociais estabelecendo suas próprias regras na hora de seguir suas orientações de fé.

Esse tom popular da religião se estabeleceu como forte cultura entre a maior parte do público católico, através das relações sociais e de uma tradição oral que replicava as benfeitorias de cada santo a partir de milagres, promessas cumpridas e graças alcançadas.

A partir de uma inscrição atualizada da comunicação na cultura, como coloca Martín-Barbero (2004, p. 225), abre-se espaço para a desterritorialização de identidades numa “[...] cena nova de mediação e reconhecimento social [...]”. Nesse sentido, a multiplicidade de intersecções sofridas pelos dogmas originais da Igreja Católica e o acréscimo de novas mediações formadas a partir de experiências vividas e relatadas ao longo dos anos, moldaram o que se pode chamar de catolicismo popular brasileiro.

Na esfera midiática, o espaço destinado para essas manifestações populares costuma se restringir a boletins informativos sobre festas paroquiais ou anúncios na área de Classificados de jornais como forma de agradecimento por graças alcançadas. Luiz Beltrão (2013, p. 111) se depara com esse questionamento no início de seus estudos que culminaram com a Teoria da Folkcomunicação, através de perguntas aparentemente simples, sobre “[...] como se informavam as populações rudes e tardes do interior de nosso país continental? Por que meios, por quais veículos manifestavam o seu pensamento, a sua opinião?”. O que se pode observar é que os segmentos sociais e culturais marginalizados pela grande mídia, estruturada em conglomerados política e economicamente poderosos, nunca permitiram que as informações deixassem de circular: no caso das mediações religiosas populares, o processo

de comunicação se mantém vivo através dos ex-votos, dos rituais dedicados aos santos, dos festejos comemorativos, das novenas e da divulgação das graças alcançadas.

A revista Salmos & Anjos, ao se pautar por estes elementos populares referenciais da fé católica e trazer em suas capas os símbolos, os conteúdos e a linguagem própria dessa segmentação sócio-cultural se insere no processo comunicativo interacional, na medida em que também se mostra como espaço de compartilhamento de experiência, além de estabelecer múltiplos canais de comunicação possíveis – entre a revista e os leitores, entre os leitores e o divino.

Referências bibliográficas

- BRAGA, José Luiz. Circuitos versus campos sociais. In: MATTOS, Maria Ângela, JANOTTI JUNIOR, Jeder e JACKS, Nilda (Org). **Mediação & midiaticização**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BRAGA, José Luiz. **A Sociedade enfrenta sua mídia**: dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.
- BELTRÃO, Luiz. Folkcomunicação: Intercâmbio de Mensagens. In: MARQUES DE MELO, José e FERNANDES, Guilherme Moreira (Org). **Metamorfose da folkcomunicação**: antologia brasileira. São Paulo: Editae Cultural, 2013.
- _____. O Ex-Voto como veículo jornalístico. In: MARQUES DE MELO, José e FERNANDES, Guilherme Moreira (Org). **Metamorfose da folkcomunicação**: antologia brasileira. São Paulo: Editae Cultural, 2013.
- CARRETO, Cátia. **Novas religiões em Portugal**. Trabalho apresentado (disciplina Fontes de Informação Sociológica). Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Portugal, 2010.
- CONFEDERAÇÃO NACIONAL DO COMÉRCIO DE BENS, SERVIÇOS E TURISMO – CNC. **Pesquisa nacional de endividamento e inadimplência do consumidor**. Disponível em: http://cnc.org.br/sites/default/files/arquivos/release_peic_junho_2017.pdf. Acesso em 10 jun. 2017.
- DATAFOLHA. Perfil e opinião dos evangélicos no Brasil, 2016. Disponível em: <http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2016/12/1845231-44-dos-evangelicos-sao-ex-catolicos.shtml>. Acesso em 10 jun. 2017.
- GOBBI, Maria Cristina. Folkcomunicação: Intercâmbio de Mensagens segundo Luiz Beltrão In: MARQUES DE MELO, José e FERNANDES, Guilherme Moreira (Org). **Metamorfose da folkcomunicação**: Antologia brasileira. São Paulo: Editae Cultural, 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. SOVIC, Liv (org). Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

IBGE. **Censo Demográfico 2010: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência**. 2010. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em 10 jun. 2017.

JURKEVICS, Vera Irene. **Os santos da igreja e os santos do povo: Devoções e manifestações de religiosidade popular**. 2004. 218f. Dissertação (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

MACEDO, Emiliano Unzer. **Religiosidade popular brasileira colonial: Um retrato sincrético**. Revista *Ágora*, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, n.7, 2008. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/agora/issue/view/170>. Acesso em 10 jun. 2017.

MARQUES DE MELO, José. (Org.). **Mídia e folclore: O estudo da Folkcomunicação segundo Luiz Beltrão**. Cátedra UNESCO/Umesp e Faculdades Maringá. Maringá/São Bernardo do Campo, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo: Travessias latino-americanas na comunicação da cultura**. Tradução: Fidelina González. Coleção Comunicação Contemporânea 3, São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução: Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

REVISTA AVE MARIA. Ano 119. São Paulo: Editora Ave Maria, 2017

REVISTA MISSÕES. Ed. 5. São Paulo: Consolata do Brasil, 2017.

SALMOS & ANJOS. Ed. 207. Bauru: Editora Alto Astral, 2016.

SALMOS & ANJOS. Ed. 208. Bauru: Editora Alto Astral, 2017.

SALMOS & ANJOS. Ed. 213. Bauru: Editora Alto Astral, 2017.

SOUZA, Roberto Américo do Carmo. **O hibridismo na construção da religiosidade: repensando a contribuição de Gilberto Freyre para o debate**. Revista *Angelus Novus*, Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 3, n. 3, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ran/article/view/99001>. Acesso em 10 jun. 2017.

A rua é nosso palco: Uma análise do projeto Teatro na Usina à luz das performances folkcomunicacionais e do desenvolvimento local em Bebelândia, Santa Rita (PB)

*Severino Alves de Lucena Filho¹
Ítalo Rômany de Carvalho Andrade²*

Submetido em: 24/10/2018

Aceito em: 25/06/2019

RESUMO

Este artigo analisa as performances folkcomunicacionais do projeto Teatro na Usina, na comunidade de Bebelândia, cidade de Santa Rita-PB. O objetivo é verificar como a iniciativa cultural colabora para o protagonismo, empoderamento e cidadania. O método aplicado é o de estudo de caso das encenações, durante o mês de novembro/2016, juntamente com entrevistas semiestruturadas, no intuito de revelar as vozes da comunidade acerca da proposta e das melhorias ocasionadas. As performances culturais, dentro do observado, contribuem para o desenvolvimento local, no tocante ao social e educacional.

PALAVRAS-CHAVE

Desenvolvimento local; Performances; Folkcomunicação; Educação.

The street is our stage: An analyze of the project Teatro na Usina in the light of folkcommmunications performances and local development in Bebelandia, Santa Rita - PB

ABSTRACT

¹ Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural e Desenvolvimento Local (Posmex), da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). E-mail: recifrevo@uol.com.br.

² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural e Desenvolvimento Local (Posmex), da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), onde atuou dentro da linha de pesquisa Políticas e Estratégias de Comunicação. Jornalista formado pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: idoroteias@gmail.com.

This paper analyses the folk-communication performances of project Teatro na Usina (Theater in the Plant), in the district of Bebelândia, Santa Rita city-PB, Brazil's northeast. The aim is to check how the cultural initiative cooperates with the protagonism, empowerment and citizenship. The applied method was a study case, during November/2016, including semi-structured interviews, with the intention of revealing the communities' voices about the proposal and improvements caused by project. The cultural performances, after the conclusions, contribute to the local development, within social and educational aspects.

KEYWORDS

Local development; Performances; Folk-communication; Education.

La calle es nuestro tablado: El análisis de las performances folkcomunicacionales y del desarrollo local del proyecto Teatro en la Usina en Bebelandia, Santa Rita - PB

RESUMEN

Este artículo analiza las performances folkcomunicacionales del proyecto Teatro en la Usina, en la comunidad de Bebelândia, ciudad de Santa Rita-PB, Noroeste de Brasil. El objetivo es verificar cómo la iniciativa cultural colabora con el protagonismo, empoderamiento y ciudadanía. El método aplicado fue del estudio de caso de las presentaciones, durante el mes de noviembre / 2016. Entrevistas semiestructuradas fueron realizadas con la intención de revelar las voces de la comunidad sobre la propuesta y de las mejoras ocasionadas. Las performances culturales, dentro del observado, contribuyen al desarrollo local, en los aspectos social y educacional.

PALABRAS CLAVE

Desarrollo local; Performances; Folkcomunicación; Educación.

Introdução

A apresentação estava marcada às 17h, mas era preciso chegar cedo para arrumar os cenários, os figurinos, afinar os últimos detalhes. Toda essa preparação tinha um motivo particular: o espetáculo não ia ocorrer em um teatro tradicional, com ar-condicionado, poltronas acolchoadas e iluminação cênica -, mas sim na zona rural, performatizada no meio da rua, no meio do povo.

O projeto Teatro na Usina, desenvolvido pela Companhia Paraíba de Dramas e Comédias,³ nasceu no ano de 2004, a partir de um processo pensado concomitantemente com a usina de cana-de-açúcar Destilaria Japungu, localizada na cidade de Santa Rita,⁴ a 20 km de João Pessoa, na Paraíba – como forma de melhorar a comunicação entre empresa e colaboradores. O objetivo, assim, era o de conscientizar o cortador sobre questões problemáticas enfrentadas no cotidiano, como também pelos familiares, a exemplo da segurança no trabalho, drogas, violência doméstica etc., utilizando uma linguagem que se aproximasse do dia a dia.

Os textos são criados a partir de entrevistas com os trabalhadores e os dirigentes da usina, para que as encenações possam refletir os problemas que estão dificultando a vida social de cada um em tal espaço de tempo. Foi dessa forma que surgiram as performances “Orgulho de ser cortador”, “Trabalhador que constrói o seu futuro”, “O trabalhador que se alimenta bem, saúde ele tem”, “Trabalhador exemplar que não gosta de faltar”, “Trabalhador consciente cuida da saúde e evita acidente”, entre outros.

A partir dos avanços dos índices sociais e de comportamento entre os cortadores, a Japungu resolveu ampliar o projeto para as comunidades adjacentes à usina, no intuito de trabalhar temas específicos, principalmente com os familiares e agregados dos funcionários da usina. Durante o Novembro Azul, a título de exemplo, é promovido uma campanha para conscientizar o homem sobre o exame da próstata. Assim, o grupo monta um pequeno espetáculo e apresenta-o na comunidade, no meio da rua ou em associações de moradores. As apresentações são realizadas conforme um calendário produzido pela assistência social da empresa.

Através desse estreitamento que foi fortalecido entre a usina, o grupo teatral e a comunidade, nas dimensões de cultura, poder e trabalho, as performances conseguem influir em ambientes marginalizados pela sociedade – ante toda uma questão social que há por trás desse direcionamento. Ao utilizar a mesma linguagem do receptor, neste caso o cortador de cana, a mensagem se difunde mais rapidamente. É o que defende Beltrão (1980), por

³ Fundado por Erivan Lima no ano de 2004, na cidade de João Pessoa. Desenvolveu espetáculos como “O Cabaré da Dera”, “Saltimbancos”, “Os Profetas da Comédia”, entre outros. Também tem atuação como teatro-empresa, utilizando a arte como instrumento de comunicação corporativa em treinamentos, eventos e congressos.

⁴ Localizada na Região Metropolitana de João Pessoa; segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE-2017), a cidade de Santa Rita tem uma população estimada de 136.851 habitantes.

exemplo, através da teoria da Folkcomunicação e dos estudos das relações da comunicação fora do sistema convencional.

Em outras palavras, a Folkcomunicação é, por natureza e estrutura, um processo artesanal e horizontal, semelhante em essência aos tipos de comunicação interpessoal já que suas mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa. (BELTRÃO, 1980, p. 26).

Neste estudo folkcomunicacional, é na comunidade que os laços de afinidade são construídos (TENÓRIO, 2007). Para tanto, os códigos utilizados entre os sujeitos estão presentes no cotidiano, na realidade social que cada um leva consigo. As relações de horizontalidade, a liberdade ocasionada pelo intrínseco, as diferenças singulares nos indivíduos, entre outros elementos, constituem, assim, uma amplitude maior, característica de cada grupo envolvido, na busca por uma identidade (BAUMAN, 2003).

O processo de valorização do endógeno é inerente às performatividades do Teatro na Usina, buscando situações que geram a autoestima e mudanças de comportamento, utilizando as diversas práticas da comunicação popular sob a ótica da “teatralização”. Para Desgranges (2001, p. 71), o teatro assume esse papel quando propõe uma “reflexão sobre os acontecimentos do seu dia-a-dia, e um novo olhar para estas situações, estimulando-os a fazerem e refazerem a história da comunidade.” É necessário, neste sentido, que exista o compartilhamento de experiências e conhecimentos entre os grupos envolvidos no processo. Boal (1982), por exemplo, acredita que o teatro deve libertar o espectador da passividade, tornando-o protagonista social.

A linguagem teatral possibilita, seja no drama ou na comédia, uma comunicação entrelaçada nos vínculos pessoais, perpassando a própria plástica da encenação, o que permite uma interação conjunta entre emissor e receptor, que neste caso são preenchidos por personagens e plateia, respectivamente.

Nosso objetivo foi o de analisar as performances folkcomunicacionais do projeto Teatro na Usina, na comunidade de Bebelândia, na cidade de Santa Rita-PB, no qual cerca de 70% dos moradores dependem diretamente ou indiretamente da usina, segundo informações passadas pela Japungu, já que há familiares que trabalham na empresa. Metodologicamente falando, é um estudo de caso, analisando as características das encenações que promovem o

desenvolvimento local, dentro da ambiência do social. Entrevistas semiestruturadas foram realizadas com dez moradores que assistiram ao espetáculo, no sentido de ampliar, por meio das vozes da comunidade, as nuances acerca do projeto. Fotografias foram feitas para ilustração. As observações aconteceram no mês de novembro de 2016.

Este artigo foi fruto da dissertação de Mestrado “Vozes da Usina: Análise do projeto Teatro na Usina à luz das Performances Folkcomunicacionais e dos Cenários do Desenvolvimento Local”, do Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural e Desenvolvimento Local (Posmex), da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE).

Cenários das performances folkcomunicacionais

A Folkcomunicação, teoria que emerge na década de 1960, através dos estudos de Beltrão (1980), visa, dentro dos anseios da comunicação, a busca da identidade do popular nos indivíduos, principalmente àqueles que estão à margem do poder. No cotidiano, há diversas manifestações de cunho cultural, econômico, social e político, que constituem os sujeitos e seus comportamentos. São nos rituais, nas celebrações, nos enredos da vida que encontramos, assim, a semente de todo o processo folk.

A comunicação do povo está na construção de um mundo feito por agentes que fomentam o saber como memória, como resistência, instrumento de ação e de empoderamento, imbricados em diferentes sistemas não-convencionais. Por exemplo, temos as mensagens nos banheiros de escolas, com desenhos de órgãos genitais, frases de ódio e amor contra dirigentes, professores e outros profissionais. Para uns, é vandalismo. Mas é também uma forma de mostrar todas as angústias e desafios vividos, por meio de símbolos que muitas vezes não são decodificados pela sociedade.

Beltrão se deu conta que existem diferentes sistemas comunicacionais e que esses sistemas comunicacionais não são excludentes, assim como não são excludentes os diferentes níveis culturais e de desenvolvimento que a população de uma mesma nação experimenta, muito especialmente em sociedades com classes sociais muito diferenciadas, como é o caso do Brasil. Aliás, foi esse o grande mérito social e político da teoria de Luiz Beltrão: ela tornou possível estudar os sistemas comunicacionais não apenas das sociedades industrializadas, mas de todas as demais. (HOHLFELDT, 2012, p. 55).

Nesta conotação, buscamos ampliar a visão acerca da Folkcomunicação, partindo do conceito de Performances Culturais (CAMARGO, 2011), que na verdade é:

[...] um campo de conhecimento científico e artístico, interdisciplinar e multidisciplinar que visa compreender, através de diferentes abordagens, a diversidade expressiva humana, numa visão transcultural, transversal e transdisciplinar. Manifestações estas que, de forma institucionalizada ou espontânea, religiosa ou laica, representam um jogo simbólico de representações culturais. (CAMARGO, 2012, p. 7).

É a partir de tal fenômeno que evidenciamos este contexto para o campo da Folkcomunicação, no qual toda expressão, marca, símbolo e identidade visam passar uma mensagem (por um gesto, uma dança, uma encenação – artística ou não) através de uma representação social, constituindo “[...] o registro de uma unidade condensada de observação.” (CAMARGO, 2012, p. 5).

Nas feiras livres, as performances nas abordagens dos vendedores são exemplos de como a utilização de expressões pode chamar a atenção do público presente para que seja influenciado a comprar os produtos expostos.

[...] A performance da fala carrega a perspectiva de uma interpretação. Parte de uma afirmação incontestada de que, na comunicação oral, a capacidade de convencimento é maior, a possibilidade de constituição da veracidade é mais crível, sobretudo quando da utilização de recursos performáticos, o que aumenta o efeito de persuasão. (CAMARGO; REINATO; CAPEL, 2011, p. 13-14).

As performances estão presentes nos vários aspectos da vida, não somente no teatro – mas sim nas encenações do cotidiano que tocam e emocionam, assim como os “[...] rituais, cerimônias, celebrações religiosas em templos, festivais, casamentos, recitais, teatro, danças, concertos musicais, canções [...], textos verbalizados, poesia, cena, temas, enredos e conflitos (CAMARGO, 2012, p. 3)”. Na rua, por exemplo, DaMatta (2003) exalta toda a performatividade que existe por trás do espaço geográfico, sendo:

[...] acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DAMATTA, 2003, p. 14).

Sobre Performances Folkcomunicacionais, Souza, Andrade, [et al.] (2017) realizaram um trabalho no sentido de analisar como a Quadrilha Junina Tradição, oriunda do Morro da Conceição, localizado no Recife-PE, utiliza-se de tal mecanismo para levar aos palcos os

anseios sociais dos diversos grupos marginalizados da periferia, como as vozes da comunidade LGBT.

Essas esferas fazem refletir sobre o papel desses sujeitos na sociedade, fazendo críticas ao conservadorismo e à falta de políticas públicas nessas comunidades. A ocupação de espaços, os cenários, os figurinos, entre outros elementos, constroem como performance o empoderamento do discurso contra o preconceito. Na verdade, é a forma que os participantes escolheram para dizer: Sim, nós existimos. Em 2013, por exemplo, o grupo artístico trouxe como tema “Bilhete Premiado”. No lugar do casamento tradicional entre um homem e uma mulher, havia um casal gay que se beijava no final, rompendo a narrativa tradicional nos festejos juninos.

Desenvolvimento local: Espaços de protagonistas

Não há como entender o processo das performances folkcomunicacionais sem levar em questão muitas das análises acerca do desenvolvimento local, partindo da premissa do social como elemento de pluralismo, empoderamento e cidadania, nas diversas características que constituem um sujeito e sua atuação na comunidade. Para Jesus (2003), um dos principais desafios é proporcionar uma transformação e superação de dificuldades ante um modelo excludente capitalista. Por meio da articulação de grupos e indivíduos, da valorização do endógeno e dos saberes, há uma busca por uma melhora da autoestima, de comportamento.

Quando discutimos igualdade de renda, cultural local, entre outros assuntos, trazemos à tona o desenvolvimento no âmbito social, reconhecendo “os diversos sujeitos que compõem a sociedade, da busca pela igualdade de direitos e deveres, pela melhoria da qualidade de vida e pela equidade entre os gêneros e as gerações.” (PIRES; SOUZA LIMA, 2012, p. 21).

Para o desenvolvimento local, há um fenômeno horizontal, ou seja, as decisões vêm da própria comunidade, da solidariedade conjuntural criada com o intuito de fortalecer todas as pessoas que pertencem a tal local. Assim, o papel do humano é valorizado e ressaltado nesse processo.

As categorias para os estudos da área são amplas. Surgem, segundo Tenório (2007), nas relações de reciprocidade, comunidade, capital social, cooperação, fatores endógenos, convergência, governança local, entre outros. Dentro do projeto Teatro na Usina, quando nos referimos às apresentações em comunidades, o principal mote é a formação educacional, nas

nuances da cidadania, que fomenta o pensamento na percepção dos direitos e deveres de um sujeito.

Gohn (2003) corrobora a problemática, quando afirma que a participação cidadã não pode ser restringida somente ao direito ao voto. A mobilização, a igualdade entre os sujeitos, a construção de novos caminhos para uma realidade social mais igualitária etc. também são deveres de todos nós enquanto sociedade civil.

Para Boal (1982), na perspectiva da educação, o teatro deve ser usado como instrumento para libertar, de protagonizar os sujeitos que estão envolvidos no processo de dramatização de suas histórias. Enquanto indivíduo, estou coordenando os meus pensamentos, sou um espectador privilegiado, escritor do meu próprio texto. Portanto, a partir da consciência em torno desse conhecimento, é que há uma mudança de posicionamento e desconstrução crítica da realidade.

Destilaria Japungu

A Destilaria Japungu está localizada na Fazenda Japungu, no município de Santa Rita, a 20 km de João Pessoa, na Paraíba. Possui 46 mil hectares, sendo 27 mil destinados à plantação de cana-de-açúcar e oito mil à preservação ambiental. A localização vai da BR-101 (sentido João Pessoa/PB – Natal/RN), passando pela PB-025, caminho de Lucena-PB.

Foi fundada em agosto de 1980 pelo Banco Econômico e Agrofest, mas em 1989 foi vendida ao Grupo Cavalcante e Moraes. Todo o complexo é dividido em duas usinas, a Japungu e a Agroval, onde a primeira produz álcool e a segunda, açúcar. Hoje em dia, José Bolívar de Melo Neto comanda toda a estrutura industrial.

As duas usinas moem por ano aproximadamente 1,7 milhão de toneladas de cana, sendo 90 mil metros cúbicos de etanol produzidos. Mais da metade da colheita é mecanizada, não podendo ser totalmente, devido ao desnível de algumas áreas que impossibilitam o uso de máquinas para a realização do corte.

Por causa da mecanização, muitos cortadores foram demitidos ao longo dos anos, já que, segundo funcionários da empresa, uma máquina substitui em torno de 80 trabalhadores. Alguns estão sendo aproveitados para operar esses equipamentos, passando por um processo de capacitação.

Na safra 2017/2018, estão trabalhando no campo 615 cortadores, divididos em 14 grupos, segundo Guimarães (2017, informação verbal), que é dirigente agrícola da Japungu, onde trabalha há 22 anos. Complementa ainda que todos são homens, não há mulheres no corte. “Até a década de 1980, era comum ver mulheres no campo, para ajudar na renda de cada. Hoje, esse número caiu para zero.” (GUIMARÃES, 2017, informação verbal). Tal perspectiva pode ser compreendida pelo fato de os cortadores estarem ganhando bem melhor que antigamente. As mulheres ficaram em casa para cuidar dos filhos e dos roçados, onde plantam macaxeira, inhame, entre outros.

De 2016 para 2017, uma turma de 42 pessoas foi demitida; uns foram aproveitados, outros deixaram a empresa. No total, são mais de três mil funcionários, entre cortadores, motoristas, mecânicos, técnicos, entre outras atividades.

Performances em Bebelândia

Bebelândia é um distrito da cidade de Santa Rita. Não há informações do número de habitantes, nem da data de fundação, mas moradores locais acreditam em mais de três mil pessoas. Fica localizada na entrada de Forte Velho, na PB-011. É rodeada de canaviais; para chegar até a Destilaria Japungu, são 18 km de distância, 20 minutos de carro.

A origem do nome é desconhecida de muitos, mas diz a lenda que, quando era prefeito de Santa Rita, Marcus Odilon ficou encantado com a visita que fez à Disneylândia, nos Estados Unidos. Por isso, todos os bairros que inaugurava recebiam essa homenagem. Há seis localidades com o termino “lândia”, entre eles Cicerolândia e Augustolândia.

As únicas informações que constam sobre Bebelândia na internet (além do mapa e do CEP) são em relação a notícias sobre assassinatos de jovens. A falta de políticas públicas no bairro, como esgoto céu aberto, ruas sem calçamentos, além dos baixos índices educacionais na cidade também constituem o cenário periférico de Santa Rita. Dados do último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), realizado no ano de 2010, indica que 43,66% da população entre 15 e 17 anos tem o ensino fundamental completo. Já a proporção de jovens de 18 a 20 anos com ensino médio completo é de 28,65%. Entre aqueles que têm entre 18 e 24 anos, somente 6,11% estavam cursando o ensino superior em 2010 (BRASIL, 2010).

Dentro desse contexto, o projeto Teatro na Usina chega à localidade. As

apresentações ocorrem no meio da rua, em frente à Associação Comunitária e Desenvolvimento dos Trabalhadores Rurais (ACDTR). São colocadas diversas cadeiras, para que as pessoas não fiquem de pé, o que estimularia a dispersão.

A ideia era fazer uma manifestação cultural - numa espécie de acolhimento com a comunidade, no qual cerca de 70% dos moradores trabalham ou tem alguma relação direta ou indireta com a usina. O espaço da ACDTR funciona como um centro cultural, que oferece cursos de violão, de informática, no qual integrantes da comunidade podem usufruir gratuitamente. São 500 moradores cadastrados, mas somente 20 contribuem com a manutenção do espaço, pagando um valor simbólico de R\$ 5,00 mensalmente.

Segundo Patrícia Fernandes (2016, informação verbal), diretora da instituição, muitos dos projetos sociais que acontecem no espaço são patrocinados pela Japungu. A apresentação do dia tinha sido um pedido da própria comunidade para a usina.

Os moradores foram convidados a assistir ao espetáculo, que iria ocorrer às 17h, através de aplicativos de mensagens, como o WhatsApp. Uma hora antes, as rádios populares instaladas nos postes de luz começaram a anunciar que a peça teatral se iniciaria em breve, reforçando o convite que havia sido feito no celular. O horário também coincide com a saída dos estudantes das escolas adjacentes, além do término do horário de serviço dos trabalhadores da Japungu. Há toda uma colaboração dos próprios moradores para que o projeto possa alcançar um maior número de pessoas.

O elenco chegou por volta das 14h no local indicado. Devido à logística, todo o material precisa ser prático, consoante Erivan Lima, diretor dos espetáculos. Os cenários, por exemplo, são feitos de panos e retalhos, fazendo uma alusão à cultura popular.

Tudo tem que ser o mais simples possível, pois o importante aqui é a mensagem a ser passada. A gente se volta para o universo rural, mas na perspectiva atual. A casa do cortador tem hoje uma televisão de led, um bom rádio, um sofá bonito, tem tudo na casa deles. O que você tem na sua casa, eles podem ter também. A gente faz o cenário do cotidiano, que remeta ao rural, mas pegando resquícios da atualidade. É fantástico. São muito mais inteligentes que a gente. Usamos muitas imagens, cenários coloridos, eles gostam. Mas, se colocamos algo futurista, eles também vão curtir. (LIMA, 2017, informação verbal).

Cinco minutos antes de começar, os atores foram para fora para chamar a atenção da comunidade, que ainda não tinha chegado, utilizando músicas e muito barulho. Com a plateia cheia, estava na hora de a peça finalmente ser apresentada. A média é de 50 pessoas. A

maioria era crianças e mulheres - filhos, esposas e mães de trabalhadores da Destilaria Japungu.

O foco em si da apresentação era a questão do uso dos agrotóxicos, salientando que não se podia brincar com o produto. Era preciso também ter muito cuidado com embalagens vazias de veneno, para que as famílias não utilizassem elas no cotidiano da casa - deveriam ser destinadas às usinas, evitando intoxicações, já que podem acarretar em problemas para a saúde humana, animais e meio ambiente se forem descartadas de uma forma errada.

Figura 1 - Plateia assistindo ao espetáculo do projeto Teatro na Usina



Fonte: próprio autor

A apresentação foi performatizada através de músicas e danças populares, como o forró, o xaxado. “Com agrotóxico não se brinca não, o remédio é a prevenção”, dizia uma das letras da canção. A encenação começou com um dos personagens indo ao hospital, com sintomas de febre, vômito, dor de cabeça – uma alusão à intoxicação pelo veneno. O texto utiliza muito da linguagem popular e do humor para atrair o público.

Também foi usado um cenário de uma sala de aula, no qual o professor tentava explicar aos alunos da classe os efeitos do agrotóxico na agricultura, principalmente nos alimentos que eram consumidos pelas famílias. De certa forma, há uma contradição no discurso teatral, já que a usina utiliza o veneno na produção de cana-de-açúcar. Para tentar se aproximar ainda mais da realidade da comunidade, dois atores se vestem com fardas da empresa, representando um diálogo entre os trabalhadores sobre a questão, novamente, das

embalagens vazias de agrotóxicos que estavam dentro das casas das famílias - trazendo risco à saúde. Citam o caso, por exemplo, do cantor Leandro, da dupla Leandro e Leonardo, já que se especulou que a exposição direta a agrotóxicos, quando trabalhava como agricultor em sua juventude, poderia ter contribuído para a formação do tumor que levou à morte, em 1998.

Mas também houve discussões acerca da campanha Novembro Azul, que é dirigida aos homens para conscientização a respeito do diagnóstico precoce do câncer de próstata. A peça teatral ressaltava que era preciso que as famílias, principalmente as mulheres, incentivassem seus filhos e maridos acima de 40 anos a realizar o exame, para que houvesse a quebra do preconceito ante o procedimento médico.

No final do espetáculo, que durou em torno de 40 minutos, houve um debate realizado pela assistente social com a plateia, reforçando a mensagem passada pelas performances teatrais, respondendo as principais dúvidas que porventura poderiam surgir após a apresentação.

É perceptível que o teatro, a partir da linguagem utilizada, das encenações, dos objetos em cena, trazem para esse público uma forma de comunicação popular acessível e intrínseca ao cotidiano vivido por esses sujeitos. A exemplo da dona de casa Maria do Carmo (2016), de 63 anos, que, segundo ela, frequenta o projeto desde o início. “Nunca perdi uma apresentação. Acho bonito, porque explica muita coisa, ensina pra mulher cuidar da comida do marido.” (CARMO, 2016, informação verbal). Neste sentido, faz alusão ao preparo do almoço, em relação à quantidade de sal. Para ela, o teatro é importante para a comunidade, pois traz mensagens que ajudam a elucidar certos problemas vividos no cotidiano. “Meu filho trabalha na Japungu. O teatro é a forma que tenho de discutir certos temas com ele, a exemplo dessa questão dos agrotóxicos”, relata.

Carmo (2016) indica ainda que as mulheres, em geral, deveriam participar mais do espetáculo, conhecer melhor a usina e os projetos que existem. Um dos exemplos é sobre o desperdício. “O homem trabalha, bota coisa em casa e a esposa não zela. Estraga, joga fora. Quanto mais economizar, melhor, né?” Sobre os temas, confessa que as drogas foi o mais forte. “Porque tá mostrando muito a realidade que a gente vive, muita coisa errada.” (CARMO, 2016, informação verbal). Anailson dos Santos (2016), de 24 anos, trabalha na Japungu há cinco anos como zelador. Também acompanha o projeto do Teatro na Usina desde o começo. “É muito importante, e o que ele falou aí é tudo certo. Esses bujões a gente

tem que ter cuidado, para que nossos filhos não adoçam.” (SANTOS, 2016, informação verbal). Aprendeu na empresa como manejar os agrotóxicos, mas acredita que o teatro reforça a temática. A questão das drogas é um tópico, segundo Santos (2016), que poderia ser retratado em outros espetáculos do grupo. “No mundo das drogas, esses boyzinhos não quer nada com a vida. Fica dando trabalho aos pais. Isso não pode.” O jovem diz isso porque Bebelândia, na visão dele, vem enfrentando diversos casos de violência relacionado ao tráfico de drogas.

É através do teatro que muitos esperam que certos problemas da comunidade possam ser solucionados, ou, ao menos, reduzidos – a forma comunicacional utilizada é apontada como um fator preponderante nesse processo. A linguagem popular, do cotidiano, que se aproxima dos jovens, torna-se um “respiro” ante toda a exaustão trazida pelas desigualdades sociais que esses sujeitos enfrentam, a exemplo das drogas, da falta de saneamento básico, da violência que alenta aos moradores, do esquecimento das autoridades com esses grupos.

Figura 2 - Apresentação do projeto Teatro na Usina



Fonte: próprio autor

O cortador de cana-de-açúcar Tenório Barreto (2017), 49 anos, por exemplo, trabalha na Japungu desde o ano de 2002. Chegou a concluir a alfabetização, mas teve que ir para o canavial aos 12 anos. Sabe muito bem economizar o salário que ganha. Mas nem sempre foi assim. Confessa que gastava à toa, principalmente com bebida. Em casa, faltava de tudo.

Gastei muito dinheiro com bebida. Às vezes, você ia caçar alimento em casa e não tinha. A mulher reclamava: “Você saiu com aquele dinheiro”. E dizia que tinha gasto com os amigos. E fazia falta no outro dia. O teatro ajudou em muita coisa. (BARRETO, 2017, informação verbal).

Percebemos, dentro desse contexto, que um mal leva a outro. Ao ir para o bar gastar o dinheiro com bebidas e amigos, os filhos sofrem, porque não têm a presença do pai em casa; falta alimentos, já que a renda destinada às compras não existe mais. No trabalho, chega com indisposição, não produz, o que acarreta em um salário menor. A empresa, por não ter produtividade, demite o funcionário. A crise dentro de casa piora. Uma bola de neve que vai crescendo conforme vai rolando.

Considerações finais

O projeto Teatro na Usina, dentro dos anseios que propusemos observar, contribui com o processo de desenvolvimento local, no aspecto da cidadania (no que tange às questões em torno da conscientização de direitos e deveres) e de comportamento, em relação às nuances acerca da educação (nos diversos aspectos, como economia, alimentação, entre outros).

A própria comunidade anseia pelos espetáculos. Nos bastidores, conversam com os atores, ajudam na divulgação, chamam os vizinhos para assistir. Diante dos problemas pessoais, o teatro ajuda a divertir, a pensar, a questionar o papel de cada um na sociedade.

Sabemos que a Japungu tem um papel importante em Bebelândia. Muitos dependem dela financeiramente, já que, como abordamos neste artigo, há moradores e familiares que trabalham na usina. Mas até que ponto isso afeta na relação entre empresa e comunidade? Quais outras oportunidades os jovens, por exemplo, têm na região? Ir para o corte de cana, ante o desemprego que assola o país, é uma opção. E as outras?

O desenvolvimento local, no tocante ao social, é ressaltado aqui por meio do processo de educação, em relação ao comportamento diante de temas conjunturais para Bebelândia, debatendo certas problemáticas vividas por todo integrante. As melhorias alcançadas estão presentes nas falas que escutamos, evidenciando, assim, a importância do projeto dentro desses pontos levantados. A discussão em torno das embalagens de agrotóxicos, a título de exemplo, é uma preocupação constante, por causa dos casos de intoxicação que já ocorreram.

Além disso, ao levar esses temas para a comunidade, há também uma relação intrínseca que é construída, aproximando os laços presentes no canavial.

As performances folkcomunicacionais ampliam o horizonte de tais temáticas, estimulando uma nova consciência. Porém, é preciso também ir mais longe, lutando por melhorias sociais. Aqui, o papel delas é chamar os moradores para se conscientizarem acerca de questionamentos que estão presentes ao redor. É ter sim uma atuação política, vendo o território como parte do cotidiano, indagando, sobretudo, os desafios pertinentes na periferia. Sabemos que há uma relação capitalista envolvida (empresa-funcionários), mas como estes sujeitos podem romper essa “dependência”? É preciso fazer uma reflexão mais profunda. Acreditamos que a Japungu pode contribuir com esse processo. Uma depende da outra, uma tem responsabilidade sobre a outra.

Referências bibliográficas

BARRETO, Tenório. **Tenório Barreto**: depoimento [julho 2017]. Entrevistador: Ítalo Rômany de Carvalho Andrade. Santa Rita-PB: 2017. Entrevista concedida para a dissertação *Voices do Canavial: Análise do projeto Teatro na Usina à luz das Performances Folkcomunicacionais e dos cenários do Desenvolvimento Local*.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BRASIL. IBGE. **Censo Demográfico**, 2010. Disponível em: <
http://mapasinterativos.ibge.gov.br/atlas_ge/brasil1por1.html>. Acesso em: 24 out. 2017.

CAMARGO, Robson Corrêa. O texto espetacular: performances, teatro, performances teatro. In: CAMARGO, Robson Corrêa; REINATO, Eduardo José; CAPEL, Heloísa Selma Fernandes (Org.). **Performances Culturais**. São Paulo: Hucitec; Goiânia: PUC-GO, 2011.

_____. Performances Culturais, os limiares de uma nova tradição. In: **Anais do VII Congresso da ABRACE**. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <
<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/textosmesas/Mesa%20VIII%20-%20Performances%20Culturais%20CAMARGO%20Correa.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2017.

_____; REINATO, Eduardo José; CAPEL, Heloísa Selma Fernandes (Org.). **Performances Culturais**. São Paulo: Hucitec; Goiânia: PUC-GO, 2011.

CARMO, Maria do. **Maria do Carmo**: depoimento [novembro 2016]. Entrevistador: Ítalo Rômamy de Carvalho Andrade. Santa Rita-PB: 2016. Entrevista concedida para a dissertação *Vozes do Canavial: Análise do projeto Teatro na Usina à luz das Performances Folkcomunicacionais e dos cenários do Desenvolvimento Local*.

DAMATTA, R. **A casa e a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2001.

FERNANDES, Patricia. **Patricia Fernandes**: depoimento [novembro 2016]. Entrevistador: Ítalo Rômamy de Carvalho Andrade. Santa Rita-PB: 2017. Entrevista concedida para a dissertação *Vozes do Canavial: Análise do projeto Teatro na Usina à luz das Performances Folkcomunicacionais e dos cenários do Desenvolvimento Local*.

GOHN, Maria da Glória (Org.). **Movimentos sociais no início do século XXI**: antigos e novos atores sociais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

GUIMARÃES, Dante. **Dante Guimarães**: depoimento [maio 2017]. Entrevistador: Ítalo Rômamy de Carvalho Andrade. Santa Rita-PB: 2017. Entrevista concedida para a dissertação *Vozes do Canavial: Análise do projeto Teatro na Usina à luz das Performances Folkcomunicacionais e dos cenários do Desenvolvimento Local*.

HOHLFELDT, Antônio. Pesquisa em Folkcomunicação: Possibilidades e Desafios. In: LOPES FILHO, Boanerges Balbino *et al.* **A Folkcomunicação no limiar do século XXI**. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

JESUS, Paulo de. Desenvolvimento Local. In: CATTANI, A. (Org.). **A outra Economia**. Porto Alegre: Vaz Editores, 2003.

LIMA, Erivan. **Erivan Lima**: depoimento [maio 2017]. Entrevistador: Ítalo Rômamy de Carvalho Andrade. João Pessoa-PB: 2017. Entrevista concedida para a dissertação *Vozes do Canavial: Análise do projeto Teatro na Usina à luz das Performances Folkcomunicacionais e dos cenários do Desenvolvimento Local*.

PIRES, Alexandre Henrique Bezerra; SOUZA LIMA, Irenilda de. A abordagem agroecológica na extensão rural: ferramenta político-metodológica para reflexões sobre o desenvolvimento local. In: SOUZA LIMA, Irenilda de (Org.). **Extensão Rural e o desenvolvimento local**: uma proposta metodológica para a relação da teoria com a prática. Recife: UFRPE, 2012.

SANTOS, Anailson dos. **Anailson dos Santos**: depoimento [novembro 2016]. Entrevistador: Ítalo Rômamy de Carvalho Andrade. Santa Rita-PB: 2016. Entrevista concedida para a

**RIF, Ponta Grossa/ PR Volume 17, Número 39, p.148-164, Julho/Dezembro
2019**

dissertação Vozes do Canavial: Análise do projeto Teatro na Usina à luz das Performances Folkcomunicacionais e dos cenários do Desenvolvimento Local.

SOUZA, Giselle Gomes da Silva Prazeres; ANDRADE, Ítalo Rômany de Carvalho; LUCENA FILHO, Severino Alves de; MAUX, Suelly. Anarriê, Alavantu: Performances Folkcomunicacionais promotoras do Desenvolvimento Local na Quadrilha Junina Tradição – Recife, PE. **Revista Internacional da Folkcomunicação (RIF)**. Ponta Grossa: Vol. 15, n.34, Janeiro/Junho 2017.

TENÓRIO, Fernando G. (Org.). **Cidadania e Desenvolvimento Local**. Rio de Janeiro: FGV; Ijuí: Unijuí, 2007.

O ensino do folclore na educação infantil: Sob o olhar dos professores

*Angela Maria Visgueira Cunha¹
Francisco Williams de Assis Soares Gonçalves²*

Submetido em: 17/08/2018

Aceito em: 08/06/2019

RESUMO

Propõe-se neste trabalho uma análise acerca da forma como é desenvolvido o ensino do folclore na Educação Infantil e as suas contribuições como recurso didático na sala de aula. A pesquisa realizada é de natureza qualitativa descritiva. Para o seu desenvolvimento, adotou-se como instrumento de coleta de dados o questionário, que procurou buscar informações com professores, sujeitos da pesquisa, de um Centro de Educação Infantil, a fim de realizar uma análise de como ocorre a prática do ensino do folclore nesta escola. De acordo com os professores, o folclore se faz presente no ambiente escolar como um recurso didático interdisciplinar e facilitador da ação pedagógica e da aprendizagem das crianças sobre distintos aspectos da identidade cultural de um povo.

PALAVRAS-CHAVE

Folclore; Educação Infantil; Ensino.

The teaching of folklore in children's education: Under the eyes of teachers

ABSTRACT

This article intends to analyse how the folklore teaching is developed in Child Education and its contributions as didactic resource in classroom. The carried out research is of qualitative

¹ Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Pernambuco (UPE). E-mail: angelavisgueira@gmail.com.

² Professor do departamento de fundamentos da educação (DEFE) da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: williamsgon@yahoo.com.br

and descriptive nature. We've chosen the survey as data collection instrument, which sought to gather information with teachers, research subjects and a Center for Early Childhood Education, in order to understand the local folklore teaching practices. According to the teachers, folklore is present in the school environment as an interdisciplinary didactic resource, facilitating pedagogic action and children's learning about different aspects of folk cultural identity.

KEYWORDS

Folklore; Childhood Education; Education.

La enseñanza del folclore el la educación infantil: Bajo la mirada de los profesores

RESUMEN

Se propone en este trabajo un análisis acerca de cómo se desarrolla la enseñanza del folclore en la Educación infantil y sus contribuciones como recurso didáctico en el aula. La investigación realizada es de naturaleza cualitativa descriptiva. Para su desarrollo, se adoptó como instrumento de recolección de datos el cuestionario, que buscó buscar informaciones con profesores, sujetos de la investigación, de un Centro de Educación Infantil, a fin de realizar un análisis de cómo ocurre a la práctica de la enseñanza del folclore en esta escuela. De acuerdo con los profesores, el folclore se hace presente en el ambiente escolar como un recurso didáctico interdisciplinario y facilitador de la acción pedagógica y del aprendizaje de los niños sobre distintos aspectos de la identidad cultural de un pueblo.

PALABRAS CLAVE

Folclore; Educación Infantil; Educación.

Introdução

Esta pesquisa é um recorte de um trabalho de conclusão de curso, que apresenta um panorama do ensino do folclore na Educação Infantil, em um Centro Municipal de Educação Infantil na cidade de Teresina, Piauí. O nome do local da pesquisa será preservado a fim de garantir o sigilo da identidade dos participantes. O objetivo geral desse estudo é de demonstrar como acontece o ensino do folclore nesta escola e objetivos específicos de descrever as características deste ensino na visão dos professores na Educação Infantil e apresentar as contribuições do ensino do folclore na sala de aula da Educação Infantil, levando em conta a forma como os professores abordam esse tema.

Para fundamentar a pesquisa fez-se um embasamento teórico em autores tais como Brandão (1992), Guimarães (2012), Santos (2011), Carvalho (2010), Wolffenbuttel (2004) entre outros. Para obter dados aplicou-se um questionário com cinco professores da Educação Infantil do referido centro Municipal de Educação Infantil.

O interesse por este estudo surgiu a partir do entendimento da importância do folclore para a sociedade, além da inquietação em saber como os professores estão abordando o seu ensino nas escolas, em particular na Educação Infantil.

Partindo do entendimento que o folclore constitui-se como elemento do ambiente do qual o homem faz parte sendo repassado de geração para geração e um dos componentes principais da formação da identidade cultural de um povo e, a escola como um espaço de interações sociais e aprendizagem, é inevitável a relação entre os dois.

No âmbito da Educação Infantil é possível maior diversidade de recursos didáticos, principalmente por ser uma fase em que prevalece a curiosidade das crianças. Isto favorece a divulgação do folclore e, portanto, sua continuidade.

Este trabalho está sistematizado da seguinte forma: primeiramente faz-se uma discussão acerca do tema, em que são abordados por meio de tópicos: os significados e características de folclore e da cultura popular; a escola e as manifestações folclóricas e o folclore na educação infantil. Em seguida são apresentados os aspectos metodológicos da pesquisa e, logo após, os resultados da pesquisa e as conclusões.

Folclore e cultura popular: Significados e características

As concepções de cultura popular e de folclore muitas vezes se confundem, mas são inerentes um ao outro e têm diferentes definições e explicações. As suas interpretações dependem da visão e do conhecimento adquirido e internalizado. Percorreremos neste tópico alguns dos vários significados e características atribuídas à cultura popular e ao folclore.

De acordo com o dicionário Mini Aurélio (2011, p. 197) cultura popular é “o complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições, das manifestações artísticas intelectuais, etc. transmitido coletivamente, e típico de uma sociedade”. Assim, cultura popular pode ser caracterizada como sendo um conjunto de conhecimentos próprios e/ou interações de determinada sociedade, povo ou comunidade através da manifestação de seus costumes e tradições que são transmitidos de geração para geração.

Conforme Laraia (2001 *apud* Lima 2007, p.2) o “homem é um ser predominantemente cultural”. Por conseguinte, é capaz de inovações e promover invenções em seu meio cultural, sendo capaz de manter ou modificar esse espaço, possibilitando a reelaboração e a transformação de sua cultura.

Ao identificar o folclore como parte integrante da cultura e vice versa, em sua composição o significado de folclore está bem mais sistematizado e reconhecido do que o de cultura popular. A compreensão de que folclore e cultura popular são termos afins, nos conduz à etimologia da palavra folclore, assim trazemos a seguir alguns autores que tratam da origem e significado da desta palavra.

Segundo Carvalho (2010, p.02), “a palavra folclore tem origem saxônica, aparecendo pela primeira vez, na Inglaterra, no jornal *The Athenaeum*, de 22 de Agosto de 1846. Vem do inglês *Folk*, povo, e *lore*, ciência. Ou seja, a ciência ou sabedoria popular”.

Para Brandão (1982), Thoms caracterizava a palavra Folclore a partir de duas palavras anglo-saxônicas *Folk*, que significa “povo” e *Lore* que significa “conhecimento”, juntas traduzem o sentido de um saber tradicional, a sabedoria de um povo.

Já Santos (2000 p.1) ressalta que “folclore é o conjunto de mitos, crenças, histórias populares, lendas, tradições e costumes que são transmitidos de geração em geração, que faz parte da cultura popular”. O mesmo autor ainda destaca que pode ser visto como a expressão cultural mais autêntica de um determinado povo.

Conforme o que colocam os autores, folclore está relacionado aos conhecimentos, tradições e costumes que são produzidos pelo povo e para o povo e repassados de geração em geração sem a necessidade de ter formalidades ou sejam cientificamente comprovados.

Folclore, segundo a Carta do Folclore Brasileiro (1995, p.1), “é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social”. Esta carta aponta os fatores de identificação da manifestação folclórica, que se constituem de: “aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade”.

Podemos entender essas características da seguinte forma: a aceitação coletiva diz respeito ao agrado coletivo e que seja uma prática de todos; a tradicionalidade se configura como uma continuidade das tradições em que é possível a inserção de novos fatos sem uma ruptura com o passado; a dinamicidade vem para permitir as variações e permitir a aceitação

e, por último, a funcionalidade que traz a ideia de que os fatos folclóricos exercem funções e não se constituem de fatos isolados.

Esta mesma Carta ressalta ainda que:

Entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. (CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1995, p. 01).

Entende-se que mesmo apresentando definições diferentes, folclore e cultura popular apresentam características em comum. É relevante destacar também a importância que têm para a formação de uma sociedade. O folclore assim como a cultura popular está presente em diversas formas na vida das pessoas.

De acordo com Brandão (1982, p. 84), “a valorização do Folclore, o reconhecimento da importância das manifestações populares na formação do lastro cultural da nação, constituem procedimentos capazes de assegurar as opções necessárias ao seu desenvolvimento”. Os traços dessas manifestações populares podem aparecer em festas, artigos de artesanato, crenças, alimentos, adivinhações, danças, contos populares, superstições, provérbios, apelidos, brincadeiras infantis, dentre várias outras.

Desta forma, a valorização do folclore poderá possibilitar maior reconhecimento e o entendimento de que o importante não são as várias características atribuídas a um fato folclórico em um determinado tempo, pois ele está em constante processo de transformação, o que se deve relevar são formas como ele se faz presente no cotidiano das pessoas e faz parte da caracterização de uma sociedade. Como campo de pesquisa, o folclore busca estudar o homem “nas suas expressões de cultura espontânea, do sentir, pensar, agir e reagir e também no contexto da sociedade em que vive, portanto como homem social” (LIMA,1985, *apud* WOLFFENBUTTEL, 2004, p. 12).

A escola e as manifestações folclóricas

Para o homem integrar-se e comunicar-se com o meio em que vive é necessário adequar as características existentes, e através destas formar a sua identidade com base na herança e produção cultural que se manifesta. Esta produção cultural está ligada à produção

material de uma sociedade, influenciando-a e sendo influenciada desenvolvendo uma identidade nacional (RIBEIRO, 2009, p. 13).

O ensino dessas características culturais acontece tanto por meio de vivências do dia-a-dia como pela abordagem formal na escola, introduzido ou não nos conteúdos trabalhados em sala de aula, permitindo ao aluno que não se distancie de sua realidade. Pois como já havia descrito Brandão (2007), a educação está em todas as partes onde existem estruturas sociais de transferência de saber de uma geração a outra e até onde ainda não foi criada nenhuma sombra de algum modelo de ensino formal.

A relação do tema “Folclore e Educação” somente alcançou maior destaque a partir do ano de 1936, na ocasião do Congresso Internacional de Folclore, em Paris. Por suas relações com as Ciências Sociais, principalmente com a Antropologia e a História, o Folclore passou a ser visto pelos folcloristas como um fator de grande vivacidade no campo do ensino (GUIMARÃES, 2012, p. 02).

Em relação à inclusão do ensino do folclore em sala de aula, nos documentos oficiais, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) lei nº 9394/96, em seu Art. 1º, enfatiza que a educação envolve os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais. No seu artigo 26 afirma que:

Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos. (LDB 9394/96).

A releitura da Carta do Folclore Brasileiro (1995) traz recomendações no que se refere à inserção do folclore no ambiente escolar ressaltando que para o mesmo chegar às salas de aula nas escolas, tem antes que estar na sala de aula de formação de professores.

Também consta nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's), no viés da pluralidade cultural, que os temas que envolvem as características sociais devem ser abordados nos conteúdos escolares. Esse documento afirma que as culturas são produzidas ao longo da

história, na constituição das formas de subsistência, na organização da vida social e política, nas relações com o meio e com outros grupos, na produção de conhecimentos etc.

A partir dos conhecimentos internalizados pelas vivências do meio social aliado ao que é ensinado formalmente em sala de aula, pode-se aprofundar, transformar ou reelaborar conceitos e saberes provenientes do meio cultural. O livro *Cultura popular e educação* (BRASIL, 2008, p. 33) destaca que “cada ser humano é um eixo de interações de ensinar-aprender. Assim, qualquer que seja, cada pessoa é, em si mesma, uma fonte original de saber e de sensibilidade”.

Pode-se perceber, portanto, a importância do ensino do folclore para além do informal, onde seja possível aprofundar e divulgar os conhecimentos culturais como uma forma de continuidade e produção de situações de ensino e aprendizagem, tendo em vista que o folclore é uma das formas de manifestações existentes e a escola como segunda instituição de ensino é um local propício para a divulgação e aprendizagem dessa cultura. Como afirma Santos (2011, p. 11): “a relação entre cultura e educação compõe um influente ponto de articulação e possível elemento de diálogo para o reconhecimento das experiências dos sujeitos de determinados contextos culturais”.

O folclore na educação infantil

Partindo do princípio que o folclore existe e é abordado em sala de aula para, através de lendas, músicas e brincadeiras, reviver a nossa tradição e os nossos costumes, como parte essencial da formação da identidade, o folclore é um recurso de muita importância na escola, em particular na sala de aula, podendo ser trabalhado por diversas disciplinas, pois oferece várias possibilidades como recurso didático, tornando-se essencial fazer parte do currículo escolar.

De acordo com Carciulo (1948 *apud* GUIMARÃES 2012, p.3), o folclore no país deveria “ocupar lugar importante no currículo das matérias a serem ministradas aos futuros e atuais educadores, destinados a lecionar nas escolas rurais e metropolitanas”. Corroborando, Abib ressalta que:

Os próprios educadores, em sua maioria, têm dificuldade em estabelecer vínculos entre os saberes universais, provenientes da racionalidade acadêmico-científica, com os saberes populares provenientes das culturas tradicionais, que

ao nosso ver, seria o caminho ideal a ser seguido pela educação formal. A formação desses educadores deveria garantir que houvesse um tratamento privilegiado às questões referentes aos saberes tradicionais populares, enquanto forma e conteúdo dos programas pedagógicos, para que o processo de troca e diálogo com os saberes científicos se desse de forma mais equilibrada e não hierarquizada. (ABIB, 2007, p. 09).

Destaca-se, assim, a importância de se conhecer o local onde se vai ensinar como forma de poder desenvolver atividades voltadas para os conhecimentos já adquiridos pelos alunos fora da escola.

Na fase da Educação Infantil, como fase essencial para o desenvolvimento do ser humano, portanto fase fundamental de aprendizagem, ser criança tem diferentes concepções, dependendo do grupo social em que está inserida. O Referencial Curricular Nacional de Educação Infantil - RCNEI - quando se refere à concepção de criança destaca que:

A criança como todo ser humano, é um sujeito social e histórico e faz parte de uma organização familiar que está inserida em uma sociedade, com uma determinada cultura, em um determinado momento histórico. É profundamente marcada pelo meio social em que se desenvolve, mas também o marca. (BRASIL, 1998, p. 21)

Percebe-se a predominância do meio social em que a criança está como forma de apropriação das primeiras relações e, em consequência desta, a aprendizagem. Quando chegam à escola, as crianças trazem com elas os elementos culturais que estão próximos a elas e que, geralmente são repassados pela família ou pessoas próximas.

Assim sendo, o folclore pode estar presente na sala de aula da Educação Infantil de várias formas. Exemplo disto são as brincadeiras preconizadas como uma das partes essenciais para o desenvolvimento da criança. Como ressalta o RCNEI (BRASIL, 1998, p. 27), “ao brincar as crianças recriam e repensam os acontecimentos que lhes deram origem, sabendo que estão brincando”.

Através do folclore é possível trabalhar diversos fatores essenciais na formação da criança, como o conhecimento histórico, a criatividade e os ensinamentos de diversas tradições e costumes, entre outros, contribuindo para uma aprendizagem diversificada e pautada em situações do cotidiano. Guimarães diz que:

Os jogos e brincadeiras folclóricas, por exemplo, podem contribuir para os processos de socialização e de preparação para o mundo adulto. Os elementos folclóricos que a escola utiliza também podem contribuir para a aprendizagem

da criança uma vez que servem como ponto de partida para a construção de saberes e apropriação do conhecimento elaborado pela comunidade onde se insere. (GUIMARÃES, 2012, p. 10).

O folclore pode ser considerado, deste modo um recurso didático essencial em sala de aula. Isto só é viável porque o folclore é constituído de elementos que as crianças provavelmente já conhecem, trazendo assim também a possibilidade de inserção em seu meio social.

Aspectos metodológicos da pesquisa

A pesquisa realizada segundo os objetivos é de cunho descritiva. É um tipo de pesquisa que procura apresentar características de um determinado fenômeno, e não o motivo pelo qual está acontecendo. De acordo com Rodrigues:

É realizada para descrever fenômenos ou estabelecer relações entre variáveis. O pesquisador nesse caso, procura observar, registrar, analisar e interpretar os fenômenos por meio de técnicas padronizadas de coleta de dados, como o questionário e a observação sistemática. (RODRIGUES, 2006, p. 90).

Seguindo a mesma linha de caracterização, Gil (2009, p. 42) afirma que “as pesquisas descritivas têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis”.

No caso em questão foram analisadas as características do ensino do folclore por meio de questionário destinado a professores da Educação Infantil. Este instrumento de coleta de dados, segundo Richardson (1992, p. 189), “cumpre pelo menos duas funções: descrever as características e medir determinadas variáveis de um grupo social”.

Esse instrumento de pesquisa consiste num conjunto de questões predefinidas e sequenciais apresentadas ao entrevistado diretamente pelo pesquisador ou indiretamente via correspondência. É importante que as questões estejam articuladas entre si, tomando-se o cuidado para uma questão não responder outra nem induzir as respostas desejadas pelo pesquisador (TAZONI-REIS, 2009, p. 40).

O tipo de questionário mais adequado a essa pesquisa foi o de perguntas abertas que é um procedimento que se caracteriza por perguntas ou afirmações que levam o entrevistado a responder com frases ou orações. O pesquisador não está interessado em antecipar as

respostas, deseja uma maior elaboração das opiniões do entrevistado (RICHARDSON, 1992, p. 189).

O espaço onde a pesquisa foi realizada foi um Centro Municipal de Educação Infantil, da cidade de Teresina. A escola funciona nos turnos da manhã e da tarde, atendendo um total de 110 crianças.

Participaram da pesquisa um total de cinco professores que atuam na Educação Infantil da referida escola. Dentre os quais, quatro são formados em Pedagogia e um optou por não informar, têm idades entre 35 a 40 anos e têm entre 4 a 19 anos de docência.

Os professores envolvidos na pesquisa foram enumerados de um a cinco a fim de manter o sigilo de suas identidades. Com as respostas obtidas foram montadas tabelas para organizar melhor os dados e facilitar a compreensão e a análise das informações coletadas.

Resultados e discussões

Para demonstrar o instrumento utilizado na obtenção dos resultados apresentaremos um quadro que consta as perguntas que foram respondidas pelos professores através de questionário, em seguida serão apresentados comentários sobre as respostas obtidas.

Quadro 1: Perguntas utilizadas no questionário com os docentes

1 - Qual a sua concepção/entendimento sobre o que é folclore?
2 – Qual sua opinião sobre o ensino do folclore na educação infantil e porque deve ser ensinado ou não nessa fase?
3 - Como você pensa que deve ser o ensino do folclore nas escolas?
4 – Quais as atividades relacionadas ao folclore você desenvolve nas suas aulas?
5 – Qual a importância do folclore na educação infantil?

Fonte: Autoria própria

Na primeira pergunta, a resposta dos professores foi basicamente direcionada para um mesmo sentido, eles veem folclore como um conjunto de tradições e manifestações populares constituídos por lendas, mitos, danças, costumes que são passados de geração em geração, alguns acrescentam ainda que é a cultura ou tradição de cada região.

Pode-se perceber, quanto ao significado de folclore, que os professores participantes da pesquisa têm basicamente o mesmo entendimento, o que muda apenas é a forma como o expressam, no entanto, talvez não comprometa o ensino do mesmo em sala de aula, pois, algumas vezes, o professor ensina ou tem contato com o ensino do folclore, mas não tem uma definição adequada para a palavra folclore.

O entendimento que os professores têm, portanto, em relação ao significado de folclore mostra-se condizente, pois expressam elementos e significados que são considerados como expressões do folclore, mesmo que utilizem formas diferentes para expressar o significado de folclore.

Em relação à segunda pergunta todos os professores responderam que o folclore deve ser ensinado na educação infantil. Deste modo, reconhecem a importância do ensino do folclore nas salas de aula de Educação Infantil como auxílio para o conhecimento de outras culturas, tornar o ensino contextualizado e, por considerarem o folclore como integrante da vida de cada ser humano, ver-se nele uma possibilidade de se trabalhar a questão da diversidade do conhecimento de outras culturas e da valorização e continuidade de sua própria cultura.

É importante destacar que esses mesmos professores reconhecem a importância e a diversidade de recursos que o folclore oferece para o trabalho em sala de aula, como também que é essencial a sua presença em sala de aula para que possa ocorrer a seu reconhecimento, sua valorização e em consequência, sua divulgação.

Na terceira pergunta os docentes responderam que deveria ser inserido no dia-a-dia de maneira lúdica, através das histórias personagens e crenças, como forma de resgatar a nossa cultura através de contos populares, lendas, comidas típicas, dança, lanches coletivos etc.

De acordo com as respostas dos professores, o folclore pode estar presente na sala de aula da educação infantil de várias formas, isto reforça ainda mais sua utilização como recurso didático, pois pode ser trabalhado de forma interdisciplinar, ou seja, é possível trabalhar esse conteúdo em diversas disciplinas. Vale destacar também que os professores reconhecem que este ensino deva ser trabalhado no dia a dia das crianças e que deve se fazer presente de forma lúdica.

Com relação à quarta questão as respostas foram todas bem relacionadas às brincadeiras, cirandas de roda, trava-língua, adivinhas, danças populares, literatura de cordel e atividades que apresentam aspectos culturais da nossa sociedade.

Essas atividades estão relacionadas ao folclore e facilitam a compreensão do significado do mesmo, como também tornam mais interessante e instigante para a criança aprender a partir do que ele vivencia e faz parte do seu mundo cultural. Isso relaciona-se com umas das recomendações da releitura da Carta do Folclore Brasileiro (1995), que consiste em envolver os educadores em torno do folclore, considerando-o um amplo campo de ação para os estudos e para a prática.

Sobre a quinta e última questão os docentes relataram a importância do ensino do folclore para a educação infantil como um meio de fazer com que a criança se integre no seu meio social, possa aprender as tradições, valorizar a sua cultura, incentivar o desenvolvimento motor e despertar a apreciação cultural. Ou seja, existe reconhecimento por parte dos professores no que diz respeito à importância do ensino do folclore para a educação infantil e as possibilidades que ele traz para colaborar com o desenvolvimento da criança. Como relatam Batista e Amorim (2008, p.02), “as brincadeiras folclóricas surgem como uma estratégia de grande destaque por sua função de resgate cultural”.

Quando indagado sobre como se desenvolve o ensino do folclore em sala de aula e como fazem para realizar esse ensino, todos os professores pesquisados deram como afirmativa a sua utilização e relatam que utilizam de diversas maneiras, oferecendo a essas crianças a oportunidade de desenvolver um aprendizado amplo, contextualizado e interdisciplinar em sala de aula.

Esse modo de aprendizado através do folclore possibilitará à criança desenvolver um pensamento mais amplo referente às suas tradições que não serão vistas apenas como um saber comum e também para reconhecimento e respeito da importância de outras tradições e costumes bem como um ensino em que está pautado no que é do meio em que a criança está inserida, facilitando a sua aprendizagem.

Já quando interrogados acerca das contribuições das atividades para a aprendizagem na educação infantil, os professores relataram várias situações de contribuição, como por exemplo: desenvolvimento oral, musical, ampliação do vocabulário, conhecimento de mundo,

atividades lúdicas, coordenação motora e vivenciar, de maneira concreta, as lendas, cantigas de roda, poesia, entre outros.

De acordo com a resposta dos professores, o ensino do folclore na sala de aula vem a ser um grande aliado para a aprendizagem da criança e o seu desenvolvimento como um todo, pois além da parte cognitiva traz também recursos que podem ser direcionados à coordenação motora, ao uso do concreto, questões morais e éticas, entre outros. De acordo com Batista e Amorim (2008, p. 10), “respeitando os interesses e motivações dos alunos, o professor contribui para o desenvolvimento dos aspectos afetivos e sociais de maneira lúdica e prazerosa”.

Ao considerar a ideia de que os conteúdos escolares devem ser trabalhados unificados aos saberes já acumulados, o folclore vem a ser um grande aliado conduzido de modo que contribua para a produção de novos conhecimentos.

Considerações finais

Ficou evidente que o folclore está presente nas vivências diárias da escola e que existe uma relação entre o ensino na Educação Infantil e o ensino do folclore, pois se considera o folclore como integrante do processo de ensino das crianças. Isso pode levar à inserção do mesmo como recurso didático a ser utilizado na sala de aula.

De acordo com as percepções dos professores, pode-se constatar que os mesmos reconhecem as contribuições que o folclore oferece para o ensino da educação infantil, enfatizando a importância e a necessidade de sua utilização em sala de aula como facilitador da aprendizagem da criança, pois veem a escola como um campo amplo destes aspectos, tornando-se inseparável o contato da criança ao folclore.

A utilização do folclore como instrumento didático também facilita a interdisciplinaridade podendo ser utilizado juntamente com vários temas ou disciplinas. O modo como o seu ensino acontece é, de fato, resgatando elementos do conhecimento cultural de seus alunos como modo alternativo à prática pedagógica tradicional na perspectiva de novos processos de aprendizagem.

Para que essa ação ocorra de maneira favorável é necessário, no entanto, que o professor conheça seu ambiente cultural, ou seja, é preciso que ele conheça as manifestações e a bagagem cultural que fazem parte do meio em que a criança está inserida.

É relevante também destacar a forma como é trabalhado o folclore, pois o professor neste aspecto deve atuar como mediador dos conhecimentos já adquiridos e facilitador na integração de novos conhecimentos, de modo que a criança se utilize do que já traz em sua bagagem cultural, mas que não fique presa apenas a isto. Pode-se enfatizar, também a forma interdisciplinar que o folclore nos oferece, ao ser abordado em vários temas.

Por meio desta análise, observa-se que o ensino do folclore se faz presente na Educação Infantil da escola pesquisada. Por meio dele é possível contribuir para uma aprendizagem em que se valorize o saber inicial da criança e se trabalhe de forma lúdica, fazendo com que essa aprendizagem se torne significativa e se faça presente no dia a dia das crianças.

Para que para o folclore seja um recurso didático capaz de enriquecer a sala de aula e seja possível desenvolver todas as possibilidades que disponibiliza é necessário que se faça o uso adequado do mesmo. Isto facilitará o modo como determinado conteúdo pode ser repassado, bem como a prática da dinamicidade em sala de aula, envolvendo a criança em um meio que já é conhecido por ela, mas que precisa ser explorado. Com isso agregam-se conhecimentos que facilitam o seu desenvolvimento e explora-se seu mundo e suas vivências como forma de aprendizagem.

Referências bibliográficas

ABIB, P. R. J. **Capoeira Angola**: Cultura Popular e o jogo dos saberes na roda. 2004. 176 p. Tese de Doutorado em Ciências Sociais aplicadas a Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2004.

BATISTA, E. H. M.; AMORIM, A. R. As brincadeiras folclóricas na educação física infantil: Influências no desenvolvimento afetivo-social. **Revista Conexões: Educação Física, Esporte E Saúde**. Campinas – São Paulo, v.06, n. especial, p. 628-639, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/conex.v6i0.8637863>. Acesso em 20 abr. 2015.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em Educação**: fundamentos, métodos e técnicas. In: *Investigação qualitativa em educação*. Portugal: Porto Editora, 1994.

BRANDÃO, C. R. **O que é folclore**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

_____. Quando a Escola é a Aldeia. In: **O que é Educação**. 49ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

RIF, Ponta Grossa/ PR Volume 17, Número 39, p.165-180, Julho/Dezembro 2019

BRASIL, Ministério da educação-Secretaria de educação à distância. Cultura popular e educação. Brasília, 2008.

_____. **Lei de diretrizes e bases da educação nacional** – LDB, Brasília - DF. 1996. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/lei9394_ldbn1.pdf. Acesso em 22 out. 2017.

_____. **Parâmetros curriculares nacionais** – pluralidade cultural. Brasília: MEC/SEF, V.10.2, 1997 Disponível em <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/pluralidade.pdf>. Acesso em 26 jul. 2014.

_____. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Referencial curricular nacional para a educação infantil**. Brasília: MEC/SEF, V.1, 1998.

CARVALHO, D. D. **O Folclore**. 2010. Disponível em: <http://www.meloteca.com/wp-content/uploads/2018/11/o-folclore.pdf>. Acesso em 29 jan. 2015.

FERREIRA, A. B. H. Cultura. In: **Minidicionário Aurélio de língua portuguesa**. Brasil: Fundo nacional de desenvolvimento da educação/FNDE.2001. p.197.

FOLCLORE, COMISSÃO NACIONAL DE. Releitura da Carta do Folclore Brasileiro de 1951. Publicada no Boletim nº18, em edição especial com noticiário do VIII Congresso Brasileiro de Folclore. Salvador, 1995.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GUIMARÃES, L. A. P. Memória, educação e folclore: O Pensamento de Professores e Folcloristas no movimento folclórico brasileiro da década de 1950. **Revista Episteme Transversalis**. Rio de Janeiro, V. 2. 2012. Disponível em: <http://revista.ugb.edu.br/index.php/episteme/article/view/48>. Acesso em 22 jan. 2015.

LIMA, E. H. M. **A arte-educação no processo de ensino-aprendizagem através da cultura popular**. 2005. Disponível em: <https://docplayer.com.br/207736-A-arte-educacao-no-processo-de-ensino-aprendizagem-atraves-da-cultura-popular-eduardo-henrique-de-matos-lima.html>. Acesso em 07 mai. 2014.

RAMOS, A. **Metodologia da pesquisa científica**. São Paulo: Ed. Atlas, 2009. P. 177-178.

RIBEIRO, M. A. T. Cultura popular nos processos de ensino-aprendizagem na EJA. 2009. 29p. Monografia-especialização em Educação de Jovens e Adultos. Universidade Estadual de Campinas, faculdade de educação. Campinas-SP, 2009.

RICHARDSON, R. J. Questionário. In: _____. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: atlas S.A, 1999. Cap.12, p. 189-205.

RODRIGUES, A. J. **Metodologia Científica: Completa e essencial para a vida universitária**. São Paulo: Avercamp, 2006. p. 88-91.

SANTOS, A. S. R. **Folclore: Importância e proteção jurídica**. 2000. Disponível em:
<http://www.ultimaarcadenoe.com.br/folclore-importancia-juridica/>. Acesso em 06 abr. 2015.

SANTOS, V. A. **A cultura popular no contexto do ensino fundamental**. 2011. Disponível em:
http://200.17.141.110qpos/letras/enil/anais_eletronicos/2011/Vanise_Albuquerque_Santos.pdf. Acesso em 04 mar. 2015.

SILVA, K. V.; SILVA, M. H. Folclore. In: **Dicionário de Conceitos Históricos**. 2º Ed. São Paulo: Contexto, 2009. p. 154-158. Disponível em:
<https://efabiopablo.files.wordpress.com/2013/04/dicionc3a1rio-de-conceitos-histc3b3ricos.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2015.

TOZONI-REIS, M. F. C. **Metodologia da pesquisa**. 2º Ed. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

WOLFFENBUTTEL, C. R. **Vivências e concepções de folclore e música folclórica: Um survey com alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental**. 2004. 141 p. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Música). Instituto de artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

O carnaval como manifestação popular: Um paralelo entre a concepção beltraniana de carnaval em Recife e Olinda e o surgimento do carnaval carioca

Rubens Lopes Junior¹

Submetido em: 16/10/2018

Aceito em: 11/06/2019

RESUMO

Luiz Beltrão, considerado o pai da folkcomunicação, analisou em sua trajetória diversas formas de comunicação populares, desde ex-votos até o carnaval, principalmente em Recife e Olinda. Considerando que o carnaval se tornou um “produto brasileiro” ligado, principalmente, ao Rio de Janeiro – embora o carnaval seja de origem europeia -, este artigo traça um paralelo entre as considerações de Beltrão sobre o carnaval no Nordeste e as características do carnaval carioca através de uma abordagem sócio histórica, explicando a origem de algumas formas de manifestações carnavalescas que acabaram por se tornar embrião do carnaval contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Carnaval; Beltrão; Recife; Olinda; Rio de Janeiro.

The carnival as a popular manifestation: A parallel between the beltranian conception of carnival in Recife and Olinda and the rise of the carnival in Rio de Janeiro

ABSTRACT

¹ Doutor em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo, sendo orientado pelo Prof. Dr. José Marques de Melo. Mestre em Ciências da Religião também pela Universidade Metodista de São Paulo e bacharel em Relações Internacionais pela Faculdade Santa Marcelina. Atualmente leciona em diversos cursos de graduação na Escola de Comunicação, Educação e Humanidades e também na Escola de Gestão e Direito na Universidade Metodista. Coordena a pós-graduação lato sensu em Relações Internacionais (EaD). Integra o Grupo de Pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC) coordenado pelo Prof. Dr. Herom Vargas. E-mail: prof.rubenslopes@gmail.com.

Luiz Beltrão, considered the father of folkcommunication, analyzed in his trajectory diverse forms of popular communication, from ex-votos until the carnival, mainly in Recife and Olinda. Considering that carnival has become a "Brazilian product" mainly related to Rio de Janeiro - although the carnival has European origin - this article draws a parallel between Beltrão's considerations about the carnival in the Northeast and the characteristics of the carnival in Rio de Janeiro through a socio-historical approach, explaining the origin of some forms of carnival manifestations that ended up becoming the embryo of the contemporary carnival.

KEYWORDS

Carnival; Beltrão; Recife; Olinda; Rio de Janeiro.

El carnaval como manifestación popular: Un paralelo entre la concepción beltraniana de carnaval en Recife y Olinda y el surgimiento del carnaval carioca

RESUMEN

Luiz Beltrão, considerado el padre de la folkcomunicación, analizó en su trayectoria diversas formas de comunicación populares, desde ex-votos hasta el carnaval, principalmente en Recife y Olinda. Este artículo se traza un paralelo entre las consideraciones de Beltrão sobre el carnaval en el Nordeste y las características del carnaval carioca, que se ha convertido en un "producto brasileño" ligado, principalmente, a Río de Janeiro - aunque el carnaval es de origen europeo -, este artículo traza un paralelo entre las consideraciones de Beltrão sobre el carnaval en el Nordeste y las características del carnaval carioca a través de un enfoque socio histórico, explicando el origen de algunas formas de manifestaciones carnalescas que acabaron por convertirse en embrión del carnaval contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Carnival; Beltrán; Recife; Olinda; Rio de Janeiro.

Introdução

O carnaval brasileiro é importado

Festa, folia, farra; a rua ocupada por foliões. Esses são somente alguns adjetivos e descrições para o Carnaval, festejo enraizado na cultura brasileira extremamente explorado como objeto publicitário e largamente utilizado como elemento de identidade brasileira perante outras nações.

Embora o Brasil seja conhecido mundo afora como a pátria do carnaval, o que pouca gente sabe é que a origem desse fenômeno não é brasileira. Desde civilizações antigas através

de diferentes formas em diferentes épocas, havia um tempo no qual “os papéis sociais se invertiam, caíam as barreiras dos preconceitos, afrouxavam-se os laços que, no cotidiano, criavam a contenção e o comedimento” (BELTRÃO, 1980, p.87). E esse tempo de inversão de papéis era conhecido como carnaval.

Segundo definição genérica, o carnaval é uma festa popular coletiva, que foi transmitida oralmente através dos séculos, como herança das festas pagãs realizadas a 17 de dezembro (Saturnais – em honra ao deus Saturno na mitologia grega²) e 15 de fevereiro (Luperciais – em honra ao deus Pã, na Roma Antiga) (LAPICCIRELLA, 1996, p.06).

Ainda segundo Lapicciarella (1996), alguns estudiosos sustentam a origem do carnaval em festas e orgias para celebrar o surgimento da primavera. Ainda há outros autores que sustentam a origem do carnaval como sendo egípcia, constituindo um culto a deusa Ísis. Porém, já no início da Era Cristã, a Igreja dá novo sentido à festa, punindo (alguns) abusos que nela existiam. Mas há de ressaltar que, mesmo assim, existe uma certa tolerância da própria Igreja quanto as festividades. Inclusive, o carnaval acontece em datas comemorativas religiosas instituídas pela Igreja, como o período da Quaresma e a Quarta-feira de cinzas finalizando o carnaval

Bem como a origem da festividade, a origem do nome também é controversa. Lapicciarella (1996) afirma que alguns estudiosos contam que o “vocábulo advém da expressão latina “carrum novalis” (carro naval), uma espécie de carro alegórico em forma de barco” (LAPICCIRELLA, 1996, p.06) que na época do Império Romano ganhava as ruas e abria as festividades. Aqui temos o elemento “carro alegórico”, que se populariza nos desfiles de Escolas de Samba.

Podemos perceber nesse breve panorama que a festividade importada por nós tem sua origem em manifestações populares nas quais as ruas são tomadas por foliões em um paradoxo entre o tempo profano e sagrado no qual até mesmo os excessos são tolerados e

² Sabe-se que a partir da conquista da Grécia pelo Império Romano, os deuses que faziam parte do panteão grego tiveram seus nomes trocados por nomes de planetas e constelações. Portanto, há indícios aqui de que o autor trocou a origem do deus Saturno, sendo ele também romano. Tal aspecto levanta a possibilidade de que não podemos afirmar através da reflexão de Lapicciarella (1996) a origem grega do carnaval. Porém, não podemos descartar um erro de grafia, edição ou simplesmente uma falha na reflexão do autor. Uma pesquisa mais aprofundada se faz necessária.

praticados. E o mais interessante até aqui: “ao contrário do que se imagina, a origem do carnaval brasileiro é totalmente europeia” (LAPICCIRELLA, 1996, p.07).

Já no Brasil, a comemoração do carnaval é datada desde o início da colonização. Porém, nosso carnaval foi herdado da festividade chamada entrudo, de origem portuguesa, festividade que se populariza no século XVII. Era ela que marcava o início das solenidades da Quaresma. O termo, derivado do latim “introitos”, significava “entrada” ou “começo”, palavra etimologicamente semelhante à “introdução”. Embora também de origem pagã, a festividade lusitana passou a fazer parte do calendário cristão como já descrito acima.

Era uma brincadeira de rua muitas vezes violenta, onde se cometia todo tipo de abusos e atrocidades. Era comum os escravos molharem-se uns aos outros, usando ovos, farinha de trigo, polvilho, cal, goma, laranja podre, restos de comida, enquanto as famílias brancas divertiam-se em suas casas derramando baldes de água suja em passantes desavisados, num clima de quebra consentida da extrema rigidez da família patriarcal (LAPICCIRELLA, 1996, p.07).

A importância desse panorama sobre o carnaval nos dá pistas de como a divisão de classes na comemoração da festividade momesca se formou no Brasil. Embora o carnaval brasileiro seja um espelho do entrudo português, herdamos das comemorações carnavalescas da Itália Renascentista o baile de máscaras.

Essa forma de comemoração do carnaval é introduzida nas festividades durante o papado de Paulo II e ganha força “nos séculos XV e XVI. [...] Em Veneza e Florença, no século XVIII, as damas elegantes da nobreza utilizavam-na como instrumento de sedução” (LAPICCIRELLA, 1996, p.06). Desta maneira, o baile de máscaras representava uma forma de divertimento restrita às camadas elitizadas europeias.

A introdução do carnaval no Brasil e as formas de divertimentos

Segundo Tinhorão (1997), no Brasil, no ano de 1641, o então governador do Rio de Janeiro, Salvador Correia de Sá, promoveu um carnaval de uma semana para dar vivas a D. João IV, através de uma encamisada³ com 166 cavaleiros, incluindo ele próprio. Não houve relação com as datas cristãs nesse primeiro momento. No século XVIII houve comemorações em 1711, 1720, 1763 e 1786, todos relacionados com comemorações da Corte.

³ Antiga manifestação popular em que grupos de mascarados, anunciadores de festas populares regionais, saíam às ruas, empunhando archotes e trajando amplos e compridos camisolões. (DICIONÁRIO PRIBERAM, 2017. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/>. Acesso em: 10.02.2018.

Diferentemente das comemorações europeias, a formação brasileira adicionou novos elementos na festividade popular. Além de herdarmos o entrudo português, as fantasias e os bailes, inicialmente as forma de comemoração mais populares se desenvolveram em classes diferentes, caracterizando essa manifestação como popular. Entretanto, ser popular neste contexto não se restringe a comemoração das classes populares, mas sim no sentido de se popularizar entre as todas as classes cariocas.

Para Tinhorão (1991), a diferença na forma de brincar o carnaval no Brasil era a separação entre aqueles que brincavam em casa, pessoas de classe média e alta, e o carnaval que era brincado na rua em sua maioria por escravos e pessoas das camadas mais baixas da população. Porém, “o entrudo era brutal. Pouca gente das camadas médias da população tinha coragem de sair à rua durante o carnaval” (TINHORÃO, 1991, p. 119).

Desta forma, as camadas das elites se encontravam nos bailes de máscaras. Nesses bailes, as máscaras eram “confeccionadas em cera muito fina ou em papelão, simulando caras de animais, caretas, entre outras representações” (LAPICCIRELLA, 1996, p.08). Ainda segundo o autor, o uso de fantasias vem logo em seguida das máscaras nesse mesmo período. O primeiro baile de máscaras “que se tem notícia no Brasil foi realizado no Hotel Itália (largo do Rócio, RJ) em 1840, por iniciativa dos próprios proprietários italianos, empolgados pelo sucesso dos grandes bailes de máscaras da Europa” (LAPICCIRELLA, 1996, p.08). A primeira matinê acontece no ano de 1907 por conta da realização de um baile infantil (LAPICCIRELLA, 1996). Porém, segundo Tinhorão (1997), a experiência ia além: era a forma que as pessoas das camadas mais altas pudessem também participar da festividade.

Assim, foi para que também as pessoas “de boa sociedade” pudessem participar da brincadeira, que em 22 de janeiro de 1840 se realizou no Rio o primeiro baile de máscaras: o baile do Hotel Itália, no Largo do Rossio⁴, no mesmo local em que se ergueria depois o Teatro São José, hoje Cinema São José, na Praça Tiradentes. (TINHORÃO, 1991, p. 148).

Devido a brutalidade que herdamos do entrudo lusitano, não é de se admirar que a “Polícia, pressionada pelo moralismo das “famílias”, voltava-se cada vez mais contra o estilo de brincadeira do grosso do povo, no sentido de abolir o entrudo” (TINHORÃO, 1991, p. 148).

⁴ Cada autor usa uma grafia diferente: largo do Rócio (LAPICCIRELLA, 1996); Largo do Rossio (TINHORÃO, 1997).

Por isso os bailes de máscaras: “o ideal das pessoas finas (...) era o carnaval veneziano, cuja delicadeza seria simbolizada na criação do confete” (TINHORÃO, 1991, p. 148).

Novamente, é possível afirmar que existe uma nítida separação na maneira de se comemorar o carnaval entre as classes altas e baixas da população. Nesse mesmo período surgem os primeiros clubes e agremiações denominadas “sociedades”, as quais predominavam no carnaval carioca. Essas sociedades foram a porta de entrada da classe média que acabaria por ocupar as ruas com outra inovação carnavalesca de origem europeia: o desfile de carros alegóricos.

A primeira vitória seria alcançada com o desfile, em 1857, do préstito das Sumidades Carnavalescas, logo seguido do da União Veneziana e, a partir de 1858, dos Zuavos, atraindo a atenção da própria família imperial, que vinha do Paço para aplaudir “a rapaziada alegre”. (TINHORÃO, 1991, p. 148).

Algo interessante de se destacar nesse momento é o fato de que essas agremiações competiam entre si através de “suas alegorias e sátiras ao governo” (LAPICCIRELLA, 1996, p.08). Aqui podemos nitidamente evocar Beltrão (1980), pois o fundador da folkcomunicação enxergou exatamente nessas manifestações populares uma maneira de transmitir mensagens que essas pessoas que não tinham acesso aos meios de comunicação em massa enviavam.

Daí é que surgem, vão tomando forma, cristalizando-se as ideias-motrizes, capazes de, em dado instante e sob certo estímulo, levar aquela massa aparentemente dissociada e apática a uma ação uniforme e eficaz. (...) E, de repente, floresce na rosa da opinião nas manifestações artísticas e folclóricas, ou frutifica – pomo de ação – nos movimentos insopitáveis de massa que concretizam a vontade popular. (BELTRÃO, 2004, p.117-118).

Ao falarmos de sátiras ao governo sendo demonstradas em uma comemoração que abarcava todas as classes sociais, podemos compreender como uma forma de demonstrar descontentamento, de externar aquilo que estava no âmago daqueles foliões. Desta maneira, essas sátiras formaram algo que “floresce na rosa da opinião nas manifestações artísticas e folclóricas, ou frutifica – pomo de ação – nos movimentos insopitáveis de massa que concretizam a vontade popular” (BELTRÃO, 2004, p. 118).

Outro aspecto que vale nossa atenção é o fato de que Lapicciarella (1996) apresenta uma nova classe social que não é explorada por conta do dualismo de Beltrão (1980): a classe média. Essa característica indica o quão complexo é compreender e estudar a formação brasileira em seu desenvolvimento *sui*

generis. “A nascente classe média [...] resolvera o seu problema de participação da festa coletiva com a criação dos préstitos imitados do carnaval veneziano”. (TINHORÃO, 1997, p.18).

Fica o questionamento: haveria espaço para as manifestações folkcomunicacionais na classe média? Aparentemente sim. Não há nome mais representativo do que classe média, pois essa classe transita entre festejos elitizados e populares. Para muito além do nome, temos a separação física das classes que corrobora para o surgimento da classe média.

No Rio de Janeiro, a abertura da “Avenida Central (Avenida Rio Branco) [...] estava destinada a polarizar para o seu asfalto o carnaval mais bem comportado da classe média e das elites” (TINHORÃO, 1991, p. 152). É muito interessante também o fato de que, ao se tratar de classe média, o conceito sempre está atrelado à elite (classe média e elite). É como se houvesse uma tentativa – podendo até ser inconsciente ou não – de separar a pobreza das demais classes. Ainda segundo o autor, essa separação também se deu por conta do “aparecimento das primeiras indústrias e da multiplicação dos novos serviços públicos, como os de bondes, luz e gás, principalmente” (TINHORÃO, 1991, p. 152).

Ainda no século XIX, segundo Lapicciarella (1996), há um acontecimento que muda a maneira de se fazer carnaval: o surgimento do Zé Pereira. O autor afirma que era o apelido ou até mesmo o nome do “cidadão português José Nogueira de Azevedo Paredes, supostamente o introdutor no Brasil do hábito português de animar a folia carnavalesca ao som de bumbos, zabumbas e tambores, anarquicamente tocadas pelas ruas” (LAPICCIARELLA, 1996, p.08). Posteriormente, esses instrumentos são sucedidos pela “cuíca, o tamborim, o reco-reco, o pandeiro e a frigideira, instrumentos que acompanhavam os blocos de ‘sujos’ e que hoje animam nossas escolas de samba” (LAPICCIARELLA, 1996, p.08). Mesmo com todo esse percurso que começa lá na Europa, é somente no âmbito popular que o carnaval adquire formas genuinamente brasileiras. E isso acontece justamente quando são acrescentados elementos africanos, contribuindo de forma definitiva para a originalidade dessa manifestação popular.

Com a constante repressão ao entrudo, o povo viu-se obrigado a disciplinar as brincadeiras de rua, passando a utilizar a organização das procissões religiosas para a comemoração do carnaval: apareciam então os blocos e cordões, grupos que originariam mais tarde as escolas de samba. Formados por negros, mulatos e brancos de origem humilde, os cordões animavam as ruas ao som dos

instrumentos de percussão. Sofreram forte influência dos rituais festivos e religiosos trazidos da África, legando para as gerações seguintes o costume de se fantasiar no carnaval. (LAPICCIRELLA, 1996, p. 08-09).

Esses cordões já possuíam músicas próprias que eram comandadas por mestres com apito e possuíam estandarte, coisas que vemos hoje nas escolas de samba. Da mesma época são os ranchos; uma espécie de agremiação mais humilde. Aparecem para o carnaval carioca também no século XIX, porém já existiam anteriormente por influência religiosa: eram grupos que andavam pela cidade pedindo agasalhos em casas de família.

Outra herança da época dos cordões é o desfile. Eles que introduzem a prática do desfile na época de carnaval. Mesmo que de maneira completamente distinta dos desfiles das Escolas de Samba nos dias de hoje, a forma e o intuito de se apresentar por essas agremiações aparentemente permanecem os mesmos.

Era assim. Os cordões iam passando. Os donos das funerárias, sentados com as famílias em cadeiras na calçada, recebiam a homenagem dos porta-estandartes, que se exibiam numa parada, como fazem hoje as escolas de samba diante do palanque da comissão julgadora. Se o comerciante gostava do cordão, fazia um aceno. O estandarte era abaixado, e ele enfiava na ponta uma pequena coroa. Assim, quando esses blocos de foliões apareciam no quadrado da Praça Onze, vinham já exibindo a maior ou menor quantidade de coroas conquistadas. (COSTA *apud* TINHORÃO, 1991, p. 119).

Tinhorão (1997) é mais específico e os denominam como Ranchos Carnavalescos. Eles formaram “a primeira manifestação popular do Rio de Janeiro, (...) e devem sua estilização aos baianos que formavam o grosso dos moradores da zona da Saúde” (TINHORÃO, 1997, p.18), sendo uma adaptação dos Ranchos dos Reis Nordestinos. Segundo o autor, essa região do Rio de Janeiro era o local onde se movimentava a mercadoria a ser exportada: o café do vale do Paraíba. Assim, para o “transporte das sacas de 73 quilos exigia-se um tipo de trabalhador rijo e musculoso, que era sempre o trabalhador escravo” (TINHORÃO, 1997, p.18). Porém, com a decadência do sistema cafeeiro e a abolição da escravidão, essa mão de obra encontrou terreno onde o “trabalho urbano mais compatível com a sua falta de qualificação e a força dos seus músculos era o trabalho do porto” (TINHORÃO, 1997, p.19), exatamente na região onde surgiram os primeiros ranchos. Consequentemente, “se tornara possível obter

nos campos da religião, da música e dos costumes uma síntese brasileira da cultura africana⁵ (TINHORÃO, 1997, p.19).

Outro aspecto relevante que podemos elucidar através dessa descrição do autor é o fato de que o escravo, mesmo quando deixa de ser escravo, exerce as mesmas funções no mesmo lugar. Sendo assim, “por possuir letra e música próprias, acabaram por criar um gênero musical cadenciado, com grande riqueza melódica: a marcha-rancho” (LAPICCIARELLA, 1996, p.09). A figura do mestre-sala é herança desse fenômeno.

Procedentes de núcleos rurais onde se cultivaram os ranchos de Reis, mas ao mesmo tempo bastante urbanizados para saberem adaptar essa manifestação folclórica à realidade da festa citadina do carnaval, os baianos da Saúde criaram por volta de 1870 os primeiros ranchos carnavalescos cariocas. Ora, nesses ranchos, onde se cantavam em marcha as quadras e as solfas mais populares entre os negros da Bahia, também se “arrojava o samba”, isto é, também se incluía um ritmo e um sapateado que nada mais eram do que uma estilização da vigorosa coreografia do batuque. (TINHORÃO, 1997, p.19).

Outra forma de se fazer carnaval que também nasce no Rio de Janeiro é o curso, em meados de 1900. Era uma espécie de desfile de carros que não tinha capota ocupados por pessoas que brincavam com outros carros e pedestres. Nesse período se popularizam o lança-perfume, a serpentina e confete. O curso desaparece com o aumento do tráfego de veículos, custo da gasolina e a descentralização do carnaval. Por falarmos aqui de carros, é possível compreender que esse tipo de comemoração carnavalesca restringia as pessoas mais pobres e beneficiava elite e classe média.

A moda surgiu no carnaval de 1907, quando as filhas do então presidente Afonso Pena, fizeram um passeio no automóvel presidencial, pela via carnavalesca, de ponta a ponta, estacionando depois defronte à porta de um edifício, de onde apreciaram a festa. Fascinados pela ideia, os foliões que tinham carro começaram a desfilar pela avenida, realizando calorosos duelos com outros veículos. (LAPICCIARELLA, 1996, p.09).

A primeira música feita especificamente para o carnaval e que se torna um marco para a história brasileira foi a marcha *Ó abre alas*, composta em 1899 pela maestrina Chiquinha Gonzaga, se tornando conhecida até os dias de hoje. “De compasso binário, com acento no tempo forte (primeiro tempo), eram inicialmente mais lentas para que seus dançarinos

⁵ Tinhorão defende em diversas de suas obras a importância do fluxo migratório de baianos vindos especificamente do Recôncavo para o Rio de Janeiro como ponto chave para o desenvolvimento da cultura popular carioca, chegando até a moldar muito da cultura popular brasileira.

marchassem em seu ritmo [...] conhecidas também como marchinhas” (LAPICCIRELLA, 1996, p.09). Com o passar dos anos, popularizou-se esse estilo musical como carnavalesco. Segundo Tinhorão (1997), mais do que um estilo musical, as marchinhas mostram o intercâmbio cultural entre classes.

Quando a maestrina Chiquinha Gonzaga compôs em 1899 a marcha ‘Ô Abre Alas’, a pedido dos crioulos componentes do cordão Rosa de Ouro, nada mais fez que aproveitar – segundo ela mesma confessaria – o ritmo marchado que os negros imprimiam às músicas bárbaras que cantavam enquanto avançavam pelas ruas entre volteios, requebros e negaças. (TINHORÃO, 1997, p.19).

Sendo o Brasil um país de proporções continentais, não é estranho o carnaval se desenvolver de maneira distinta em diferentes locais, muito além da então capital Rio de Janeiro. Em Olinda e Recife, no estado de Pernambuco, temos o frevo – estilo musical de ritmo alucinante – e o maracatu, surgido nas “senzalas, quando os negros prestavam homenagem aos seus antigos reis africanos” (LAPICCIRELLA, 1996, p.09). Já na Bahia, especificamente no carnaval de Salvador, tudo começa “efetivamente em dezembro, com a abertura dos festejos pela festa da Conceição da Praia” (LAPICCIRELLA, 1996, p.09). A grande atração nos dias de hoje são os trios elétricos (caminhões com palco e alto-falantes extremamente potentes) que percorrem um circuito no qual os foliões vão atrás curtindo a festa, manifestação essa que Beltrão (1980) classifica como irmão caçula do frevo. Em São Paulo, o carnaval segue os moldes do carnaval carioca (LAPICCIRELLA, 1996), embora venha ganhando novos contornos nos últimos anos através do crescimento do carnaval de rua.

O carnaval na ótica beltraniana

Talvez pela sua origem pernambucana, a maior contribuição de Beltrão (1980) para o estudo do carnaval se dá nas folias de Recife (frevo e maracatu), conquanto também tenha estudos sobre o carnaval carioca. Ao classificar essas manifestações populares como folkcomunicacionais, podemos enxergar semelhanças entre os carnavais do Rio e Pernambuco, principalmente no que tange sua organização social.

Segundo Beltrão (1980), a religiosidade popular é elemento central em Recife e outras cidades interioranas. Um dos aspectos no qual o autor debruça sua reflexão é no *maracatu*.

Manifestação popular recifense, é uma forma de congada, herança da própria formação brasileira.

Trata-se, na verdade, de um dos tipos (e possivelmente o mais nobre e antigo) das congadas, autos brasileiros surgidos entre os negros de diversas tribos ou nações africanas que, a partir do século XVI, foram trazidos para o trabalho escravo na recém-descoberta colônia lusa. Dentre essas nações (Congo, Nagô, Cambinda, Benguela, etc.), a que mais se destacava pelo número e ascendência que logo conquistou era a primeira. Os negros, aos quais se buscava, como aos índios, impor a fé católica, se reuniram, ao longo dos cem anos seguintes, em irmandades religiosas, sobretudo as que invocavam Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Benedito ou Santa Ifigênia, objetivando desse modo a sua integração na sociedade colonial. (BELTRÃO, 1980, p. 87-88).

Podemos enxergar aqui a importância dessas formas de integrações sociais, algo parecido com o que discorremos sobre os cordões ou sumidades carnavalescas cariocas. Segundo Beltrão (1980), foi no interior dessas irmandades que “nasceu o maracatu, então denominado nação ou afoxé” (BELTRÃO, 1980, p.88), sendo a coroação do Rei do Congo - obviamente de forma simbólica - em terras brasileiras.

A respeito da música desse ritual, havia a “orquestra de “baque virado”, ou seja, formada exclusivamente por instrumentos de percussão” (BELTRÃO, 1980, p.89), reafirmando ainda mais sua identidade africana. Existia uma organização harmônica nesse ritual, de forma que cada elemento/integrante tenha sua posição na hierarquia e determinado momento de destaque, como em um desfile. Durante esse ritual, o “cotidiano é esquecido por 3 dias de sonho e a quarta-feira de cinzas constitui uma volta à realidade” (LIMEIRA *apud* BELTRÃO, 1980, p.91). Vemos aqui também mais um aspecto do sincretismo religioso: o carnaval no calendário cristão.

Já o frevo recifense, embora tenha trajeto parecido com o maracatu, possui algumas diferenças. Para Beltrão (1980), é no frevo que a multidão “em transe, num discurso musical e coreográfico de inigualável veemência entre quantos proferem as categorias marginalizadas” (BELTRÃO, 1980, p.95) expressa seus sentimentos. A música que embala a folia é uma “marcha com divisão em binário e andamento semelhante ao da marchinha carioca, mas com uma execução vigorosa e estridente de fanfarra” (BELTRÃO, 1980, p.96). Já a dança é uma “estilização dos movimentos ofensivos e defensivos do jogo de capoeira, que os escravos bantos de Angola haviam trazido para o Brasil” (BELTRÃO, 1980, p.96).

Embora não titubeassem em utilizar armas brancas, como a peixeira ou a navalha, o seu forte eram as rasteiras, os pulos, os ponta-pés, os rabos-de-arraia, as tesouras. O crescimento da repressão policial levou os capoeiras a exibirem sua agilidade e seus trejeitos ao ritmo dos dobrados das bandas de música da cidade. (BELTRÃO, 1980, p. 96).

Outro aspecto interessante do frevo é que ele nasceu dentro de clubes. Eles eram agremiações populares que tinham por fundamento reunir pessoas de distintos ofícios, como varredores, ferreiros, talhadores, por exemplo, para, além de animar as festas carnavalescas, ensinar e desenvolver as habilidades dos sócios.

Teriam nascido das antigas corporações ou associações profissionais que reuniam artesãos, escravos ou libertos, e que, além de proporcionarem a aprendizagem da própria arte, buscavam desenvolver certas habilidades de cada filiado, entre os quais o pendor para a música e para dança. (BELTRÃO, 1980, p. 97).

A pesquisa de Beltrão (1980) sobre o carnaval pernambucano nos mostra a troca social, intercultural e, principalmente, a dinâmica comunicacional daqueles grupos marginalizados que, assim como no carnaval carioca, dão margem para o autor criar o conceito de folkcomunicação, pois ele enxerga além do discurso religioso, os anseios daquele público.

Mas não é só: o discurso carnavalesco insere manifestações que, *'não possuindo conotação religiosa, são susceptíveis de expressar aspectos cruciais da estrutura da sociedade em que ocorrem'* (grifo nosso⁶) – como o observa Leopoldi⁷, para quem o carnaval é *'um momento sui generis de relacionamento social, cuja ênfase recai sobre o conagraçamento dos agentes, numa aparente supressão das barreiras sociais que os segregam (em termos de grupos, classes, diferenças de sexo, etc.) ... um período polar de 'distensão' social e, conseqüentemente, propício ao abrandamento das formalidades próprias ao relacionamento social... o momento adequado à emergência de manifestações rituais de celebração dos aspectos 'comunitários' da estrutura social'*. (BELTRÃO, 1980, p. 93).

Diante deste breve panorama, podemos compreender a importância do carnaval para Beltrão (1980). Para ele é muito mais do que uma simples festa. Vai além de manifestação musical ou religiosa. Quebra barreiras, nos apresenta novos paradigmas para a compreensão

⁶ Grifo do autor.

⁷ Citação usada por Beltrão (1980): LEOPOLDI, José Sávio. **Escolas de Samba, Ritual e Sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1978.

da nossa própria dinâmica sociocultural. Refere-se, também, à “ilusória ascensão social que a fantasia (rei, príncipe, guerreiro, nobre) [...] lhes confere” (BELTRÃO, 1980, p.94).

Ao mesmo tempo, compreender a trajetória do desenvolvimento do carnaval nos traz elementos para compreender também as relações entre as classes sociais e as formas como cada uma delas interage entre si e com outras classes.

Primeiramente, por ser uma manifestação de origem europeia, o carnaval encontra terreno fértil para seu desenvolvimento no Brasil. Isso porque através da nossa colonização de origem portuguesa carregada de catolicismo popular houve a instauração de datas específicas nos quais havia um transpasse entre sagrado e profano, entre o erudito e o popular. O próprio carnaval pode ser compreendido como um ritual que começa na sexta-feira, rompe com o cotidiano, e termina na dor da Quarta-feira de Cinzas.

Outro aspecto interessante é que diversos elementos que já apareciam nas comemorações carnavalesca em outros lugares do mundo vêm aparecerem por aqui. É o caso das fantasias, máscaras, carros alegóricos e festividades de rua. O mais interessante é que alguns deles se tornam elementos de distinção de classe no Brasil. O Baile de Máscaras, destinados às pessoas pertencentes as camadas mais ricas da população; o carnaval de rua, destinado para as pessoas mais pobres brincarem; e o próprio carro alegórico que se populariza com a classe média podem ser entendidos como elementos de distinção de classe.

Ao mesmo tempo, por conta da escravidão de negros africanos durante grande parte de nosso período colonial, alguns elementos próprios de sua cultura acabam por serem aproveitados no carnaval. Desta maneira, o carnaval só se torna genuinamente brasileiro a partir do momento em que a cultura das camadas marginalizadas da população é utilizada nessas comemorações. Sendo assim, o carnaval acaba por ganhar, de fato, um caráter popular.

Vale a ressalva sobre o termo popular, porque ele ganha, desta forma, dois sentidos. Primeiro, o termo refere-se à popularidade das comemorações em todas as classes sociais. Isso fica explícito nas próprias formas de se brincar o carnaval como elemento de distinção de classe. O termo também refere-se às produções culturais das camadas mais baixas, as camadas populares. E essa condição fica explícita no fato de que é a partir do contato com escravos, aqueles que representam a camada mais marginalizada da população, que o carnaval ganha elementos originais brasileiros.

Desta maneira, a análise de Beltrão (1980) sobre o carnaval de Recife nos traz algumas inquietações que podem ser compreendidas nas diferenças e semelhanças com o carnaval carioca.

Embora tenham se desenvolvido em lógicas distintas, o carnaval carioca e o carnaval pernambucano trazem alguns elementos semelhantes. Inicialmente, o lado religioso é claro. Primeiramente pelo fato de ambos acontecerem no mesmo calendário de origem cristã. Posteriormente, pelo carnaval recifense ser um momento nos quais as pessoas das camadas populares e que as que tinham contato com religiões africanas pudessem, simbolicamente, coroar seus reis e rainhas. Nesta ótica, é possível enxergar a influência popular dos escravos nessas comemorações. A própria dança utilizada nas comemorações eram de origem africana, espelhadas nos passos da capoeira.

Nesta perspectiva, o carnaval é um momento ritualístico, no qual durante um curto período de tempo os papéis sociais podem ser trocados, invertidos e até mesmo esquecidos. Existe o momento de ruptura com o cotidiano, o momento de comemoração e excessos aceitos pela sociedade e, finalmente, o fechamento desse ritual.

Porém, existem diferenças que também devem ser pontuadas. No Rio de Janeiro a diferença nas formas em que as classes sociais comemoram o carnaval vale a atenção. É exatamente por isso que afirmamos que o carnaval é uma popular manifestação e uma manifestação popular de cunho comunicacional. O desenvolvimento em diferentes instâncias, como o entrudo - violento e popular - e o baile de máscaras - de origem erudita - contribuíram para o caldeirão de influências que pairaram na formação do carnaval.

Desta maneira, podemos, então, perceber que a interpretação sobre a folkcomunicação que Beltrão (1980) utiliza no Recife ao falar do frevo e do maracatu pode ser também uma forma de estudar o carnaval carioca. Se a folkcomunicação é o “conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore” (BELTRÃO, 1980, p.24), o carnaval por ser um caldeirão cultural é um momento excepcional para se estudar essas manifestações.

Sendo um período no qual existe uma tolerância para determinadas práticas, não é difícil perceber que essa tolerância abre espaço para as comunicações populares, pois a folkcomunicação é uma forma de intercâmbio cultural das pessoas que estão fora dos meios

utilizados pelas elites. Exatamente por isso é possível que a própria maneira de se brincar o carnaval seja uma forma de folkcomunicação, pois ela “caracteriza-se pela utilização de mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar, em linguagem popular, mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural” (MARQUES DE MELO *in* BELTRÃO, 2004, p. 11-12).

Sendo assim, a importância dessa festividade reside no fato de que ela é elemento-chave para a **coesão social** em uma sociedade profundamente marcada pelas diferenças étnicas, de classe e condição social. E, por se tratar de uma popular manifestação que ganha sua forma definitiva no contato com as camadas populares, sua importância comunicacional é enorme.

Em outras palavras, é como se o ‘inconsciente coletivo’ da sociedade reafirmasse periodicamente a integração de todas as categorias sociais sobre as dissensões que a própria estrutura acarreta... Assim, de uma parte, os sambistas – e por extensão as camadas subalternas da sociedade – podem sentir-se compensados pela ausência de participação efetiva no conjunto social de que fazem parte; e, de outra, os setores dominantes atualizam nessa encenação carnavalesca alguns pressupostos ideológicos nacionais, de que a “integração social” e a “miscigenação racial” constituem ingredientes fundamentais. Portanto, figurantes e assistentes, em suma, toda a sociedade neles representada celebra ritualmente sua potencialidade social, dramatizando, na manifestação carnavalesca, a integração dos seus elementos (BELTRÃO, 1980, p.93-94).

Considerações finais

x.

Referências bibliográficas

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: A comunicação dos marginalizados. São Paulo: Editora Cortez, 1980.

_____. **Folkcomunicação**: Teoria e metodologia. São Bernardo do Campo: UESP, 2004.

LAPICCIRELLA, Roberto. **Antologia musical popular brasileira**: As marchinhas de carnaval. São Paulo: Musa Editora, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34. 1998.

_____. **Música Popular**: Um tema em debate. São Paulo: Ed. 34. 1997.

_____. **Pequena história da Música Popular**: Da modinha a lambada. São Paulo: Art Editora, 1991.

O discurso da série documental “Amazônia Sociedade Anônima” sobre a Amazônia brasileira

*Fábio Borges*¹
*Domingos de Almeida*²
*Julie Andrea Lemos Bohórquez*³

Submetido em: 01/05/2019

Aceito em: 18/06/2019

RESUMO

Este trabalho analisa o discurso da série documental “Amazônia Sociedade Anônima” sobre a Amazônia brasileira, exibida em 2015 pelo programa Fantástico da TV Globo. Na fundamentação teórica recorremos a Benchimol (2009), Borges (2011), Martino (2007) e outros. Utilizamos como metodologia Pesquisa Bibliográfica, Documental e Análise do Discurso (AD) de linha francesa. Aponta-se para uma romantização da Amazônia e para o fato de que os problemas sociais e conflitos derivados das agressões ao meio ambiente, aos povos originários, ribeirinhos, agricultores familiares e quilombolas, na Amazônia, são minimizados, isolados ou tratados como irrelevantes.

PALAVRAS-CHAVE

Amazônia; Brasil; Série; Fantástico; Discurso.

The discourse of the documentary series "Amazônia Sociedade Anônima" on the Brazilian Amazon

ABSTRACT

¹ Doutor em Sociologia (UNESP - 2011). Mestre em Relações Internacionais (UNESP-UNICAMP-PUC-SP - 2006). Graduado em Ciências Econômicas (UNESP - 2003). Professor Adjunto 2 da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: borges_fabio@yahoo.com.br.

² Doutorando em Mídia e Cotidiano (UFF). Mestre em Integração Contemporânea da América Latina (ICAL) (UNILA - 2018). Especialista em Relações Internacionais Contemporâneas (UNILA - 2017). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (UFMA - 2015). E-mail: domingos.jzufma@gmail.com.

³ Mestra em Integração Contemporânea da América Latina (ICAL), Especialista em Relações Internacionais Contemporâneas (UNILA - 2018). Graduada em Cinema e Audiovisual (UNILA - 2015). E-mail: julielemos2@gmail.com.

This paper analyzes the discourse of the documentary series "Amazônia Sociedade Anônima" on the Brazilian Amazon, shown in 2015 by TV Globo's Fantástico program. As a theoretical basis, we refer to Benchimol (2009), Borges (2011), Martino (2007) and others. We used as methodology Bibliographical Research, Documentary and Discourse Analysis (AD) of french line. It is pointed to a romanticization of the Amazonia and to the fact that the social problems and conflicts derived from the aggressions to the environment, to the original, riparian, family and quilombola farmers in the Amazonia are minimized, isolated or treated as irrelevant.

KEYWORDS

Amazonia; Brazil; Series; Fantástico; Discourse.

El discurso de la serie documental "Amazonia Sociedad Anónima" sobre la Amazonia brasileña

RESUMEN

Este trabajo analiza el discurso de la serie documental "Amazonia Sociedad Anónima" sobre la Amazonia brasileña, exhibida en 2015 por el programa Fantástico de la TV Globo. En la fundamentación teórica recurrimos a Benchimol (2009), Borges (2011), Martino (2007) y otros. Utilizamos como metodología la investigación Bibliográfica, Documental y Análisis del Discurso (AD) de línea francesa. Se apunta a una romantización de la Amazonía y al hecho de que los problemas sociales y conflictos derivados de las agresiones al medio ambiente, a los pueblos originarios, ribereños, agricultores familiares y quilombolas en la Amazonia, son minimizados, aislados o tratados como irrelevantes.

PALABRAS CLAVE

Amazonia; Brasil; Serie; Fantástico; Discurso.

Introdução

A Amazônia é a maior floresta tropical do planeta, com mais 6,5 milhões de quilômetros quadrados, compartilhados por oito países sul-americanos (Brasil, Bolívia, Peru, Colômbia, Equador, Venezuela, Guiana e Suriname) e uma colônia francesa (Guiana Francesa). A nível nacional, a chamada Amazônia Legal (que se toma para esse estudo), estende-se pelos estados do Amazonas, Pará, Mato Grosso, Acre, Rondônia, Roraima, Amapá, Tocantins e parte do Maranhão.

Na região vivem por volta de 25 milhões de pessoas (IBGE, 2011), incluindo mais de 342 mil indígenas de 180 etnias distintas, ribeirinhos, extrativistas e quilombolas. Ainda há

que se considerar os povos originários não contactados. Esse território é estratégico por que além de garantir a sobrevivência desses povos, fornecendo alimentação, moradia e medicamentos, tem uma relevância que vai além de suas fronteiras. É fundamental no equilíbrio climático global e influencia diretamente o regime de chuvas do Brasil e da América Latina.

Com todas essas dimensões e importância para o Brasil e o Mundo, a Amazônia atrai olhares, também, por suas riquezas naturais. Mas o processo de exploração dessas riquezas quase nunca leva em consideração a necessidade de preservar as florestas, os animais e os povos que habitam o local. Desde os anos de 1970, o desmatamento da região alcançou o número alarmante de 18% do território. E esse número é resultado do projeto de colonização da área, iniciado durante o regime militar, que distribuiu incentivos para que milhões de brasileiros ocupassem aquela fronteira dita como “vazia”, para integrá-la à economia nacional.

Desde o início desse processo de “neocolianismo interno”, a Amazônia vem sofrendo diversas investidas em nome de um suposto desenvolvimento nacional. E como resultado dessas iniciativas, instalou-se um prolongado e feroz processo de desmatamento da região, para dar lugar a instalação de projetos capitalistas de grandes proporções, que provocaram gigantescos e irreversíveis danos tanto ao meio ambiente, quanto aos povos que vivem e necessitam do bioma de pé e saudável.

Dentre essas instalações, destaque para o agronegócio, voltado principalmente para a bovinocultura e a produção de soja, manejo agrícola que necessita de extensas áreas territoriais, assim como construções de hidrelétricas, extrativismo predatório de minerais, e projetos de integração regional, principalmente a partir de 1959 quando foram “lançados e iniciados os grandes projetos dos eixos rodoviários de integração da Amazônia com o restante do país” (BENCHIMOL, 2009, p. 482). Além das iniciativas de desenvolvimento industrial, levados à região com maior expressão durante as décadas de 1960 e 1970, através de ações da Superintendência de Desenvolvimento de Amazônia (SUDAM).

A chegada desses projetos à Amazônia e os graves problemas causados ao meio ambiente e às populações locais, deu origem a um prolongado processo de conflitos, a partir do momento em que essas populações se organizaram para reivindicar reparos pelos danos sofridos e que seguem sofrendo cotidianamente.

Com todo esse dinamismo e características, a Amazônia também atrai olhares externos, que apreendem sua realidade com distintas abordagens, seja por meio de livros, filmes, programas de televisão, séries, documentários, e etc., que trazem consigo diversas verdades, mitos e imaginários. A grande maioria dessas abordagens converge para idealizar a região como um ator com indispensável potencial produtivo e grande capacidade para contribuir com o desenvolvimento econômico nacional.

Essa concepção faz com que grandes empreendimentos sejam direcionados para se instalarem nas dependências da Amazônia. Convergingo com esse entendimento desenvolvimentista, muitas são as produções que tratam da região amazônica como algo utópico e, assim, a imaginação abre caminho, inclusive, para a construção de uma Amazônia romantizada, livre de problemas e capaz de absorver e se recuperar de todos os danos sofridos e sem estendê-los à população. Os principais propagadores dessa perspectiva são os meios de comunicação.

Nesse sentido, Benchimol (2009) explica que o rádio e a televisão estão destruindo de forma traiçoeira saberes, labores e viveres “por meio dos programas e telenovelas, transmitindo formas alienígenas, alheias e alienadoras, quando não guerrilheiras e narcotraficantes” (BENCHIMOL, 2009, p. 20).

Como exemplo desse tipo de produção, mais especificamente audiovisual, têm-se a série “Amazônia Sociedade Anônima S/A”, produzida em 2015, contendo cinco (05) episódios de em média 10 minutos cada um, pelo cineasta Estevão Ciavatta e exibida pelo programa dominical da TV Globo, Fantástico.

Assim, o presente trabalho tem como objetivo analisar a representação da Amazônia brasileira na série “Amazônia Sociedade Anônima (S/A)”, tomando como recorte o último episódio dessa produção audiovisual. Para tanto utilizamos como metodologia a Pesquisa Bibliográfica, Pesquisa Documental e Análise do Discurso (AD) de linha francesa. Todos os episódios da série estão disponíveis para acesso livre na página da produtora Pindorama Filmes, na plataforma de compartilhamento *Youtube*.

Nessa série, a Amazônia brasileira é apresentada com abrangência, mas padece de certas limitações, porque são retratadas todas as grandezas, potencialidades e importância da região, mas quase sempre voltadas para o lado do desenvolvimento econômico e produtivo, relatados como “sustentáveis”. Os problemas sociais e conflitos derivados das agressões ao

meio ambiente, aos povos originários, ribeirinhos, agricultores familiares e quilombolas são minimizados, isolados ou tratados como irrelevantes.

Amazônia: História, dimensões, fronteiras, problemas e potencialidades

A Amazônia, “el corazón continental de la América del Sur” (OTCA, 1992, p. 7), é considerada o território com a maior biodiversidade da terra, abrigando metade das espécies terrestres. Possui presença transfronteiriça, estendendo-se por Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, Peru, Suriname, as Guianas e Venezuela.

O conjunto desses oito países representaram aproximadamente 315 milhões de pessoas em 2007 e um território de mais 13 milhões e 614 mil Km². A região amazônica em seu conjunto possui 6 milhões e 635 mil Km² aproximadamente. Essas dimensões e significados principalmente comparados a países europeus são impressionantes. Comparando só o tamanho da Amazônia brasileira (4 275 000 Km²) com a Europa, Amayo (2007) diz que seria igual ao território correspondente a Europa Ocidental (3 769 861 Km²) mais a Ucrânia (603 700 Km²) na Europa Oriental (BORGES, 2011, p. 32).

Ainda de acordo com Borges (2011), com essa área de mais 6,6 milhões de Km², compartilhada por oito países e uma colônia, onde se encontra uma porcentagem incalculável de riquezas naturais, a região apresenta certo desafio em precisar as “extensões exatas e as porções que pertencem a cada país [...]. É quase impossível de se conseguir as mesmas definições e unidades” (BORGES, 2011, p. 31). Isso porque cada nação amazônica utiliza, “soberanamente, [...] o que politicamente lhe é mais conveniente” (BORGES, 2011, p. 31).

Convergindo com a afirmação de Borges (2011), Diego Martino (2007) reforça que cada país amazônico tem suas próprias formas de delimitar a região amazônica, e aponta como exemplo o Brasil, que delimitou a região através da “llamada ‘amazonia legal’[...] que con 5,[2] millones de kilómetros cuadrados, en sus márgenes incluye otros tipos de ambientes además de la selva amazónica” (MARTINO, 2007, p. 4).

A Amazônia Legal brasileira é uma região administrativa definida pela Lei 5.173/1966 e está distribuída por nove Estados (Amazonas, Pará, Mato Grosso, Acre, Rondônia, Roraima, Amapá, parte do Tocantins e do Maranhão). Possui uma área de cerca de 5.217.423 km², que corresponde a 61% do território brasileiro, abrigando, além do bioma Amazônia, 20% do bioma Cerrado e parte do Pantanal Matogrossense.

Congregando uma biodiversidade sem paralelos, a Floresta abriga aproximadamente 25 milhões de pessoas (IBGE, 2010), entre indígenas (342 mil) de 180 etnias distintas, ribeirinhos, extrativistas e quilombolas e os povos originários não contactados, que não entram nessa contabilidade. Essa quantidade corresponde a 12% da população brasileira, dos quais 70% vivem em cidades e vilarejos.

Além disso, possui por volta de 40 mil espécies de plantas, mais de 400 de mamíferos e cerca de 1.300 de pássaros, 3 mil espécies de peixes, além das milhões de espécies de insetos e um número indefinido de micro-organismos, sendo que apenas o 10% dessas espécies estão catalogadas.

O bioma Amazônico brasileiro, ecossistema interligado pela Floresta Amazônica e pela Bacia Hidrográfica do Rio Amazonas é um dos mais complexo e importante do mundo, 60% dele pertence ao território brasileiro, ou seja, 4,2 milhões de km², o que corresponde a 49% do território nacional. Sua cobertura vegetal estoca entre 80 e 120 bilhões de toneladas de carbono, que tem papel decisivo no controle do aquecimento global.

Ademais disso, a Amazônia acomoda a maior bacia hidrográfica do planeta, a Bacia Amazônica, com extensão de 7,05 milhões de quilômetros quadrados, e comporta “o maior manancial de água doce do mundo” (MARGULIS, 2003, p. 6). Isso significa que apenas a região amazônica responde sozinha, por quase um quinto das reservas mundiais de água doce (MARGULIS, 2003).

Todas essas características, que fazem da região única, o que desperta interesses que vão para além da simples contemplação, e se centra no fascínio pela exploração de seus recursos. Desde o período colonial, com a exploração do Pau Brasil, passando pelo Ciclo da Borracha (1879-1912 e 1942-1945), período desenvolvimentista (1956-1961 e 1964-atual), até os dias atuais, a Amazônia continua sendo espaço de exploração do capitalismo predatório.

A iniciativa de exploração dos recursos da Amazônia quase sempre está relacionado à condicionante do desenvolvimento nacional. Como a proposta política de Juscelino Kubitschek de integrar a região ao restante do país, principalmente, por via terrestre, e que tinha como foco facilitar a integração econômica.

O impacto dessa nova política de integração nacional iria continuar na década dos anos 70, quando o I Plano Nacional de Desenvolvimento estabeleceu como objetivo nacional a integração física, social e econômica da Amazônia com o

Nordeste, pela construção da Transamazônica (BR-230) e o programa de colonização e assentamento do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) para Rondônia, bem como a política de incentivos, fiscais que criou o Fundo de Investimentos da Amazônia (Finam), em ação paralela à instituição do Finor para o Nordeste e do Fiset para os investimentos setoriais de reflorestamento, pesca e turismo, na forma do Decreto-Lei n.º 1.376, de 1974 (BENCHIMOL, 2009, p. 483).

Para executar esse projeto de “desenvolvimento” da região amazônica, considerando a baixa densidade demográfica da área, criou-se um forte movimento de “neocolonização interna”, que alcançou sua máxima durante a ditadura militar. Sob a égide de levar povo sem terras para onde existia terra em abundância, os governos enviaram milhares de pessoas, principalmente nordestinos, para ocupar o território “vazio”.

A proposta governista tinha como foco colonizador implantar projetos de “assentamentos agrícolas, fazendas de gado, exploração madeireira, garimpagem, construção de barragens e hidrelétricas, mineração, construção de rodovias e ferrovias, distritos industriais, etc. (BENCHIMOL, 2009, p. 485). Os imigrantes, ao chegarem na nova terra, enfrentaram inúmeras dificuldades, como o desconhecimento do local, as largas distâncias, a falta de infraestrutura, ausência de serviços públicos e etc.

Esses fatores, com o passar dos anos tornou a região, praticamente uma terra sem leis, abrindo caminhos para o surgimento de conflitos agrários, originados pela grilagem de terras, o estabelecimento de latifúndios, por meio da concentração de terras, e mais grave, os problemas ambientais provocados pelo desmatamento.

As consequências desse novo processo de povoamento na Amazônia, se de um lado veio contribuir para a expansão demográfica e da fronteira agrícola, pecuária e mineral e a criação de novos centros de produção industrial, de outro lado deu origem, também, ao surto de muitas tensões sociais, conflitos de terras, disputas de posse, invasões de áreas indígenas, dada a precariedade e desordem de nossa estrutura fundiária. Também o impacto ecológico da devastação da floresta tornou-se crítico em muitas áreas de expansão e penetração dessa fronteira humana, especialmente nas áreas de transição do cerrado para a mata densa, por intermédio da ocupação por grandes fazendas pecuárias, em função dos incentivos fiscais e colaboração financeira proporcionados pela Sudam e Finam, e depois pela intensificação dos assentamentos de colonos e trabalhadores sem-terra da reforma agrária (BENCHIMOL, 2009, p. 486).

Após a instalação dos primeiros imigrantes na Amazônia e as iniciativas integracionistas mobilizadas pelos governos vigentes, que promoveram a interligação com o restante do país, surgiram novos fluxos migratórios. Dessa vez, foram para a região, gaúchos, paranaenses, paulistas, mineiros e capixabas, levando consigo “as fazendas de gado, as serrarias, as plantações de terra firme, a mineração e o impacto da tecnologia industrial que ameaçam romper o delicado equilíbrio dos nossos complexos ecossistemas” (BENCHIMOL, 2009, p. 18).

Nesse aspecto, entendemos que o desenvolvimento da agricultura e da indústria na Amazônia, trouxe muitos fatores que deixaram vulneráveis as diferentes espécies, tanto de animais e plantas, como minerais da região, tendo como impacto, por exemplo, o desmatamento.

Quando se inició el desarrollo de la agricultura y la ganadería así como la explotación forestal. Se deforestaron más de cien millones de hectáreas para dedicarlas a pastos y cultivos, las que están ahora en su mayoría degradadas y abandonadas por no ser compatibles con las características ecológicas únicas de la región. Los bosques también fueron degradados por la exportación forestal (OTCA, 1992, p. 8).

O desmatamento não somente desencadeia uma perda de árvores, mas também, do *habitat* dos animais, provocando danos à biodiversidade, a alteração do ciclo da água, e os mecanismos da regeneração do solo (MARTINO, 2007). Segundo Margules (2003), não há um consenso sobre quais são os principais agentes envolvidos neste processo de desmatamento no Brasil. Mas aponta para evidências de que “a pecuária é a principal atividade econômica na região e que são os médios e grandes pecuaristas os maiores responsáveis pelos desmatamentos” (MARGULES, 2003, p.14).

Para Martino (2007), a construção e pavimentação de estradas também são grandes responsáveis por parte do desmatamento do território:

Apertura de la selva con nuevas carreteras es un importante factor en el proceso de deforestación. Luego de la apertura de un camino comienza el proceso de extracción de madera y de ocupación de tierras por parte de pequeños productores que practican agricultura de tala y quema.” (MARTINO, 2007, p. 5).

Martino dar conta ainda, da existência de outras atividades que implicam diretamente nas causas do desmatamento, como a extração madeira nos anos 1940. A maior parte dos países amazônicos iniciaram grandes programas de colonização, envolvendo a agricultura e a pecuária, que aceleram o desmatamento. O Brasil, por exemplo, “entre los años 1975 y 1989, ha deforestado 560.000 km² y mantiene un ritmo promedio de deforestación anual de 21.300 km²” (OTCA, *apud* SALATI *et al.*, 1992, p. 64).

Nesse sentido, o grande desafio que se enfrenta na Amazônia da atualidade, é “conciliar e promover o uso inteligente dos recursos naturais com as necessidades da melhoria da qualidade de vida de sua população dentro da perspectiva solidária e diacrônica das gerações atuais e futuras” (BENCHIMOL, 2009, p. 23). Para tanto, ressaltar o autor, se faz necessário incentivar a “formação de uma economia agromercantil-extrativa, aproveitando a vocação florestal e fluvial da região como imperativo de sobrevivência” (BENCHIMOL, 2009, p. 17).

Amazônia Sociedade Anônima S/A

A série, “Amazônia Sociedade Anônima S/A”, foi dirigida por Estevão Ciavatta, diretor, roteirista e produtor de cinema e televisão. Ele é sócio de uma empresa de “comunicação especializada na criação e produção de conteúdo audiovisual, abrangendo as mídias TV/Cinema/Publicidade/Música/Internet e mídia impressa”, chamada Pindorama Films, que como lema tem “Criando conteúdo. Produzindo árvores”.

Ciavatta nasceu em 9 de março de 1968 no Rio de Janeiro, tem em seu currículo a direção de programas para a televisão, como os premiados “Brasil Legal”, “Central da Periferia” e “Um Pé De Quê?”, além do curta-metragem, “Nelson Sargento no Morro da Mangueira”, “Veneno e Antídoto – Uma Visão da Violência na Colômbia”, média metragem em parceria com o Grupo Cultural AfroReggae, e “Programa Casé – O que a Gente não Inventa não Existe”, documentário sobre a história do rádio e da TV no Brasil. E a série Amazônia Sociedade Anônima, doravante Amazônia S/A, entre outros.

Amazônia S/A é uma série documental de 2015, que trata sobre o desmatamento da Amazônia Brasileira e as possíveis soluções que há para chegar a desmatamento zero. A série é composta de 5 episódios, os quais têm aproximadamente dez minutos cada um. Foi exibida pelo programa “Fantástico”, da rede Globo.

A série desvenda a importância da região para o futuro econômico e climático do Brasil, além de levantar discussões sobre problemas como desmatamento, impactos causados por obras de infraestrutura – tais como as hidrelétricas – e o destino que terão os 20% de terras públicas devolutas ainda não regularizadas na Amazônia (REVISTA ECOLÓGICO, 2015)⁴.

O primeiro episódio chamado, “Amazônia S/A”, faz uma introdução da série utilizando informes relacionados às características como flora, fauna, diversidade étnica entre outras, da região amazônica, dando a conhecer dados: “tem a maior biomassa florestal do planeta, a maior concentração de biodiversidade da Terra, a maior bacia hidrográfica do mundo, onde vivem mais de 180 etnias indígenas e que será impactada com grandes obras de infraestrutura na ordem de 100 bilhões de reais até 2020”. Essas informações são citadas em *voice over*⁵ por Fernanda Montenegro, a narradora do documentário.

Posterior a esse início, é feito um apanhado do desenvolvimento da Amazônia no futuro, trazendo a soja, a carne e a madeira como as principais abordagens, assim como diversos depoimentos para maior explicação do audiovisual. O segundo episódio chama-se “na pata do boi”, e fala do desmatamento por meio da retirada de madeira ilegal nos últimos 45 anos, por parte da grilagem de terras. Destaca também, a utilização da terra para o uso da pecuária e ser vendida nos próximos 15 anos. “Apesar da pecuária extensiva ainda ser a grande vilã do desmatamento, conquistas e avanços aconteceram nos últimos anos como a moratória da soja e os projetos bem sucedidos de pecuária intensiva” (AMAZÔNIA S/A, 2015).

O terceiro episódio, “fronteira agrícola”, coloca como principal objeto o desenvolvimento da Amazônia e do Brasil, por meio da agricultura como a soja, o milho e o algodão. Mas, além disso, fala do aumento da pecuária, que vem provocando desmatamento, em conjunto com o agronegócio.

O episódio quatro, intitulado “Combustível do Futuro”, mostra a Amazônia como o futuro do Brasil, pensando um modelo econômico-estratégico para o crescimento, que torne a região no maior produtor brasileiro de minério, energia elétrica, soja, carne, madeira, e etc. E o episódio cinco, analisado neste trabalho, chamado, “O Brasil do futuro e o país do presente”, mostra as formas de se chegar ao suposto desmatamento zero, pondo os

⁴ Disponível em: <http://www.revistaecologico.com.br/materia.php?id=92&secao=1562&mat=1775>. Acessado em 20 jun. 2016.

⁵ Termo usado para a voz fora da tela.

indígenas, ribeirinhos, quilombolas, seringueiros e caboclos, como os principais atores que podem contribuir para esse objetivo, já que eles possuem conhecimentos da região que os cientistas não dispõem.

Abordagem da série sobre a Amazônia

O universo dessa pesquisa consta da série documental, “Amazônia Sociedade Anônima (S/A)”, composta de cinco episódios de aproximadamente 10 minutos cada um, que foram exibidos pelo programa Fantástico da TV Globo, em 2015. Adota-se como recorte o quinto episódio da série, intitulado “O Brasil do futuro e o País do presente”.

Adotamos como metodologia a Análise do Discurso (AD) de linha francesa com o intuito de identificar a “formação discursiva” construída a partir do coletivo de enfoques dado pela série à Amazônia. De acordo com Orlandi (2010, p. 43), uma formação discursiva “se define como aquilo que em uma formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”.

Nesse aspecto, faz-se necessário entender as implicações ideológicas que os discursos evocados pela série carregam, uma vez que, os objetos de estudo apreendidos pelas análises discursivas são partes extraídas do contexto sócio-histórico, no qual atuam os sujeitos discursivos. Como uma “prática social”, o discurso se apresenta com regras e normas e são práticas polifônicas e referenciais, ou seja, para se constituírem como tal, evocam e referem-se a outros discursos já produzidos (ORLANDI, 2010). Para tanto, realizamos análise e interpretação dos discursos presentes nos conteúdos do material estudado, extraindo os apontamentos sobre os aspectos que concernem à realidade da Amazônia em seus contextos históricos, fronteiriços e potenciais.

Assim, entendemos que a formação discursiva apreendida a partir do quinto episódio da série, universo dessa análise, é a seguinte: apresenta-se uma visão romantizada, “hollywoodiana”, sobre a Amazônia brasileira, em que é destacada sua grandiosidade e importância para o Brasil e o mundo. Admite-se a existência de conflitos de distintas naturezas na região, mas não suas causas. Além disso, a produção audiovisual centra-se claramente em defesa da utilização da Amazônia para o famigerado “desenvolvimento” nacional.

Para constituir-se discursivamente, o episódio 5 da série evoca as vozes de treze (13) atores políticos, além da voz da narradora (*Voice Over*). São eles: **Adalberto Veríssimo**: agrônomo brasileiro que trabalha no Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia; **Antônio Nobre**: do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE); **Juarez Saw**: Cacique da aldeia Sawré Muybu; **Eduardo Viveiros de Castro**: antropólogo e pesquisador em etnologia indígena; **Rodrigo Junqueira**: Instituto Socioambiental - MT; **Adriana Ramos**: Coordenadora do Programa de Política e Direito Socioambiental; **Zé Pretinho**: morador do Assentamento Zumbi dos Palmares - MT; **Julio Tota**: doutor em clima e ambiente e docente da Universidade Federal do Oeste de Pará (UFOPA); **Odila Bodinho**: moradora da Reserva Extrativista de Tapajós; **Jeremias Dantas**: cooperativista; **Fábio Carvalho**: Analista Ambiental do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (Icmbio); **Izabella Teixeira**: ex-ministra do Meio Ambiente; **Paulo Adário**: um dos fundadores da Greenpeace.

Na abertura do episódio, o texto narrado dá o tom do conteúdo, destacando que na última década o Brasil realizou a maior contribuição da história para o controle do aquecimento global. “Se somarmos a redução de gases do efeito estufa geradas por tecnologias limpas, não chega perto do resultado obtido com a redução do desmatamento na Amazônia” (AMZÔNIA S/A, 2015).

O primeiro ponto a se destacar nessa análise, é que a série traz como narradora a maior atriz brasileira de todos os tempos, Fernanda Montenegro. A primeira latino-americana e a única brasileira já indicada ao Oscar de melhor atriz, e melhor filme estrangeiro, por seu trabalho no longa metragem, *Central do Brasil* em (1998), e a primeira a ganhar o prêmio de melhor atriz do planeta, o *Emmy International*, considerado o Oscar da TV mundial, na categoria de melhor atriz, pela atuação na série especial, *Doce de Mãe*, em 2013, repetindo o feito em 2015.

Montenegro já ganhou dezenas de prêmios, entre nacionais e internacionais, em seus mais de sessenta anos de carreira. Foi condecorada em 1999 com a Grã-Cruz da Ordem Nacional do Mérito, a maior comenda civil do Brasil, em reconhecimento a sua contribuição para as artes cênicas brasileiras. Em 2013, a atriz foi eleita a 15ª celebridade mais influente do Brasil pela revista *Forbes*. Por esses feitos ela é considerada tanto pelo público quanto pela crítica, uma das maiores artistas dos palcos e da dramaturgia brasileira da história.

A voz marcante e conhecida da respeitada atriz é uma poderosa ferramenta que atribui legitimidade ao discurso proferido pela série, e constrói novos significados sobre os fatos narrados por ela. Como, por exemplo, a importância, ou a falta dela, dada à figura do Cacique indígena, Juarez Saw, que, embora represente na série, os grupos étnicos amazônicos que mais sofrem os impactos causados pelas investidas desenvolvimentistas na Amazônia, aparece somente por 18 segundos e apenas uma vez em todo o episódio analisado.

Tantos projeto que está vindo para o nosso lado com isso a gente se preocupa muito nós munduruku a gente não quer perder a floresta, os peixes vai perder. Essas árvores vai secar. Então a nossa luta, ela não vai ser fácil pro governo também (SAW, 2015).

Na tentativa de legitimar a ida/permanência de complexos industriais e de investimentos de distintas procedências para a Amazônia, é reforçado a carência de desenvolvimento científico e tecnológico na região. Um dos agentes políticos entrevistados ressalta que em toda a região norte, existem 5 mil doutores, enquanto que somente a Universidade de São Paulo (USP) possui 8 mil profissionais com titulação de doutor.

Notamos que há uma predominância do discurso desenvolvimentista, em que o potencial econômico da região amazônica é confrontado com a necessidade de proteção do meio ambiente. Essa percepção fica clara, não somente na narrativa textual, mas também, na abordagem feita através dos enquadramentos bem elaborados, das fotografias limpas e dos planos audiovisuais escolhidos estrategicamente para destacar que, a grandeza da Amazônia é suficiente para comportar desenvolvimento e proteção ambiental, sem que uma inabilite a outra.

Há um forte destaque para a capacidade de produção de energia “limpa” na região amazônica, como a de origem solar e eólica e a uma pré-disposição para abrigar gigantescas hidrelétricas. Desde a representação do animal mais pequeno, até a imensidão da Floresta Amazônica, as dimensões trazem consigo a ideia de que a região tem capacidade para suportar as mais distintas agressões e autorregenerar-se sem cobrar custos aos seus algozes.

Para reforçar o potencial e uma possível vocação da Amazônia para o desenvolvimento nacional, são mostradas, sempre através de Planos Gerais, obras de grandes hidrelétricas em construção, ressaltando que essa matriz energética “limpa” não provoca

desmatamento. Embora não deixem de retratar a existência do desmatamento, não o relaciona diretamente com os grandes projetos de infraestrutura. Omitindo, assim, a real dimensão dos impactos que essas obras trazem para a realidade dos povos e animais que habitam a região e os danos, muitas vezes irreversíveis, que causam ao meio ambiente.

Como o conhecimento que se tem do “cosmos” de organismos que habitam o território amazônico é mínimo – uma pontinha do *iceberg* – do que, de fato, se precisa saber do funcionamento da floresta, cada vez que um projeto se instala na região, sob a justificativa de desenvolvimento tecnológico, pode representar um “holocausto tecnológico” de espécies desconhecidas.

Não há esforços para abordar os inúmeros conflitos que existem na região. Cada vez que fala desses problemas, as imagens trazem relatos de experiências bem-sucedidas de superação deles. Como, por exemplo, a criação de reservas extrativistas, áreas de manejo florestal, entre outros, como resultado de mobilização social em defesa da Amazônia.

Quando o destaque é para o compromisso assumido pelo Brasil de alcançar o desmatamento zero até 2020, é reforçada a necessidade da mobilização social em defesa da Amazônia, mas não se discute cobrar responsabilidade dos que lucraram com o desflorestamento. Há também, um contraste entre pontos de vistas, no que diz respeito ao desmatamento zero.

Enquanto uma agente política fala que, para se zerar o desmatamento é necessário entender como se compensa o avanço do processo de desmatamento líquido, qual o tempo de regeneração da floresta, o que a Amazônia oferece para a geração atual e o que pode ser utilizado sem desmatar ainda mais, o agente seguinte enfatiza que esse processo é de extrema urgência e não importa o adjetivo que se aplique à palavra desmatamento, interessa é que se acabe com ele.

Todos convergem que é necessário adotar medidas, ainda que paliativas, para proteger a Floresta Amazônica, enquanto ainda se pode. Algumas das formas sugeridas são a criação de unidades de conservação ambiental, destinação de territórios às comunidades quilombolas, demarcar terras indígenas e incentivos ao protagonismo do desenvolvimento e do progresso social na Amazônia.

Apresenta-se o gigantismo amazônico, exalta a importância e as necessidades da região, defende as garantias de direitos básicos às comunidades e vislumbra até, uma conexão harmônica entre índios e fazendeiros.

Nesse último há uma contradição, pois se ressalva que na região impera o agronegócio, o que não permite uma convivência saudável com os povos tradicionais. Há um contraste entre a necessidade de proteger a biodiversidade da Amazônia combatendo o desmatamento da floresta e a necessidade de utilizar o potencial amazônico para promover o desenvolvimento do Brasil, sob a égide da sustentabilidade ambiental.

A narrativa que encerra o episódio e a série, “Amazônia Sociedade Anônima S/A”, aborda a diversidade de etnias e culturas da região, destacando os povos indígenas, caboclos, seringueiros, ribeirinhos e quilombolas, mas trata de criar um paradigma ao deixar transparecer que existem dois brasis, porque ao referir-se aos povos não amazônicos que migraram para a região, como os gaúchos, capixabas, mineiros e nordestinos, os chama de “brasileiros”, como se os demais não gozassem dessa prerrogativa.

A Amazônia, maior concentração de biodiversidade do planeta, abriga também uma grande diversidade de etnias e culturas: povos indígenas e caboclos seringueiros, ribeirinhos, quilombolas, além de brasileiros gaúchos por capixabas e mineiros e nordestinos, que migraram para a região nos últimos 40 anos. E só há uma maneira de garantir um futuro sustentável e próspero para a Amazônia: reconhecer que há muitas amazônias, muitos interesses legítimos e que não haverá futuro para ninguém, se a floresta for destruída (MONTENEGRO, 2015).

Além disso, deixa evidente que são esses migrantes quem possui a capacidade de garantir o futuro sustentável e próspero para a Amazônia, mesmo sendo eles os próprios responsáveis por grande parte do desgaste florestal. Assim, ratificam que a região agrega muitos interesses legítimos, mas também, muitos que não possui legitimidade, embora esses não apareçam nas narrativas.

Considerações finais

Passados quatro anos da exibição da série, “Amazônia Sociedade Anônima S/A”, o conteúdo exibido ganha outros contornos políticos e discursivos. A nova conjuntura política nacional, levada ao poder nas eleições de 2018, adota uma clara postura de agressão à

Amazônia, através de incentivos à exploração de seus recursos e extermínio das populações que habitam esse território de relevância global.

A cúpula do governo pratica uma política anti-ambientalista e ameaça os avanços alcançados nas últimas décadas para manter a floresta de pé, contribuindo para o equilíbrio do clima. Logo no início da gestão, o Presidente da República cogitou retirar o Brasil do Acordo de Paris, tratado internacional pelo qual os países se comprometem a reduzir a emissão de gases de efeito estufa a partir de 2020.

A postura de condescendência aos crimes praticados contra a Amazônia está materializado nos discursos que negam os números do desmatamento, defende a exploração das riquezas naturais da região, ainda que isso gere consequência irreversíveis para a vida no planeta, relativiza, por exemplo, invasões de garimpeiros a terras protegidas, e até assassinatos de povos originários. Em julho de 2019 a Terra Indígena Wajãpi, no Amapá, foi invadida por garimpeiros que assassinaram o cacique Emyra Wajãpi. O fato foi desacreditado pelo Presidente, que propôs como solução para os diversos conflitos dessa natureza existentes na Amazônia, a “legalização dos garimpos”.

Essa formação discursiva do governo atual aparece na série exibida em 2015, ainda que de forma sutil e, em alguns aspectos, no âmbito do “não dito” (ORLANDI, 2010). Nesse sentido, podemos afirmar que a abordagem “desenvolvimentista”, trazida pelo produto audiovisual, está presente na plataforma do governo que gere o país, com uma estrutura mais agressiva, impulsando a indústria do agronegócio e as políticas ruralistas para região amazônica.

A relevância da Amazônia para a humanidade, nos aspectos ambientais, climáticos, culturais e políticos, é diretamente proporcional às suas dimensões territoriais. A região possui sentido estratégico para América Latina e o mundo e, por isso, é alvo constante de crimes de natureza diversa, e palco de problemas e conflitos desencadeados pelo desmatamento, instalação de grandes obras de infraestrutura, agronegócio, agropecuária, queimadas e etc., que impactam diretamente comunidades tradicionais de povos indígenas, ribeirinhos, agricultores, quilombolas, camponeses e outros.

É um avanço reconhecer e entender todas essas problemáticas, entretanto, faz-se necessário tirar do anonimato quem são e onde estão os causadores desses impactos, e cobrar deles responsabilidades e reparos a esses danos, levados a fundo em nome de um

desenvolvimento que beneficia uma pequena parcela da sociedade. Não se pode promover um projeto desenvolvimentista vertical e seletivo em uma região tão dinâmica, sob a alegação de que as populações que vivem nela necessitam sair do isolamento e da pobreza.

É preceito básico para se pensar em estabelecer o desenvolvimento científico e tecnológico da Amazônia, promover um diálogo contínuo e efetivo com o conhecimento tradicional dos povos da região. Pois entendemos que qualquer iniciativa que não leve em conta essa condicionante pode provocar desequilíbrio ambiental, climático, extinção de espécies, alagamentos, assoreamentos de rios e etc.

Necessitamos também, refletir sobre o que significa isolamento e pobreza para essas populações e se elas querem, de fato, sair da situação em que se encontram, e sob quais condicionantes. Tampouco podemos alimentar essa concepção de que a colaboração da Amazônia é indispensável para o desenvolvimento nacional, sem fazer as ressalvas e reflexões necessárias, adotando as devidas precauções para garantir um efetivo desenvolvimento sustentável, sem ameaçar a vida no planeta, que a floresta preserva.

A série reforça em toda sua narrativa o mito de que a Amazônia brasileira é uma ilha, um espaço deslocado da América Latina. Não há qualquer referência aos demais países sul-americanos que compartilham o território amazônico com o Brasil. Além disso, se faz uma abordagem romantizada da Amazônia: gigante, imponente, de beleza incomparável, e responsável pela garantia de sobrevivência da humanidade, quando na verdade, a realidade é tortuosa.

A floresta não cobra os custos das agressões que sofre aos empresários e exploradores de seus recursos, que quase nunca são da região. O ônus fica para as populações locais, que encaram alagamentos de suas terras, secas e poluição dos rios, falta de peixes, doenças, conflitos territoriais e muitos outros. Mas, em um ponto o nosso entendimento converge com o que defende a série: se a floresta for destruída, o futuro de todos estará comprometido. Portanto, não restam dúvidas de que a Amazônia é um patrimônio florestal latino-americano e a joia da coroa ambiental do mundo que precisam ser preservados a todo custo.

Referências bibliográficas

AMAZÔNIA S/A: Documentário mostra os superlativos, os contrastes e a importância da floresta amazônica para o futuro econômico e climático do Brasil, 2015. **Revista Ecológico**.

Belo Horizonte, 2015. Disponível em:

<http://www.revistaecologico.com.br/materia.php?id=92&secao=1562&mat=1775>. Acesso em: 14 jun. 2016.

AMAZÔNIA S/A (Sociedade Anônima) - **Episódio 1**. Pindorama Filmes, 2015. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=b9Tko_q_QGM. Acessado em: 21 jun. 2016.

_____. **Episódio 2**. Pindorama Filmes, 2015. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=jde5Nhp6VH0>. Acessado em: 21 jun. 2016.

_____. **Episódio 3**. Pindorama Filmes, 2015. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=vWx1iOoWkOA>. Acessado em: 21 jun. 2016.

_____. **Episódio 4**. Pindorama Filmes, 2015. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Lcz0LrEW6Wg>. Acessado em: 21 jun. 2016.

_____. **Episódio 5**. Pindorama Filmes, 2015. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ZqVcF_sY018&t=4s. Acessado em: 21 jun. 2016.

BENCHIMOL, S. **Amazônia: Formação Social e Cultural**. 3. ed. Manaus: Valer, 2009.

BORGES, F. **As relações de Brasil com os países Amazônicos nos governos de Fernando Henrique Cardoso e Lula (1995-2010): possibilidades e problemas do regionalismo aberto**. ARARAQUARA: Tese de Doutorado em Sociologia apresentado ao Departamento de Pós-graduação em Sociologia na Faculdade de Ciência e Letras de Araraquara (FCLAr) da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2011.

OTCA. **La amazonia sin mitos**. BID, Brasília, 1992.

MARGULIS, S. **Causas do desmatamento da Amazônia brasileira**. Banco Mundial. Brasília. 2003.

MARTINO, D. Deforestación de la amazonia: Principales factores de presión y perspectivas. **Revista del sur**. Montevideo, 2007.

OLIVEIRA, D. Amazônia S/A: Fantástico exhibe documentário gravado na Região Norte. **Portal Amazônia**, 22 Março 2015. Disponível em: <http://portalamazonia.com/noticias-detalle/variedades/amazonia-sa-fantastico-exibe-documentario-gravado-na-regiao-norte/?cHash=519715d993acb8aaa631e80e44d8af41>. Acesso em: 24 jun. 2016.

PINDORAMA filmes. **CRIANDO CONTEÚDO. PRODUZINDO ÁRVORES**. Disponível em: <http://pindoramafilmes.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 14 jun. 2016.

PNUMA; OTCA; CIUP. **Perspectivas del medio ambiente en la amazonia**. Ciudad de Panamá, 2009.

RIF

entre

entrevista

entrevi

evista

Descolonizar o conhecimento: Entrevista com André Luis Queiróz¹



Rosangela Maria Silva Petuba²

Mariza Boscacci Marques³

Karina Janz Woitowicz⁴

Robson Laverdi⁵

¹ Entrevista com o escritor, professor e diretor André Luis Queiróz realizada em 11 de maio de 2018 em Ponta Grossa/PR.

² Historiadora, doutora em História Cultural, professora do Curso de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: rosangelapetuba@yahoo.com.br

³ Professora Dra. do Curso de Engenharia Química da Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: marizabmarque@gmail.com

⁴ Jornalista, doutora em Ciências Humanas, professora do Curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: karinajw@gmail.com

⁵ Historiador, doutor em História Social e pós-doutor em História Cultural, professor do Curso de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: laverdirobson@gmail.com

O professor e diretor André Luis Queiróz esteve em Ponta Grossa/PR em maio de 2018 para uma atividade correlata do Projeto de Extensão Tela Alternativa⁶, intitulada “Cinema e Memória na América Latina” para debater sobre cinema e história brasileira e latino-americana a partir da exibição dos filmes *El Pueblo que Falta* (2015) e a pré-estreia do filme *Araguaya, Presente!* (2018), ambos dirigidos por André Queiroz e Arthur Moura.

Escritor, ensaísta e professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, André Queiróz é doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP - 2000), mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio - 1994) e licenciado em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ - 1989). Já escreveu diversos livros, entre eles: *A Morte Falada* (Ed. 7 Letras, RJ, 1998); *Foucault - o paradoxo das passagens* (Ed. Pazulin, RJ, 1999); e *Tela Atravessada - ensaios sobre cinema e filosofia* (Ed. Cejup, Belém, 2001).

A entrevista foi concebida inicialmente para ser uma conversa sobre cinema e América Latina. Contudo, o resultado desse diálogo trouxe à tona questões nas quais se conectam a trajetória pessoal e uma trama muito rica de diversos caminhos articulados inicialmente a partir de uma “relação com a palavra escrita”, entretecida e amadurecida junto com a formação e atuação docente na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Esse diálogo não é, entretanto, fácil e cômodo, pois André tece uma crítica profunda às “baías dos especialismos” e do “produtivismo” da vida acadêmica brasileira, uma recusa consciente das “posturas” e “imposturas” desse sistema. Sua trajetória como aluno de graduação e pós-graduação, professor (inicialmente na Amazônia), escritor, ator e diretor de teatro e cinema revela uma visão aguda sobre as tramas do pensamento cindido, da recusa do interdito do pensamento colonizado, de uma “produção intelectual com obediência” (escrevência) e acima de tudo uma busca irrequieten e criativa por uma formação e uma produção acadêmica capaz de construir um outra universidade, defensável do ponto de vista social, político e intelectual, ou como diz o próprio entrevistado, a busca de uma “escritura” autônoma de si e do mundo.

⁶ O Tela Alternativa é um projeto de extensão da Universidade Estadual de Ponta Grossa e se destina à exibição e discussão de filmes com temáticas pré-definidas. O projeto também propõe uma atividade de prestação de serviço voltada para os acadêmicos da UEPG e comunidade em geral, com o propósito de possibilitar uma compreensão das questões da história brasileira e latino-americana recente, ao fornecer um panorama dos fatores econômicos, socioculturais e políticos que tem moldado a realidade atual da América do Sul. O projeto, em 2018, teve como tema “sensibilidade com olhar crítico”.

Na versão da entrevista que segue, foram suprimidas informações referentes ao início da entrevista, com detalhes sobre a trajetória pessoal do professor, e destacadas as perguntas e respostas relativas à sua visão sobre o papel da Universidade e à sua atuação na (re)construção da memória na América Latina. O tom crítico das reflexões deixa evidente seu posicionamento político diante de temas necessários na atualidade, da produção cinematográfica aos desafios da vida acadêmica.

Rosângela Petuba: André, para nós uma das mais ricas características do processo de entrevista é a possibilidade de o entrevistado narrar a sua própria história. Gostaríamos de começar ouvindo um pouco sobre você, sua biografia pessoal, trajetória profissional enfim, sua história para que possamos compreender nela o lugar do qual você fala agora.

André Luis Queiróz: A coisa mais antiga que eu me lembro acerca de mim mesmo é a minha relação com a palavra, a palavra escrita. E desde muito guri sempre tive uma relação com a palavra e com o trabalho da escritura, fazia umas poesias muito toscas, muito profundamente toscas e mostrava isso. Eu me lembro que publiquei um livro que também é impronunciável e que a melhor coisa que aconteceu foi que setenta por cento da edição foi comida pelas traças literalmente. Isso poupou muita gente de ter acesso e talvez até posteriormente de usar aquilo como arma contra mim, né? Mas havia muito foco... a melhor riqueza daquilo, daquela experimentação era a riqueza do exercício com a palavra e a seriedade com que aquilo ali batia em mim. É implicava num universo de recolhimento também e eu acho que isso foi uma coisa que também marcou muito a minha formação. Eu costumo dizer que é isso é bom e ruim, não sei! Tem um lado muito ruim e tem outro lado bom assim. É se for fazer uma análise política e social do que eu vou dizer agora no âmbito particular é ruim, numa perspectiva pessoal, psicologizante eu acho que é bom porque eu fui uma figura que no meu processo de formação e, eu estou voltando lá trás, pensando quase que a infância nos primeiros anos quando começa a se perceber no mundo, é eu acho que fui uma figura que cresci pra dentro entendeu? E o que é crescer pra dentro? Crescer pra dentro é investigar a si próprio com as limitações de cavidade, né? [...]

Eu queria fazer da vida não sei o quê, queria fazer Filosofia, Teatro e não dava pra nada [risos]. [...]. Ai pintou na PUC que, não sei se vocês conhecem a PUC, é uma universidade da pequena

e média burguesia, né? Dependendo do curso que você faça, dali você vai pra Harvard. E depois você vem para o Ministério do Planejamento e de Economia, né? [risos]. E a Filosofia fazia com a Graduação e era uma coisa ali dentro e para eu conseguir estudar tinha aquela coisa de ter a bolsa também, mas ainda não tinha virado uma fábrica, né? Assim hiperarticulada, ainda não tinha hipertrofia nas chamadas agências de fomento, não tinha ainda isso. A UERJ continuava no primeiro tempo, por exemplo, só para fazer uma referência, não tinha pós-graduação, não falava de programa de pós-graduação que nem hoje em dia enche a boca para falar, como se fosse um distintivo de classe de prestígio de poder. Não rolava isso. Eu fui fazendo lá o Mestrado porque eu mais ou menos queria levar uma vida dentro da Universidade fazendo o que eu gostava, escrevendo e estudando também e aí eu vejo uma vez na parede estava lá: Concurso na Universidade de Santarém no Pará. Legal, eu vou! E comecei a estudar. [...] E aí enfim eu fui para lá, fiquei seis meses em Santarém e depois de lá eu migrei, tive que fazer um outro concurso pra Belém. Ali já estava entrando para o universo daquilo que seria o trabalho na Universidade em uma outra perspectiva. Eu já estou pronto como professor, eu era um menino naquela época dando aula, eu era um pouco mais velho que os estudantes. E aí termino o Mestrado, entro no Doutorado, Doutorado eu fui fazer em Psicologia Clínica que eu queria estudar - super francês né? - em terras nacionais, eu queria estudar Deleuze e Guattari. Eu queria estudar Movimento anti-manicomial e tinha uma coisa do Foucault da História da Loucura e era por aí que eu ia. Queria ser acompanhante terapêutico, queria embarcar por essa seara. Então eu fui fazer Psicologia, eu já tinha começado e abandonado o Mestrado em Psicologia e aí eu vou pra PUC de São Paulo. E aí a PUC de São Paulo é outro adendo desse universo burguês, né? [...] Só que ali já tinha o contraste com a experimentação da Amazônia. Esses desassossegos vão se dando também nesses lugares porque, de uma certa maneira, me afrontavam com a minha condição, sabe por que? Eu não era um cara que vinha daquele lugar. Aquele lugar não representava meus interesses, as minhas vontades [...].

Mas enfim ali eu estou fazendo Psicologia e vou acabar escrevendo sobre Foucault de novo. Mas aí eu já estou fazendo uma porção de outras coisas também, né? Eu já tinha aprofundado a relação com a palavra escrita, já estava escrevendo romances e publicando romances. Já estava assim transitando na seara do cinema numa perspectiva que era uma perspectiva de

outro cara que virou os filmes e que tenta falar dos filmes a partir também do texto da palavra. Então eu começo a escrever sobre os meus filmes e aí começo a me autonomizar desse processo de formação. [...]

Essa desestabilização é uma desestabilização ainda limitada. Ela é limitada no mundo a partir do qual, digamos assim, a minha cerzidura intelectual e conceitual foi sendo tangida. E essa cerzidura que foi sendo tangida, era tangida no interior daquilo que seria essa escola pensamental, pensamento francês e blá, blá, blá. Então tinha uma crise, a desestabilização viabilizava outras matrizes e outras formas de conduta. Então uma das formas de conduta era mais ainda no limite do francesismo digamos assim, né? Era, por exemplo, não vou me colocar nas searas, nas correias - como que fala aquilo? - nas baias. Não vou me colocar dentro das baias do pensamento cindido. E o que seriam as baias do pensamento cindido? Dos especialismos. [...] Então, a desestabilização já me jogava pra outras searas, mas ainda assim para outras baias. E nessa ida para outras baias teve a questão da crítica literária.

A relação com a palavra é fundante [...]. Então assim, outras teceduras, outra baia absolutamente mediocrizada é o quê? É a - e aí vou usar uma expressão barthesiana - escrevência acadêmica. O Barthes sempre fazia uma distinção entre escrevência e escritura. E o que é a escrevência? A escrevência é a bula de remédio. E o que é a bula de remédio? É o que se faz nos *papers* acadêmicos, né? É uma carrada de citações. Você tem um dispositivo de interdito, o colonialismo está aí, um dispositivo de interdito o tempo todo, você não pode avançar o rigor da referência ao texto original. [...] O perverso desse processo é que isso vira modos operantes do ensino do fazer. E aí isso passa ser o quê? Isso escolariza né? Então aí todos os estudantes eles vão sendo escolarizados nessa mediocridade da escrevência. E aí já a relação da escritura é o quê? A relação dessa escritura não é o impostoreio, a impostura da escrevência, mas a escritura justamente de você ser capaz de pegar todas essas referências e você criar alguma coisa que é totalmente distinta e que joga pra fora. [...] Eu vou perceber que a condição mesma toda ela é desestabilizada. Aí eu acho que é uma hiperpolitização dessa reflexão. Por que a condição toda é desestabilizada? Por que é a condição colonial, entende? Quer dizer onde o que cabe a nós é o quê? É a reprodução mimética e a transposição mecânica de um conceituário que não reflete, que não serve pra gente pensar e refletir e aprofundar aquilo que seria irredutível na nossa condição de latino-americanos. Então essa

universidade, com esses modos operantes, com suas matrizes conceituais, com sua disponibilidade servil, com suas estruturas de funcionamento retro alimentante da condição servil, do servilismo, isso não dava! Aí eu percebo que a ficha caiu!

Karina Janz Woitowicz: Essa escrivência seria uma produção com obediência?

AQ: É mais do que obediência. É sempre obediência, mas é mais do que isso. É mais, é uma forma canônica, e interditora. É um dispositivo de interdição e de mediocratização. É uma interdição na mediocridade e aí você segue aquilo [...].

Mariza Boscacci Marques: A gente pode pensar que nos anos sessenta e oitenta foi encubado um ideal de pueblo latino americano no qual fosse possível a partir da identificação de pontos comuns no processo colonizador extrativista, escravagista que tentou apagar toda e qualquer cultura, língua e identidade, mitos e valores. E a partir dessa identificação ressignificar uma força que pudesse mudar o andar histórico da América Latina. A gente pode considerar que isso existiu? Agora aonde é que estão esses nós que pensaram nisso, que vivenciaram isso, lutaram por isso, o que estão fazendo agora ou não estão fazendo mais isto? Você acha que o teu cinema, essa tua linguagem do cinema com sensibilidade, com sensibilizações, com essa proposta, conseguiria atingir a geração que a gente tem hoje, na condição que a gente tem hoje?

AQ: Eu vou começar por aí e vou na direção das outras questões. Por exemplo, eu não sou uma figura de que estuda redes sociais. [...] Eu acho que isso tem uma implicação com o que você está falando, com certeza tem muito a ver mesmo. É, por exemplo, tu pensa assim: como medir essa recepção, né? Sei lá, se mede a recepção a partir do número de *views*, não é isso? [...] A gente fez o trailer e aí tem o negócio assim impulsionar, isso é uma merda! A gente bota uma grana e impulsiona.

[...] Produção do cinema independente é estafante. Por que você trabalha no limite das coisas porque você trabalha em todas as etapas do processo produtivo e talvez eu até me envergonharia de falar em que níveis disso, ainda que isso seja o outro lado do trabalho alienado, você tem todas as etapas da produção do sentido. Mas é estafante. E aí a gente tem um monte de ideias de outros projetos, né? Por exemplo, tem o projeto de um filme que já

tem um nome chamado *O Joio e o Trigo* que a gente vai falar sobre a questão do nacionalismo crítico, Brasil, Argentina como contraponto às bandas patrióticas. É porque um dos debates que se perdeu com 68 é a ideia de pensar também a questão de nacionalismo crítico revolucionário. Porque normalmente a ideia do nacionalismo nos é impregnada sobre a ideia do modelo dos países capitalistas centrais que seria a ideia do fascismo, sendo nacionalista ou fascista. É isso é uma farsa, né? Por quê? Por que nós não somos imperialistas. Nós ficamos contra o imperialismo e a gente só pode lutar contra o imperialismo em algum momento, mesmo que a partir de um primeiro instante de uma etapa histórica a partir da defesa daquilo que é nosso. E isso implica um avançar em direção ao nacionalismo, não um nacionalismo das bandas fascistas, não tem nada a ver com isso, das bandas patrióticas, só se reconhece como nacional a camisa de seleção brasileira ou não sei o quê, não é nada disso, não tem nada a ver isso. Até mesmo porque esses que encampam esse projeto vá lá ver as suas teses, são todas teses que se coadunam com as teses do Conselho de Washington, são teses do empirismo mais absurdo. Outro projeto é fazer uma história à esquerda, crítica do processo de formação do PT. De que maneira que o PT desde o seu nascedouro, eles se enquadram dentro daquilo que seria uma espécie de preparação histórica de um projeto contrarrevolucionário. Então essa é uma segunda ideia. E uma terceira ideia que é a ideia de montar uma série, né? E essa série se chama *Vozes a Contrapelo* em que cada episódio a gente vai trabalhar com um personagem. Então pegar um personagem do jornalismo, por exemplo, e não sei se vocês já ouviram falar, do Luiz Flavio Pinto, e os debates que o Luiz Flavio encapou ao longo da vida. Pegar um cara da música e aí me vem o Vintana Mil, um cara fantástico das Minas que é o Sergio Santos. Pega um pessoal do teatro, pega essa ideia de fazer uma série assim. E os livros, mas aí a gente está pensando em outra forma de produção porque uma das questões, um dos nós é o custeio da produção, né? E os livros enveredam pelo que são as vozes da Latino América e aí ir recolhendo esse material de tudo o que a gente vai colhendo, das nossas viagens e ir gerando material sobre isso. Então esse é um trabalho, o meu trabalho que por um lado só dá tempo de fazer porque eu dou aula na Universidade. Então mal ou bem tudo o que eu faço de uma certa maneira cabe dentro do trabalho da Universidade. Então obviamente só é possível fazer esse tipo de coisa que eu venho fazendo na medida que eu rompi com a pós-graduação. Não atuo mais na pós-graduação, não acho possível, agora outra

vez faço minhas palavras as do Orides, não acho possível manutenção da vida inteligente se você está inserido num programa de pós-graduação, no máximo você é capaz de mobilizar as duas moléculas que ainda te restam. E porque não é possível! Não é possível assim você entra no tarefismo, no produtivismo, como seja... é uma pena que as pessoas tenham aderido a isso, mas isso acabou rolando, é uma questão, uma autocrítica que vai ser sabotada, não vai ser promovida. Essa é uma questão. E o momento de crise da Universidade, o momento de crise institucional é a medida e o momento que você avança.

Robson Laverdi: É nessa direção a minha pergunta... todos nós percebemos a necessidade da Universidade se refazer. Ela precisa se descolonizar, o pensamento precisa se descolonizar, mas ao mesmo tempo uma Universidade que precisa se descolonizar num conjunto de pressões desse neoliberalismo, como é lidar com isso, né? Dentro dessa reflexão entre romper com a pós-graduação, estou no mesmo nível, a gente não aguenta mais, e ao mesmo tempo, salvaguardar esse espaço de vida inteligente ainda que é a Universidade?

AQ: Primeiro a gente teria que avaliar se de fato isso que a gente experimenta aqui dentro é vida inteligente. Isso é um elemento, outro... porque não é porque você encontra ilhotas de sobrevivência que você pode dizer que seja estrutural. Então modo geral eu não acho que seja estrutural, a universidade embota a produção na medida em que ela submete a produção dos seus formalismos, né? É engraçado, por exemplo, tem gente que me pergunta: você já fez o projeto de pesquisa do que você está fazendo? Eu falo assim, não deu tempo cara. Eu já estou fazendo o negócio. Eu não fico fazendo pesquisa. Eu já estou fazendo a parada. Projeto de pesquisa é uma duplicidade, se quiser fazer por mim, quer fazer? Se você não fizer um projeto de pesquisa você não avança, você não avança nos editais...

[...] Como a gente pode pensar as questões de crises institucionais. As crises institucionais e os tempos de crises, se fosse falar numa terminologia filosófica, a crise é condição ontológica de produção e a condição ontológica da criação é a crise. Por que, por exemplo, se a gente não tiver em crise, você está em “love”, você não questiona, agora se você está em crise as coisas todas derrapam e aí você tem que produzir algo novo. O lance é que você tem que afrontar as questões e aí a condição que você está também, a condição que te estruturou quando você

aprofunda a autocrítica. O que o PCdoB escamoteou no processo de Araguaia, o que o PT escamoteia na sua própria condição. Então e nós escamoteamos porque os professores não querem pensar isso. Porque é aquela coisa é uma certa ideia de zona de conforto. O que é a zona de conforto?

[...] A zona de conforto é a baía. Então tipo assim, agora que você tem, sei lá, o seu pequeno título de posse, então você não vai questionar o sistema. Você está com o título de posse, como assim, vai questionar o sistema de propriedade se eu sou um pequeno agricultor, um pequeno agricultor entre aspas aqui, e você não quer questionar aquele trampo. Então assim, a gente está tendo a oportunidade histórica de ir além da Universidade que há. Não ir além na direção do projeto hegemônico neoliberal, até mesmo porque a Universidade que agoniza é o projeto neoliberal, Universidade neoliberal. Agora vivemos um momento da crise de acumulação do capital então há um estiramento do capital distributivo burocrático de Estado. Então o quê? Corte de verbas. E o corte de verbas é aquela coisa: tu não vais se defender mais numa Universidade neoliberal, ela é indefensável. Então que tal uma Universidade Nacional Popular, uma Universidade tem que abrir os muros dela e não é por sistema de cotas. Que o sistema de cotas você não abriu nada, o sistema de cotas na Universidade Neoliberal você abriu e bota para dentro o quê? Bota para dentro os excluídos e aí você submete ao processo de ideologização dos excluídos. Então você os prepara para ser o quê? Para se reconhecer a partir dos valores dos feitos. Mas não, essa Universidade Nacional Popular tem que se debruçar sobre as realidades reais que nos assolam. E as realidades reais que nos assolam não há nenhuma maior do que essa, nenhuma, nenhuma, me perdoem! Qualquer área que nós tivermos aqui é a nossa condição de subdesenvolvimento e a nossa condição de dependência sociável. Essa é a realidade maior que nos tange a todos. Então se a universidade não se debruçar sobre isso, ela precipita seu próprio fim e ainda te falo mais, numa boa, ela desaparece sem que as massas percebam.

RIF

ensaio

ensaio fotográfico

ensaio fotog

ráfico

RIF Ensaio Fotográfico

DOI - 10.5212/RIF.v.17.i39.0014

Ensaio fotoetnográfico na aldeia Sateré-Mawé (AM) de Ponta Alegre, na Amazônia central

Fotos e texto: Gleilson Medins¹

Este ensaio fotográfico foi produzido em 2014 na ocasião da gravação do vídeo documentário *Memorial Sateré-Mawé: Ponta Alegre, nossa aldeia*, editado pelo Núcleo de Antropologia Urbana da USP/NAU, em parceria com o Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia (ICSEZ-UFAM). Ponta Alegre é a maior aldeia indígena (ou comunidade de indígenas não aldeados, como eles preferem) Sateré no Rio Andirá/AM, e está à margem de muitos mundos.

Trata-se de uma abordagem folkcomunicacional do olhar fotográfico, quando da observação participante por um período de 15 dias de vivência etnográfica com indígenas da etnia Sateré-Mawé, no município de Barreirinha/AM. A ideia foi captar urbanidades presentes na comunidade (eles não chamam de aldeia).

A tradição oral é latente em sua cultura. A língua materna é falada por todos os velhos e repassada a jovens, até mesmo dentro da escola da comunidade. Apesar dos contornos de urbanização e da iminente hibridização cultural, vestuário, artesanato, técnicas de caça e pesca e etnoconhecimento para curar males por meio de ervas e benzeduras e para a construção de casas caminham lado a lado com a apropriação das novas tecnologias.

A objetiva da câmera buscou captar estas pistas deste grupo social relativamente marginalizado, sociocultural e midiaticamente. É em Ponta Alegre que se encontram memórias de transformações e aprendizados dos contatos de seus moradores com os não indígenas ao longo do tempo. Este ensaio fotoetnográfico percorre travessias de mundos e revela parte do modo de vida da aldeia, onde memórias do passado resistem e convivem com transformações do presente, (re)definindo um futuro para os Sateré de Barreirinha.

¹ Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas e bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela mesma instituição. Coordenador Administrativo e Técnico Audiovisual da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal do Amazonas (FIC/UFAM). E-mail: gleilsonmedins@ufam.edu.br.

Foto 01: Ajuda nativa para a gravação



Foto 02: À beira do rio Amazonas: Pôr do sol em Ponta Alegre



Foto 03: Sobre faces originárias



Foto 04: Reunião na Maloca: Alegria de curumins e cunhantãs

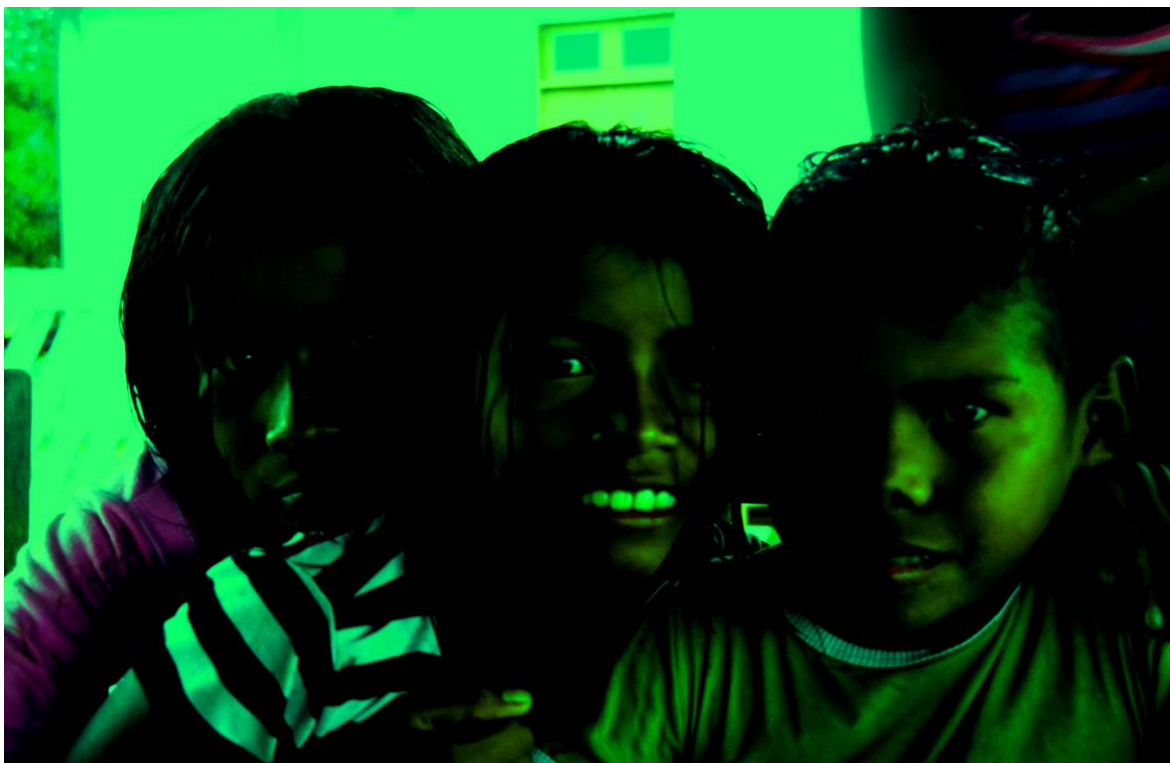


Foto 05: Ponta Alegre: Uma comunidade autônoma



Foto 06: No cotidiano dos Sataré



Foto 07: Nas cercanias da terra indígena Andirá-Marau



Foto 08: Imersão da equipe do NAU-USP e do ICSEZ-UFM em campo



Foto 09: Diálogo em construção: Confluindo culturas e entendimentos



Foto 10: Dia de caçada e a curiosidade do estranho



Foto 11: Cunhatã em foco

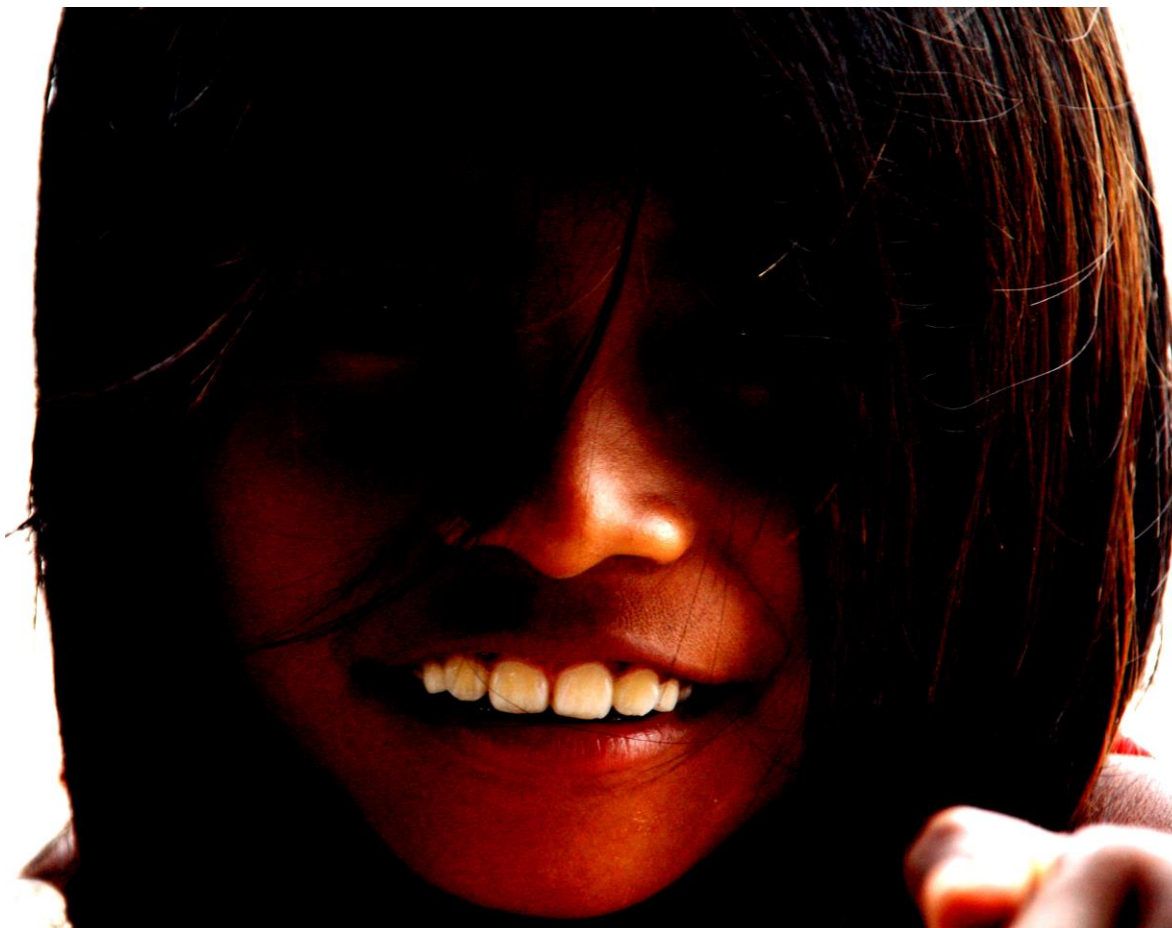


Foto 12: Brincadeira de criança: Contemplando a chuva



RIF

rese

resenhas

resenk

enhass

Uma virada epistemológica para decolonizar a Comunicação a partir das práticas de sujeitos escravizados

Renata Dias Oliveira¹



A obra *Escravos e o mundo da comunicação: oralidade, leitura e escrita no século XIX* (2016) discorre sobre os modos de comunicação dos escravos (*sic*)² durante a escravidão oitocentista por meio de uma análise apoiada na percepção dos espaços-tempo da oralidade, da leitura, da escrita e do impresso. Delineando tais territórios, não se trata de dar prova material da capacidade de ler e escrever dos escravizados, mas de reconstituir o processo de escravização brasileiro colocando no centro da análise os processos comunicacionais engendrados por estes sujeitos compulsoriamente subtraídos de seu território original.

¹ Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). E-mail: renatadias.comunica@gmail.com.

² A autora reiteradamente se refere aos sujeitos escravizados como “os escravos”. Cabe aqui um refinamento no acionamento desta terminologia, sobretudo em uma publicação que pretende tensionar a historicidade tradicional em favor dos sujeitos subalternizados no processo de escravidão brasileira. A anciã, educadora, líder comunitária e ativista brasileira Makota Valdina (2013) nos convidou a reposicionar este pensamento ao postular que não há no Brasil descendente de escravos, mas sim descendentes de seres humanos que foram escravizados. Em território africano, eram sujeitos originalmente livres, pertencentes a um sistema consolidado de práticas culturais anteriores à escravização. O sujeito, a partir daquela subtração compulsória do seu lugar de origem, foi feito escravo, ele não o é. Portanto, escravizado é o termo que utilizaremos ao longo desta produção por entendermos que este não limita a identidade do sujeito à sua premente condição de vida.

A autora, Marialva Barbosa, é atualmente professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e bolsista do CNPq. É jornalista, mestre e doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Suas obras e publicações são referentes à evolução e transição da comunicação e, principalmente, da imprensa em seus aspectos históricos.

Logo na introdução, a autora afirma que não se trata de uma obra sobre a escravidão, e sim de se pensar os escravizados como uma rede de sujeitos comunicacionais por meio da análise de práticas que por muito tempo foram silenciadas e apagadas na historiografia tradicional brasileira. Barbosa destaca a crítica feita nos anos 90 à “teoria do escravo-coisa” por Sidney Chalhoub, autor que combatia a ideia de que a violência da escravidão transformava os negros em seres incapazes de ação autônoma. A autora soma essa perspectiva à de Agnes Heller, que defendia que há acontecimentos que só afloram à superfície quando se alcança determinado grau de consciência histórica. Estes autores visualizam a história como possibilidade interpretativa a partir de restos e rastros do passado que chegam ao presente. Rastros estes que a autora, nesta obra, reivindica como modos de comunicação que só perduraram em função de terem sido práticas comunicacionais. Neste sentido, encara a História como um ato comunicacional, à medida em que esta pretende recuperar os atos comunicacionais dos homens do passado como verdade. Mas, à luz de Ricoeur, pondera que são visões de mundo produzidas.

A autora se coloca como uma crítica às teses que disseminam visões abrandadas da escravidão. Remonta perspectivas de interpretação da escravidão no Brasil instaurada em 1960 na Escola Sociológica Paulista, que por sua vez foi sendo revisada à medida em que o escravizado era considerado sujeito da sua própria história e suas práticas e modos de fazer verificados no cotidiano foram sendo considerados pela academia como sistemas simbólicos configuradores de valores sociais. Na análise sobre como estes sujeitos formularam estratégias quando em articulação com as distintas dimensões da comunicação, a obra perfaz uma análise espaço-temporal do período da abolição oitocentista em relação às dimensões da oralidade, da leitura, da escrita e do período em que se inicia no país a produção de impressos.

Enquanto analisa a dimensão da oralidade, a autora defende que a comunicação praticada pelos escravizados foi forjada na memória e no ato narrativo, consideradas as condições extremamente violentas da escravização praticada no Brasil. Barbosa refina esta

análise quando afirma que a produção de sentido tem como base os atos mnemônicos. Esta visão considera como autênticos atos comunicacionais aqueles que permitem tornar comuns sensações sentidas no corpo e transportadas como lembrança duradoura de uma cena fixa. São práticas que revelam a sofisticação do comportamento narrativo destes sujeitos, compreensão que contribui de maneira consistente para a atualização das teorias interpretativas da escravidão.

À luz de Muniz Sodré, Barbosa situa a comunicação como processo essencialmente simbólico, posicionando o aspecto linguístico como uma dimensão complementar. Para isso, a autora traz passagens dos textos dos escravos Baquaqua – cujos relatos revelam que diante da absoluta escuridão e da imposição do mutismo somente as sensações corpóreas eram responsáveis pela noção perturbada de tempo – e Velha Galdina – que contando histórias transmitia uma possibilidade de comunicação com um passado irrecuperável –, lançando luz às estratégias praticadas por sujeitos escravizados para reconstituir os elos do tempo presente com o tempo de antes. Não dominando os códigos de leitura e escrita, o escravizado faz da oralidade e da capacidade de guardar fórmulas narrativas estratégias de sobrevivência.

Aportados em solo, a presença dos corpos escravizados transforma visual e sonoramente a urbes, de maneira que os relatos dos viajantes estrangeiros no século XIX noticiavam que aquela massa transformava a paisagem urbana em um território negro, em descrições que se referiam de forma frequente a ritos, risos, brigas, aos múltiplos contatos praticados por aqueles sujeitos no espaço externo. Apoiando-se na noção de tempo de Nobeert Elias, a autora explica que a apropriação das ruas por este corpus era expressa por meio de uma organização dos tempos de vida e dos tempos de trabalho, dentro de uma lógica própria em que o tempo livre se interpunha, como astúcia, ao tempo do trabalho.

Tempo livre este dedicado com frequência à capoeira, ao samba-de-roda, à oração, a práticas diversas que incluem o passado nas suas novas narrativas, dando novo sentido ao passado. Arrancados de sua experiência original, era preciso experimentar novos atos que relacionassem uns indivíduos aos outros, uma vez que praticavam originalmente linguagens diversificadas. Por meio do pensamento de Heller a autora localiza a música expressa nos cânticos durante o trabalho como este elemento de integração inicial que configurou um território onde experimentavam a conjuntividade. Analisando o arsenal da cultura oral, a autora destaca que os escritos dos viajantes trazem a música como elemento mais constante

da comunicação partilhada praticada entre os escravizados. A descrição trazida pelos grifos estrangeiros – material fartamente acionado pela autora – não somente forja um imaginário sobre aquele tempo, como aborda também o que lhes era estranho, sobretudo em relação à simultaneidade da fala e a estridência dos timbres vocais.

Citando Ferrão Neto, a autora sustenta que um padrão oral de pensamento forja o indivíduo em uma visão de mundo também oralizada. Este padrão é operado por meio de sistemas de escrita e leitura também oralizados, que faz uso de recursos fonéticos, musicais e rituais performáticos para selecionar e armazenar a informação. A este modo distinto de consciência que tem suas próprias regras, a autora denomina de “Oralismo Histórico”, salientando que dentre os gêneros de fala dos escravizados, se sobressaem aqueles que adicionam às expressões acústicas as condutas corpóreas.

Para explicar o que denominou de gêneros de fala, a autora organiza os níveis de articulação entre o comportamento linguístico e os gestos corpóreos dos negros escravizados, entendendo que cada gesto realizado em complemento a ação vocal é um atributo narrativo, já que acrescenta à voz uma particularidade, contribuindo para a construção polifônica do discurso. O gênero de fala contornado pelas encenações vocais considera os diferentes aspectos da linguagem vocalizada (timbre, altura, fluxo) para a compreensão dos signos de reconhecimento da comunicação. O gênero de fala contornado pelas encenações musicais, por sua vez, tem na música suporte fundamental para acionar encenações gestuais, tornando o corpo um corpo que fala. A autora destaca ainda um terceiro gênero de fala, aquele que se propõe a ser um caminho para a comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos, expresso por meio de gestos simbólicos que evocam a ancestralidade com o intuito de reorganizar a própria existência.

Se no território da oralidade a prevalência é da prática da fala e da escuta, no território da leitura o exercício predominante é do olhar. Tensionando as noções convencionais de letramento e de possibilidades em torno da leitura, a autora discorre sobre como, não decifrando os códigos escritos desta nova realidade, os negros escravizados foram desenvolvendo as habilidades de leitura forjadas em contato com a rua e com o mundo prático. Barbosa defende esta perspectiva explicando que, em um primeiro momento, a posição em relação ao texto designada para qualquer escravizado era de escutar a leitura de um lugar secundário. O contato direto com a palavra escrita inicialmente se deu para aqueles

encarregados de levar e trazer bilhetes. Estes, no contato visual com tais escritos, memorizam as palavras inicialmente como forma, para depois fazer a correspondência a uma sonoridade. Isso para dizer que homens escravizados se fizeram leitores pela grande capacidade de ouvir e de memorizar.

Destacando a imersão da cidade e do país nos modos impressos que circulavam com mais intensidade a partir da metade do século XIX, Barbosa nos convida a refletir sobre os significados da escrita para os escravizados brasileiros, que a esta altura tinham um papel repleto de signos escritos – a carta de alforria – o único caminho para conquistar sua condição de liberdade. Barbosa procede uma crítica às associações abolicionistas que, apropriadas da dimensão ideológica pelo fim da escravidão, ocupavam o âmago das narrativas, mas eram distantes do cotidiano das senzalas e não pautavam questões relativas a educação da população escravizada brasileira. Sem espaço na formação tradicional, os vestígios que registram a existência desta demanda pela escrita são cartas como as dos escravizados Teodora, Claro, Vitorino e Timóteo, que ao serem analisadas pela autora, revelam narrativas de ânsia por liberdade, seja pelo expresso desejo de se transferir de cidade com o intuito de reunir a família, seja pelo anúncio de desespero e suicídio.

Ao articular as relações entre a imprensa e o mundo dos escravizados, a autora parte do pressuposto de que havia entrelaçamentos diversos entre esses dois mundos, onde a imprensa por um lado, a serviço dos interesses coloniais, fixa as marcas do sujeito escravizado; por outro registra as ações de resistência, as mortes, as fugas e as prisões, que devem ter sua leitura atualizada como ações de comunicação. Ainda que muitos órgãos da imprensa – sobretudo após 1880 – proclamem sua adesão à emancipação dos escravizados, os discursos dominantes enfatizam a luta dos que tem voz e rosto – políticos e jornalistas abolicionistas – e apagam as imagens cotidianas dos escravos pelas ruas, praças campos e matas, em uma produção de um esquecimento comandado de suas imagens. Lançando um olhar profundo sobre esse corpus textual, a autora sobreleva seus corpos, gestos, resistências, violências e sofrimentos na imprensa, ainda que, como ela destaca, seja uma imprensa mediada e controlada por diferentes elites. Traz como exemplo deste deslocamento do protagonismo narrativo a promulgação da Lei Áurea, ocasião em que, por mais uma vez, os protagonistas da trama discursiva foram aqueles que possuíam voz e rosto na sociedade. Já nos campos, a notícia da abolição foi recebida como se nada tivesse mudado. Para a autora, o

apagamento da possibilidade testemunhal dos escravos de um ato que diz respeito às suas vidas e às suas memórias impede ainda no futuro o reconhecimento de suas vozes.

Em alusão à Ricoeur, Barbosa explica que a escravidão está submetida a múltiplos esquecimentos. Esta obra apoia a reconstituição dos campos de memória sobre o processo de escravização praticado no Brasil e contribui para posicionar os escravizados brasileiros como sujeitos históricos que são. Ao buscar demarcar o lugar de quem estava lá, produzindo o testemunho, a autora consolida relatos de presença que, ao emergirem, constituem este esforço em um ato de historicidade.

Em suma, a autora evoca os mundos da oralidade, da leitura, da escrita e da impressão, articulando-os em espaços tempo que produziram artimanhas narrativas que só podem ser percebidas e interpretadas se compreendermos os territórios como lugares simbólicos em que esses sujeitos estavam imersos e a forma como viviam narrativamente o tempo.

Ao se posicionar como uma crítica à historiografia tradicional brasileira, a obra também fissa as noções convencionais de cultura. Por este motivo, possui caráter multidisciplinar, embora seu título atraia, a priori, pesquisadores de comunicação. O Brasil foi o maior território escravista do hemisfério ocidental por quase três séculos e meio. Reconstituir o olhar sobre este processo de escravização colocando no centro da análise as dinâmicas comunicacionais articuladas pelos sujeitos subalternizados é um ato de insurgência epistemológica. A obra ilumina fundamentos históricos e metodológicos de grande relevância para qualquer leitor interessado em sedimentar para si uma perspectiva de vida de base decolonial.

Ficha Técnica:

Título: Escravos e o mundo da comunicação: oralidade, leitura e escrita no século XIX.

Autora: Marialva Carlos Barbosa

Editora: Mauad X

Ano: 2016

Número de páginas: 176 p.

ISBN 978-85-747-8842-5

Referências

BARBOSA, M. C. **Escravos e o mundo da comunicação**: oralidade, leitura e escrita no século XIX. 1. ed. Rio de Janeiro: MauadX, 2016.

GOMES, L. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

MARTINS, Vítor Nazareno da Mata; CORDOVIL, Danilson Jorge Coelho; CANGUSSU, Dawdson Soares; SILVA, Maurício Sousa. **A coisificação do Escravo**. Recanto das Letras, 2006.

PINTO, Valdina Makota. **Meu caminhar, meu viver**. Salvador: Sepromi, 2013.