

Giovane do Nascimento
Hélio da Silva Júnior

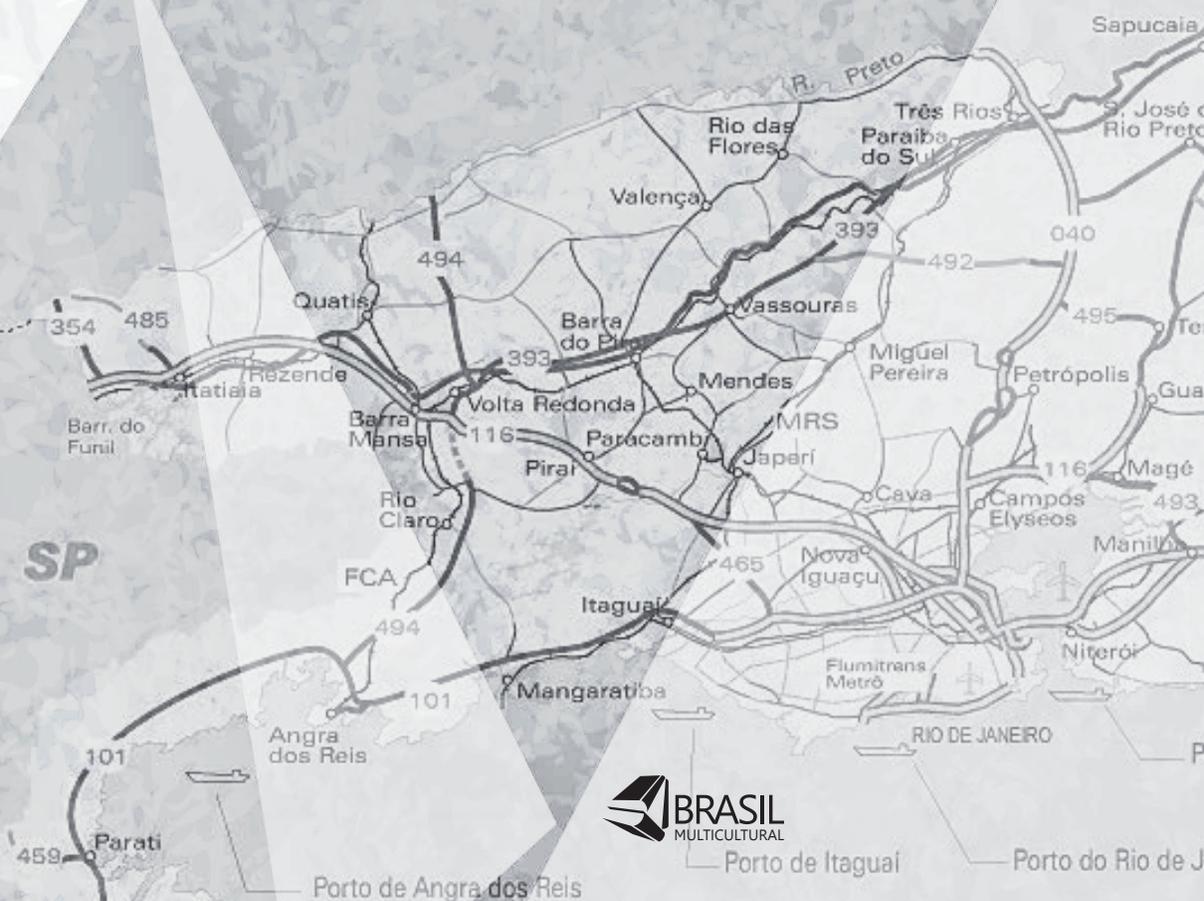
Organizadores

Paisagens sonoras do interior

Paisagens
sonoras do
interior

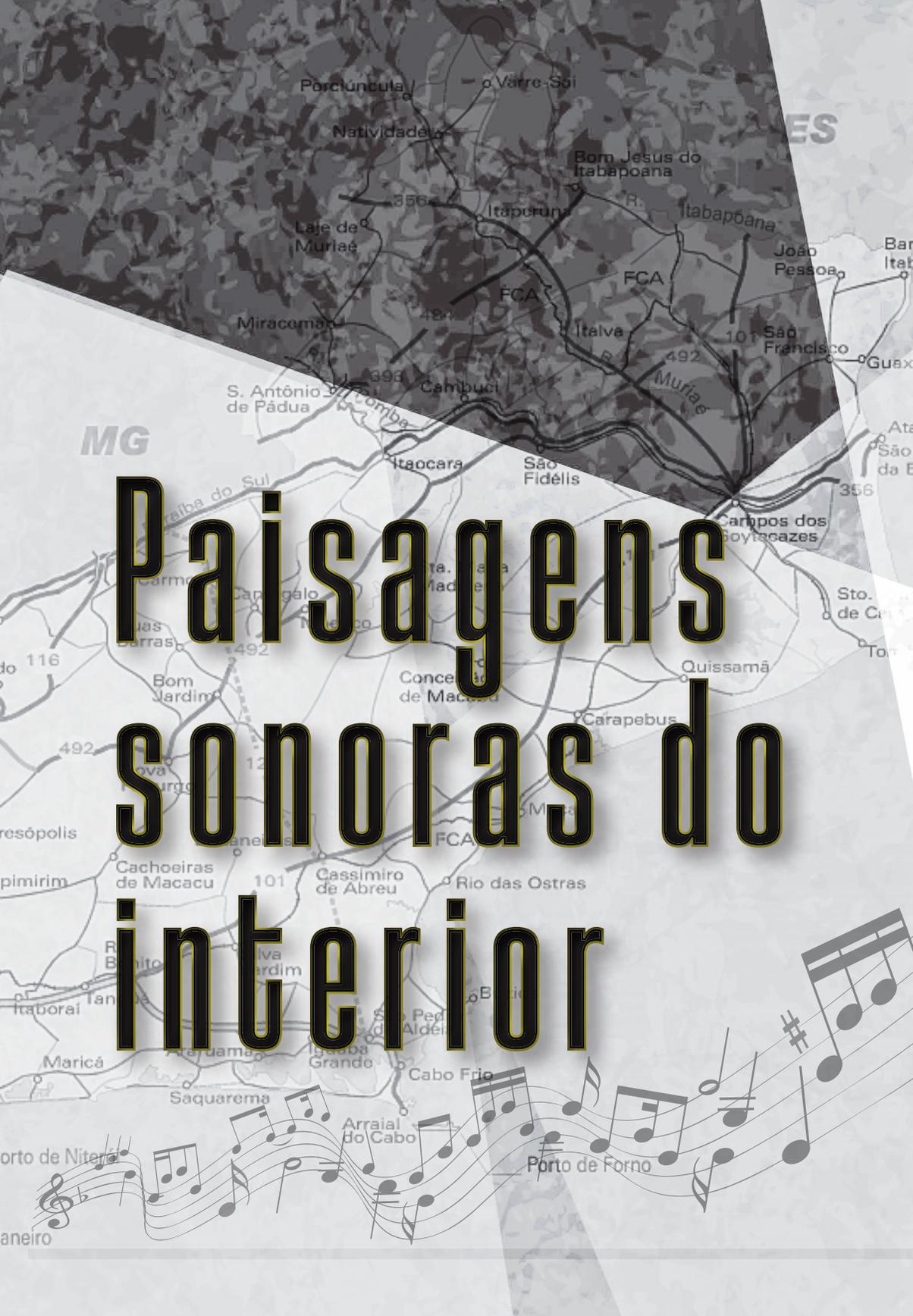
Giovane do Nascimento Hélio da Silva Júnior

Organizadores



Porto de Itaguaí

Porto do Rio de J



The image features a collage of several maps from the interior of Minas Gerais, Brazil. The maps are layered, showing various cities and regions such as Itabapoana, Itaperuna, Itaocara, and São Fidélis. The text 'Paisagens sonoras do interior' is prominently displayed in the center in a large, bold, black font with a yellow outline. At the bottom of the image, there are several musical notes and staves, suggesting a connection between the landscape and sound.

Paisagens sonoras do interior

Copyright © 2020 Brasil Multicultural Editora

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem a expressa autorização do autor.

Diretor editorial

Décio Nascimento Guimarães

Diretora adjunta

Milena Ferreira Hygino Nunes

Coordenadoria científica

Gisele Pessin

Fernanda Castro Manhães

Design

Fernando Dias

Gestão logística

Nataniel Carvalho Fortunato

Bibliotecária

Ana Paula Tavares Braga – CRB 4931

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P149 Paisagens sonoras do interior / organizadores Giovane do Nascimento e Hélio da Silva Júnior. – Campos dos Goytacazes, RJ: Brasil Multicultural, 2020. 176 p.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-5635-133-3

1. MÚSICA – NORTE FLUMINENSE (RJ: MESORREGIÃO)
2. MANIFESTAÇÕES CULTURAIS – NORTE FLUMINENSE (RJ: MESORREGIÃO) 3. MANA-CHICA 4. BOI PINTADINHO 5. JONGO
6. SAMBA – CAMPOS DOS GOYTACAZES (RJ) I. NASCIMENTO, Giovane do (org.) II. SILVA JÚNIOR, Hélio da (org.) III. Título

CDD 780



Instituto Brasil Multicultural de Educação e Pesquisa - IBRAMEP
Av. Alberto Torres, 371 - Sala 1101 - Centro - Campos dos Goytacazes - RJ
28035-581 - Tel: (22) 2030-7746
www.brasilmulticultural.org
www.encontrografia.com
contato@brasilmulticultural.com.br

Comitê científico/editorial

Prof. Dr. Antonio Hernández Fernández - UNIVERSIDAD DE JAÉN (ESPAÑA)

Prof. Dr. Carlos Henrique Medeiros de Souza – UENF (BRASIL)

Prof. Dr. Casimiro M. Marques Balsa – UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA (PORTUGAL)

Prof. Dr. Cássius Guimarães Chai – MPMA (BRASIL)

Prof. Dr. Daniel González - UNIVERSIDAD DE GRANADA – (ESPAÑA)

Prof. Dr. Douglas Christian Ferrari de Melo – UFES (BRASIL)

Profa. Dra. Ediclea Mascarenhas Fernandes – UERJ (BRASIL)

Prof. Dr. Eduardo Shimoda – UCAM (BRASIL)

Profa. Dra. Fabiana Alvarenga Rangel - UFES (BRASIL)

Prof. Dr. Fabrício Moraes de Almeida - UNIR (BRASIL)

Prof. Dr. Francisco Antonio Pereira Fialho - UFSC (BRASIL)

Prof. Dr. Francisco Elias Simão Merçon - FAFIA (BRASIL)

Prof. Dr. Helio Ferreira Orrico - UNESP (BRASIL)

Prof. Dr. Iêdo de Oliveira Paes - UFRPE (BRASIL)

Prof. Dr. Javier Vergara Núñez - UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA (CHILE)

Prof. Dr. José Antonio Torres González - UNIVERSIDAD DE JAÉN (ESPAÑA)

Prof. Dr. José Pereira da Silva - UERJ (BRASIL)

Profa. Dra. Magda Bahia Schlee - UERJ (BRASIL)

Profa. Dra. Margareth Vetis Zaganelli – UFES (BRASIL)

Profa. Dra. Marília Gouveia de Miranda - UFG (BRASIL)

Profa. Dra. Martha Vergara Fregoso – UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA (MÉXICO)

Profa. Dra. Patrícia Teles Alvaro – IFRJ (BRASIL)

Prof. Dr. Rogério Drago - UFES (BRASIL)

Profa. Dra. Shirlena Campos de Souza Amaral – UENF (BRASIL)

Prof. Dr. Wilson Madeira Filho – UFF (BRASIL)

Sumário

Prefácio	
Uma arte cosmopolita	10
Lílian do Valle	
Apresentação	
1	
O fenômeno musical e a impossibilidade do dualismo entre razão e sensação	21
Giovane do Nascimento Hélio da Silva Júnior	
2	
Fado: “poema do vulgo” na construção do simbólico	35
Marta de Oliveira Chagas Medeiros Fernanda Morales dos Santos Rios	
3	
Mana-Chica do Caboio: a linguagem musical e corporal da dança do norte fluminense	48
Priscilla Gonçalves de Azevedo	
4	
A brincadeira dos Bois Pintadinhos no Carnaval de Macaé	60
Wilson dos Santos Souza	

5		
	Jongo como expressão cultural afro-brasileira e de gênero em Campos dos Goytacazes	77
	Natália Soares Ribeiro	
6		
	“Morrinho”: identidade e pertencimento no berço do samba em Campos dos Goytacazes.	98
	Cléa Leopoldina Moraes Almeida	
	Luan Mugabe	
7		
	Protagonismo negro e o samba campista: vida e obra do compositor sambista Jorge da Paz Almeida	112
	Olivier Almeida Filho	
	Lilian Sagio Cezar	
8		
	Manifestações culturais em São João da Barra: a festa de Nossa Senhora da Penha	131
	Jhonatan da Silva Martins	
9		
	Táticas, memórias e identidade de um fenômeno musical oitocentista.	145
	Karina Barra Gomes	
	Índice remissivo	175

Prefácio

Uma arte cosmopolita

Lílian do Valle¹

...os negros trabalharam sempre cantando...
(Gilberto Freyre, Casa Grande e Senzala).

1. Professora titular de Filosofia da Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Educação pela Université de Paris V - René Descartes (1982). No campo da Filosofia da Educação, dedica-se com especial atenção às contribuições de Cornelius Castoriadis, Hannah Arendt e Aristóteles.

Os textos aqui reunidos falam de arte. Não, contudo, de qualquer arte, mas daquela que se constrói no húmus da adversidade, como vitória da vontade de vida sobre as forças da morte, do orgulho face à ignominiosa ação do desprezo, como conquista do amor frente à abjeção, e triunfo da positividade sobre o desespero, da resiliência sobre o cansaço...

Os textos aqui reunidos falam de arte – mas não da arte tautológica e conquistadora que se aprecia segundo o preço pelo qual se vende, arte que tira sentido das exclusões que opera, que transtorna o gesto criador até que, perdendo seu elã, ele acabe por se dissolver no objeto.

A arte de que se fala aqui é todo o contrário disso, e talvez por isso mesmo, seu lugar é incerto, seu status indefinido, sua trajetória já feita, mas sempre a ser feita: estamos falando de uma arte de escravos, de subalternos, de colonizados, que superou a prova do tempo e chegou até aqui como testemunha de uma história de sofrimentos e superações, mas que deve ainda todo o tempo lutar contra as forças do esquecimento e inventar na lida diária seu devir.

Por isso este livro. Como a arte que busca tornar presente, ele está em processo, e atende à urgência de fazer saber que o samba rural, o fado de Quissamã, o jongo, a Mana-Chica não estão mortos, mas vivem nas práticas atuais dos habitantes da Bacia de Campos, eles próprios descendentes e herdeiros daqueles que, em tempos mais distantes, ajudaram a povoar a região.

Contra o gesto que anuncia a atualidade da memória se erguem, porém, alguns desafios. O primeiro deles é, sem dúvida, o de conjugar a preservação da herança ancestral com o respeito pelo movimento próprio da vida. As práticas aqui descritas são parte de um rico patrimônio cultural de resistência e celebração, mas não podem ser tratadas como objetos já fichados e catalogados de um museu de curiosidades da história. Nesse sentido, as exigências do olhar – e da escuta – se voltam não apenas para a aceitação e o reconhecimento das adjunções, dos desvios, das transgressões e transformações hoje impostas à tradição, inexoráveis sintomas do fluxo vital da cultura, mas igualmente para a história, ainda e sempre a resignificar – sobretudo ali onde uma ideologia nacional dedicou-se tão ciosamente a destruir as pegadas da dor e do desespero, para melhor construir a lenda de uma cultura de integração que não diferencia cores nem classes, tanto quanto a miragem de uma convivência harmoniosa que só existiu nos livros e na mentalidade dos colonizadores. Afinal, muito antes de servirem, como foi dito certa vez, para “animar” a vida doméstica do colonizador “sorumbático e tristonho”, para quebrar

a “apagada e vil tristeza” da casa-grande, os negros, com seus “bumbas-meu-boi, os cavalos-marinheiros, os carnavais, as festas de Reis”, “cantando e dançando, exuberantes, expansivos” de fato resistiam à tragédia que engolia sua vida e sua esperança².

Assim, muito além de simples *divertissement* à disposição das elites, muito mais do que exotismos colocados a serviço da tese de uma nação nascida do encontro harmonioso das “três raças”, os ritmos, danças, folguedos e rituais criados a partir de elementos culturais vindos da África são provas da vitalidade do modo de ser de um corpo dilacerado que faz corpo com o mundo, evidências da potência de comunidades explodidas que se reconstroem em uma nova comunidade de destino, de onde tiram forças para vislumbrar seu devir.

E, de fato, todo cuidado é pouco no que se refere à poderosa ideologia da “contribuição”, que pretende que o reconhecimento e a legitimação da cultura subalterna se definam por sua capacidade de “enriquecer” a cultura dominante³, pois, se ela cala fundo até mesmo nos espíritos mais argutos, é porque se instala no coração dessa virtude de disponibilidade que jamais faltou aos dominados, que sabem fazer dos restos que caem da mesa dos senhores um banquete formidável... assim, por exemplo, a falaciosa premissa segundo a qual “a emoção é negra, como a razão é helênica”⁴, pronunciada por Sédar Senghor, um dos mais inspirados artífices desse levante cujos frutos podem ser colhidos hoje.

Há, porém, um segundo desafio, não menos temível, que espreita o compromisso que já não é apenas o de “desmascarar, mas o de proteger e cuidar”⁵ e diz respeito à tentação da melancolia que, acorrentando qualquer vislumbre de futuro à lembrança das feridas sempre abertas e fazendo da incessante reiteração das críticas já formuladas uma forma de paralisia da

2. Cf. FREYRE, G. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 462.

3. Cf. KISUKIDI, N. Y. *Lætitia Africana. Philosophie, décolonisation et mélancolie*. In: MBEMBÉ, A.; FELWINE, S. **Écrire l'Afrique-monde**. Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, 2017.

4. SENGHOR, L. S. *Ce que l'homme noir apporte*. In: **L'homme de couleur**. Paris: Ed. Cardinale Verdier et al., 1939, p. 295.

5. LATOR. *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*. In: **Critical Inquirer**, n. 30, v. 2, 2004, p. 232.

imaginação, acaba por “transformar sub-repticiamente as histórias de derrota em ontologia”⁶. O que demonstra a importância e a oportunidade de desenvolvimento de um

[...] projeto de um pensamento crítico que não se contente somente em se lamentar e escarnecer. Confiante em sua própria palavra e à vontade com os arquivos de toda a humanidade, um tal pensamento seria capaz de antecipar, de criar verdadeiramente e, ao fazê-lo, de abrir novos caminhos à altura dos desafios de nossos tempos⁷.

Abrir novos caminhos: estaríamos em condições de fazê-lo – ou, pelo menos, de contribuir no limite de nossas competências e forças para que outros o façam, para que continuem a fazê-lo? Na convocação que Mbembé e Sarr dirigem aos intelectuais e artistas afro-diaspóricos, sobre o sentido e as condições de sua participação nos debates do mundo contemporâneo, delinea-se a definição desse “pensamento crítico” de que o mundo, nosso mundo, tanto necessita e que, de certa forma, dá a perfeita medida da importância, se não deste livro, ao menos da disposição que o anima:

No que nos concerne, o “pensamento crítico” não se limita à produção de textos filosóficos. Ele é feito de corpus literários e não discursivos (gráficos e picturais). Ele inclui uma multiplicidade de gestos, de campos e de estilos que vão da música à dança, da

6. “A disposição melancólica assinala para o sujeito que ele ainda está vivo, mas as derrotas e privações que o marcam o tornam incapaz de inserir sua ação na longa duração de um devir. O investimento afetivo do futuro é cercado de suspeita – na medida em que ele reativa sistematicamente a lembrança de heroísmos partidos. A memória dos grandes projetos de liberação permanece atordoada diante das suas hecatombes, de seus túmulos e de seus mortos. A disposição melancólica permanece ligada às práticas críticas de decolonização – já que essas últimas convocam a rememoração das múltiplas histórias, heterogêneas, localizadas, mas igualmente conectadas, de perda. O risco de tais rememorações é de transformar sub-repticiamente as histórias de derrota em ontologia. Elas conduzem à reificação do gesto crítico no interior de práticas repetitivas e indefinidas de desmontagem da ‘grande narrativa moderna’ que fabricou seres de falta e deficiência, que fabricou não-humanidades” (KISUKIDI, N. Y. *Lættitia Africana*, *op. cit.*, 2017, p. 65).

7. MBEMBÉ, A.; SARR, F. Penser pour un nouveau siècle. In : MBEMBÉ, A.; SARR, F. *Écrire l’Afrique-Monde*. Dakar: Jimsaan, 2017, p. 7.

arquitetura à fotografia e ao cinema. Ele reúne um conjunto de práticas de escrita, de criação, de interpretação e de imaginação. Ele explora todos os filões da imaginação e reveste-se, aqui e ali, de um caráter puramente performativo⁸.

O pensamento crítico de que carece nossa contemporaneidade é, assim, aquele que obriga a dissolver a distinção paradigmática entre sujeito e objeto de saber que a filosofia há muito denuncia, mas que acaba sempre por se recompor em nossas práticas acadêmicas e políticas habituais: é, pois, aquele que realiza o que Isabelle Stengers chamou de “ecologia das práticas”⁹, isso é, a ativa invenção de maneiras de fazer coexistir diferentes práticas de construir o sentido, o valor e as necessidades da existência coletiva e individual.

A coexistência das diferenças não significa sua anulação, mas sem dúvida só é efetiva se introduz também profundas transformações nos modos habituais de ser e se resulta na emergência de novas práticas: mas não é exatamente sobre esse exercício, espontâneo e renitente, que nos ensinam a história e a atualidade das expressões culturais de que trata o presente livro?

Diferentemente da cultura das elites, que historicamente faz da arte a manifestação de poder e de distinção, as expressões artísticas que se originam das senzalas deveriam, a bem da justiça semântica e mais do que quaisquer outras, ser legitimamente chamadas de *cosmopolitas*, na melhor acepção da palavra, pois, longe de designar a idealidade proposta pelo culto da razão soberana, ou o ordenamento do cosmos em torno de um centro doador de sentido e valor, o cosmopolitismo a que se faz aqui referência diz respeito a essa extraordinária disposição de abertura e de acolhimento que resulta, paradoxalmente, da violenta desterritorialização, da brutal despossessão dos diversos povos submetidos, nesse “novo mundo” anunciado pelos modernos, à convivência compulsória dos escravizados e dos subalternos.

8. Id., p. 11.

9. STENGERS, I. La proposition cosmopolitique in LOLIVE, J. et al., L'émergence des cosmopolitiques. Paris: La Découverte, 2007, p. 47 [Trad. bras.: A proposição cosmopolítica, cosmopolítica. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiro**. Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018].

Diante da ligeireza com que a questão pôde ser tratada pelos especialistas, convém insistir: a “nova cultura” que a diáspora negra engendrou, resolvendo as profundas divergências linguísticas, sociais e culturais dos povos escravizados em poderosa capacidade de integração, foi fermentada em uma agonia que só a colonialidade explica. Entendamo-nos bem: longe de ser um elogio da cultura da carência e do sofrimento, essa consideração se nutre do espanto que nos causa, que deve nos causar, a *reação* dos que, no auge de seu desamparo, constroem espaço para o outro, para outros, para um devir outro.

Estamos lidando, aqui, não com a hipótese dolorosista da virtude do sofrimento e da provação, mas, bem ao contrário, com o reconhecimento de uma grandeza que é a consequência mais improvável e potente de contingências absolutamente adversas. Nomeamos, assim, um cosmopolitismo que, como soe acontecer aos melhores, é pura resistência: cosmopolitismo que faz do infortúnio razão para esperança, da adversidade motivo para criação, do sofrimento disposição para acolhimento – de que mais, afinal, poderia viver uma cultura radicalmente humana?

Rio de Janeiro, março de 2020.

Apresentação

Assim como os remadores das canoas da pesca e os muitos que se solidarizam no arrasto, no plantio, na colheita e nas práticas musicais coletivas, este trabalho entrelaça-se por muitas mãos. Resultado de pesquisas realizadas com aprofundamento, fidelidade e respeito aos verdadeiros mestres da cultura popular, os textos que compõem as Paisagens sonoras do interior apresentam o produto das investigações promovidas pelo Grupo de Estudos e Práticas Musicais (GEPMU), no Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, sob a coordenação do Prof. Dr. Giovane do Nascimento.

O GEPMU é formado por estudantes de graduação e pós-graduação que se interessam pelas paisagens sonoras do interior em seu contexto geral, além da busca pelo resgate e salvaguarda das culturas populares. Dessa maneira, o grupo se propõe a investigar e experienciar, por meio de oficinas, estudos, pesquisas e manifestações culturais ligadas à transmissão da cultura, destacando as produções relacionadas às manifestações musicais populares. Assim, realizam-se atividades, tais como: homenagens a compositores, descrições de processos, notações musicais e registros audiovisuais.

A robustez e a densidade dos trabalhos relacionados compõem fontes de investigação e registro das principais manifestações da cultura popular do Norte Fluminense. Assim, relacionam-se, em sua maioria, extratos de pesquisas de mestrado e doutorado desenvolvidas na Universidade Estadual do Norte Fluminense.

Tecendo caminhos através das manifestações folclóricas da Região Norte do Estado do Rio de Janeiro, encontram-se brinquedos cantados, celebrações sacras e profanas, festas, folguedos e bandas de música, entre outros modos do fazer musical. Ademais, apontam-se diferenças de historicidade, instrumentação e técnica. Padrões específicos de forma, harmonia e cadência. Contornos próprios de melodia e fraseologia. Nuances rítmicos e de acentuação. Além de ritualísticas, indumentárias e processos que contribuem para caracterização das paisagens sonoras desse território.

Desse modo, é possível observar muitas maneiras em que a música se apresenta nos recantos do interior do estado, entre as quais se destacam: a representação simbólica, a continuidade e estabilidade da cultura, e, portanto, contribuindo para a construção de identidades e caracterização de regiões, lugares e territórios.

Assim, Tuan (1980, p. 12) observa que a percepção do mundo pelo homem é apreendida, simultaneamente, por meio de todos os seus sentidos, dentre eles a *audição*. Carney (2007, p. 144) amplia esse conceito ao afirmar que as sonoridades preservam origens e podem alterar a natureza de espaços, a modelagem do caráter dos lugares e seus efeitos na paisagem cultural.

Nesse sentido, Santos (2008, p. 40) corrobora ao afirmar que a paisagem é tudo aquilo que podemos ver e que, para além do visível, contempla movimentos, odores e sons, contribuindo para a percepção dos espaços a partir de suas sonoridades. Vale ressaltar que, a despeito da importância da paisagem sonora urbana, em suas mediações tecnológicas, caracterizada prioritariamente pela música popular massiva ou pós-massiva (LEMOS, 2007; JANOTTI, 2008; SÁ, 2010), observam-se,

para este estudo, as produções simbólicas de tradição oral (PAZ, 2015), predominantes nas regiões do interior.

O conceito de paisagem sonora, ao qual nos referimos neste estudo, faz referência à obra do escritor e compositor canadense Murray Schafer (1997; 2001). Para tanto, o autor apresenta um neologismo oriundo das palavras *landscape* e *sound*, traduzidas para o português por paisagem e som, denominando, dessa maneira, o termo *soundscape*, traduzido no Brasil, em geral, por paisagem sonora.

De acordo com Schafer, a paisagem sonora compreende o ambiente sônico, ou seja, os sons produzidos e ouvidos por determinada sociedade ou com a constância suficiente para caracterizar um ambiente no qual sejam especialmente percebidos de forma que sua atenção seja particularmente direcionada. Refere-se a porções do ambiente sonoro, vistas como campo de estudos, podendo referir-se a ambientes reais, construções abstratas ou mesmo composições musicais (2001, p. 366, 368).

Para os processos de educação musical, esse conceito apresenta desdobramentos tais como: discussões acerca da conceituação musical, notação, objetos sonoros, ecologia sonora e modelos de composição e criação musical. A despeito do desenvolvimento de pesquisas e proposições baseadas nas ideias de Schafer, observam-se, ainda, lacunas no desenvolvimento de estudos e projetos direcionados aos processos de transmissão cultural em ambientes sonoros de tradição oral.

Em contraposição a esse conceito, Ingold (2015) questiona a apresentação do som como elemento independente e dissociável dos outros sentidos na percepção da experiência. Segundo o autor, a força do conceito de paisagem fundamenta-se no princípio de não vinculação a qualquer registro sensorial específico. Na prática da percepção, os sentidos cooperam com tamanha sobreposição que suas contribuições não permitem qualquer distinção. Ademais, de acordo com Ingold (2015), não se ouvem paisagens sonoras, assim como não se vê a luz, porque o som não é o objeto e, sim, o meio que permite tal sensação, é através do som que compreendemos pela audição o meio como um fluxo.

Contudo, a despeito das colocações de Ingold (2015), reafirma-se a importância dessa perspectiva para os processos didáticos da educação musical, sobretudo no que tange aos seus aspectos perceptivos. Salienta-se que, tanto

o reconhecimento, quanto a produção de ambientes sonoros contribuem para experiências formativas no ensino da música, e que esse termo, ou perspectiva, é perfeitamente cabível na descrição das manifestações musicais a que se refere este estudo. E é nessa linha que nos incluímos partilhando a perspectiva que desconsidera a dissociação, dicotomização que objeta o elemento sonoro e o aliena dos outros sentidos.

Diante disso, propõe-se uma abordagem que (re)integre os sons à sua paisagem, de maneira a investigar as manifestações culturais por meio de suas produções de presença. Busca-se compreender o fazer musical, em seus instrumentos, cantos, batuques, danças, tradições, indumentárias, ritos e modos de vida, (re)agregando-o às suas representações simbólicas e preservando a integralidade da experiência.

Diante do exposto, apresenta-se o primeiro livro de uma provável série, denominada paisagens sonoras do interior do Estado do Rio de Janeiro. Sons produzidos e ouvidos por grupos sociais que preservam estruturas influenciadas por estilos musicais europeus, remanescentes do período colonial em seus instrumentos e linhas melódicas. Ademais, apresentam-se sonoridades, preservadas do período escravista em seus batuques e síncopes. Salienta-se que, nessa região, suas festas, calendários e celebrações religiosas colaboram para transmissão e presença das tradições sonoras, campo deste estudo, que tem por objetivo compreender as relações e tradições do território denominado Região do Norte Fluminense.

Os organizadores

Referências

- ANDRADE, Mário de. **O Ensaio sobre a Música Brasileira** [1928]. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- CARNEY, George. O. Música e lugar. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.
- INGOLD, Tim. Quatro objeções ao conceito de paisagem sonora. In: **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- JANOTTI, Jeder Jr. **Gêneros musicais e comunicação: proposição um modelo de análise midiática da música popular massiva**. Texto inédito. Salvador, 2008.

- LEMOS, André. Cidade e mobilidade. Telefones celulares, funções pós-massivas e territórios informacionais. **Matrizes: Revista do Programa de pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**. São Paulo, Ano I, n. 1, jul.-dez. 2007.
- MERRIAM, A. O. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- PAZ, Ermelinda A. **500 canções brasileiras**. 3. ed. Brasília: MusiMed, 2015.
- SANTOS, Milton. **Metamorfose do espaço habitado**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- Sá, Simone Pereira de. A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos Estudos de Som. *In*: SÁ, Simone Pereira de (Org.). **Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre, Sulina, 2010.
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa T. O. Fonterrada, Magda R. G. Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: UNESP, 2001.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Museu Villa-Lobos**. 2007. Disponível em: <http://museuvillalobos.org.br/museuvil/index.htm>. Acesso em: 15 out. 2019.
- TUAN, Yi-fu. **Topophilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difusão, 1980.

1

O fenômeno musical e a impossibilidade do dualismo entre razão e sensação

Giovane do Nascimento¹

Hélio da Silva Júnior²

A dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto (...) inversamente, acredito que a dimensão da presença predominará sempre que ouvirmos música (...).

(Hans Ulrich Gumbrecht)

-
1. Doutor em Políticas Públicas e Formação Humana pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Atualmente, é professor Associado da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, atuando na área de Fundamentos da Educação, tendo como ênfase temas relacionados à Filosofia da cultura.
 2. Professor de música do Instituto Federal Fluminense. Mestre em Ensino das Práticas Musicais – UNIRIO (2016). Doutorando em Cognição e Linguagem – UENF. No campo da educação musical, dedica-se ao pragmatismo e às possíveis contribuições das tecnologias digitais para dispositivos móveis.

Considerações iniciais

O confronto entre razão e sensação é uma história milenar e pode ser exemplificado nos mais variados momentos da história da humanidade. Seja na antiguidade grega na busca pela compreensão do *nous*, que iremos denominar aqui como intelecto, por oposição à *aisthesis*, termo que optamos por acompanhar as traduções que o compreendem como sensação, ou, ainda, a *psique* (alma, forma ou substância) e *soma* (matéria ou corpo); seja pelas disputas medievais opondo frequentemente a *alma ou espírito* e *corpo*; ou, finalmente, na modernidade onde triunfa o *Cogito*, a razão ou pensamento racional, sobre a matéria, o corpo e a sensação. É esse mesmo movimento dualista que se perpetuou durante anos constituindo-se como um modelo interpretativo dos fenômenos. Em que pese a eficácia do modelo cartesiano, que pode ser atestado pelo desenvolvimento das Ciências que se estabelecem durante os séculos XVII e XVIII e que influenciam até hoje a nossa concepção de ciência, contudo, ao que parece, alguns fenômenos sempre exigiram outras formas de compreensão, e, portanto, não poderiam ser interpretados satisfatoriamente nos moldes desse esquematismo Universal, que se limita à mera atribuição de abstrata de *sentido*, sem levar em conta a importância da *materialidade* ou corporeidade. O fenômeno musical é um exemplo imediato do que estamos falando, na medida em que sua manifestação é pura presença e, se quisermos categorizar, descrever, ou interpretar esse fenômeno, saberemos que, por princípios, todas essas atribuições de sentido serão carentes; o fenômeno exige, para além do *sentido*, o próprio corpo para ouvir, tocar ou dançar como um componente essencial para a compreensão do fenômeno. Por isso mesmo, devemos considerar que não há como reduzir certos fenômenos ao *sentido*, ou ao conceito abstrato, em prejuízo do componente material e espacial, e, desse modo, as expressões culturais, por exemplo, são resultantes das nossas práticas culturais no mundo da vida, que prescindem de uma hierarquia de campos racional ou sensitivo, mas, ao contrário, são construídas por um agente que porta em si a complexidade de se constituir num ser sensível e racional.

A complexidade do humano e a falsa hierarquia entre razão e sensação

Hoje com meus desenganos /

Me ponho a pensar /

Que na vida, paixão e razão,

Ambas têm seu lugar

(Solução de Vida ou molejo dialético - Paulinho da Viola e
Ferreira Gullar)

É importante notar que não nos interessa a disputa pelo predomínio de um campo, seja a sensação pelo enaltecimento e privilégio exclusivo do corpo em detrimento da razão, ou, nos filiar à longa tradição ocidental que teve seu apogeu no cartesianismo fundamentado na trilha do *Eu penso, eu existo*.

Não parece ser uma missão muito simples, de fato, a mera compreensão do problema decorrente do que se poderia chamar de nossa “herança ontológica ocidental”, afinal, como se livrar do peso metafísico que nos modela numa perspectiva dualista de formação? E por que tratar de uma questão complexa e secular? De que maneira pode contribuir, para os nossos propósitos, uma retomada do problema da ideia de dualismo, ou separação entre razão e sensação? É sabido que, desde Platão, já possuíamos uma agenda de discussão que tratou insistentemente dessas questões, contudo, é importante reconhecer que elas, embora sob outras configurações, mantiveram-se em grande parte nas instâncias da constituição do que podemos denominar de “pensamento ocidental”, alcançando, em Descartes, o seu ápice ao levar a cabo o projeto da eterna clivagem entre ser racional e ser sensível.

Dentre tantas consequências nas esferas da ética, da política e, obviamente, na epistemologia, a denominada revolução burguesa se encarregou da difusão de um projeto de individualismo cientificista crescente, que atingiu os mais variados níveis de formação, incluindo a disseminação na estética moderna da concepção de, para atender os nossos propósitos, uma escuta que se propunha a atingir uma “música em si”, através de um suposto arcabouço físico, psicológico e tecnológico, capaz de nos fornecer instrumentos e métodos que atingiriam a “pureza” dessa sonoridade. É o momento de apogeu da racionalidade instanciada na cientificidade europeia e, obviamente, partindo desses

paradigmas - se seria possível postular, até mesmo a prova ontológica da existência de Deus, como faz Descartes no livro III de suas *Meditações Metafísicas*, o que dizer da possibilidade de tons perfeitos, hierarquizados e ordenados numa perspectiva puramente “racional”?

Essa questão poderia ser entendida como um problema erudito, de hermenêutica, ou seja, um trabalho especificamente restrito às catedrais do conhecimento, exemplificado no equívoco da divisão e hierarquização entre cultura erudita e cultura popular. No entanto, tais ideias não se restringiram aos meios acadêmicos, ao contrário, em muitos momentos da história influenciaram, e ainda influenciam, o nosso modo de lidar no mundo da vida. E isto significa dizer no nosso modo de aprender, ensinar, relacionar-se com a religião, com a política e, finalmente, a nossa relação com o conhecimento. Assim, se podemos dizer que estamos longe de uma boa explicitação do problema, mais distantes estamos de sua superação. E, talvez, por isso, podemos concordar com Gerd Borheim, quando afirma o

[...] privilégio excessivo à linguagem abstrata, ao pensamento analítico – o que de resto está de acordo com a melhor tradição metafísica ocidental: a superioridade da *ratio*, do *logos*, e a conseqüentemente inferioridade de tudo que se prende à estesia, ao sensível (BORHEIM, 2001, p. 137-138).

Entendemos que a tentativa de compreender a linguagem musical a partir de uma perspectiva fenomenológica (tomando esse termo em sentido muito lato) ainda parece ser uma interessante alternativa no sentido de recompor uma fissura entre sujeito e mundo instaurado a partir do racionalismo cartesiano. O empreendimento cartesiano propiciou uma série de análises, de tal forma esquizofrênica, que reduziu a tarefa da investigação filosófica à determinação do que seja o objeto ou o mundo, a partir de representações do sujeito. A cisão entre sujeito cognoscente e realidade possibilita o que Merleau-Ponty denominou de “estrabismo da ontologia ocidental”³. Essa dicotomia entre sujeito e objeto inaugurou o equívoco que consistiu na compreensão da relação entre consciência e mundo, apresentando duas vertentes. Por um lado, como dissemos, reduz as relações de mundanidade a meras ideias ou conceitos de

3. MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964, p. 219.

mundo, sem aceitar o desafio de se expor constantemente à experiência, o que Merleau-Ponty chamará de pensamento de sobrevoo. Ou, ainda, a perspectiva subjetivista conduz-nos a um mero idealismo, transformando o que há de real em sombras ou nas ideias constituídas pelo sujeito.

Ocorre que, na modernidade, as consequências se refletiram no que Hannah Arendt definiu como a privatização do sujeito, ou seja, na medida em que, em sentido estrito, só se tem acesso ao “Eu penso, eu existo”, esse sujeito se constitui numa espécie de subjetividade anônima, eliminando qualquer possibilidade do desafio do enfrentamento da pluralidade. Ao se perder na *démarche* para o *Cogito*, esse sujeito perde a si mesmo, posto que não terá o outro como contraponto para a sua própria subjetividade. É o puro *logos* que elimina a *estesia* porque se priva das sensações de ver, ouvir o outro⁴.

E, por falar em ouvir, não é à toa que Michel Foucault irá ocupar-se dessa temática para uma melhor compreensão do sujeito no mundo. A partir de 1976, Foucault realiza o que se poderia chamar de virada interpretativa, buscando um olhar mais atento para a ética do sujeito, através de uma prática de si, e, desse modo, “o cuidado de si” torna-se uma prioridade nas suas análises, diferentemente de seus escritos anteriores. O que será publicado por Foucault, a partir da década de 1980, inaugura uma questão central que irá deslocar a figura do sujeito como um ser não mais fragmentado e transgredido, mas, antes, um sujeito preparado e, portanto, protegido das intempéries do mundo da vida. Contudo, parece ser possível compreender uma estrutura capaz de nos orientar na empreitada dos dois projetos, nas palavras do próprio Foucault:

Eu gostaria de dizer, antes de mais nada, qual foi o objetivo do meu trabalho nos últimos vinte anos. Não foi analisar o fenômeno do poder nem elaborar os fundamentos de tal análise. Meu objetivo, ao contrário, foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos se tornaram sujeitos. Meu trabalho lidou com três modos de subjetivação que transformaram os seres humanos em sujeitos – o saber, o poder e a ética – [...]

4. ARENDT, H. **A Condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 67-68.

Assim, não é o poder, mas o sujeito, que constitui o tema geral de minha pesquisa⁵.

Será em 03 de março de 1982, num curso intitulado “A Hermenêutica do sujeito”, que Foucault irá ocupar-se de um tema central para suas análises, que consistirá em encontrar-se a si mesmo em um movimento cujo momento essencial não é a objetivação de si em um discurso verdadeiro, mas a subjetivação de um discurso verdadeiro em uma prática e em um exercício de si sobre si.

E, por isso mesmo, Foucault irá empenhar-se na distinção entre a “ascese” cristã e a *áskesis*, ou a ascese da prática de si, ou no “converter-se a si mesmo” numa busca de prevenir-se contra “os acontecimentos possíveis da vida”, ou seja, a *áskesis* me conferiria os modos de preservação, a partir de minha relação com a verdade. Desse modo, diferente de uma ascese que limita o sujeito a uma renúncia a si, a *áskesis* busca equipar (*paraskeuê*) esse sujeito para que se constitua a si mesmo.

Resta saber como se daria, ou qual o percurso será adotado para a compreensão dessa perspectiva do sujeito. Para Foucault, a etapa inicial da *áskesis*, “concebida como subjetivação do discurso verdadeiro” (FOUCAULT, 2006, p. 401) irá se valer de todas as práticas e técnicas relacionadas **à escuta, à leitura, à escrita e ao fato de falar**.

E como na linguagem musical a escuta cumpre uma função fundamental, é intrigante buscar compreender, na perspectiva de Foucault, a **audição** como o ponto de partida para a *áskesis* ou a ascese filosófica, sobretudo, se concordarmos que, historicamente, na filosofia, estendendo-se de Platão a Kant, a visão (*nous ou noein*) sempre possuiu um *status* privilegiado no campo do conhecimento, e, em muitos casos, sendo qualificada como uma “atividade”.

Ao que parece, à audição não foi destinada uma importância dessa ordem, na medida em que a ela restaria um papel secundário pela sua passividade no campo do conhecimento. A ambiguidade da relação passividade-atividade no

5. FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da Hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense, 1995, p. 231-232.

processo de escuta me parece um ponto importante a ser tematizado numa sociedade que confunde o jogo dialógico democrático, que consistiria no exercício de falar e ouvir, para converter-se na sociedade da “tagarelice”, ou no simples prazer de falar.

Em linguagem musical, a audição tem um local privilegiado para a formação humana, não existe a possibilidade de uma formação, e, consequentemente a compreensão de uma cultura musical, sem se mostrar disponível à audição da alteridade. A preocupação de Foucault manifestada no esforço para compreender o sentido da **audição** é um processo desafiador, mas, ao mesmo tempo, necessário para um entendimento mais amplo da relação do sujeito com o mundo.

No que se refere à linguagem musical, a audição não está restrita ao fato de que sou homem, possuidor de propriedades naturais que me permitem fisiologicamente ouvir sons; mais do que isso, é por estar circunscrito numa cultura, e novamente Bornheim tem razão quando diz que

[...] o homem é consubstancialmente culto porque é necessariamente mundano, ou seja, formado pelo mundo no qual vive; mesmo sem ter recebido uma iniciação especificamente musical, todo homem tem “educação” musical já que recebe a música dentro de certos padrões culturalmente estabelecidos no evoluir da história e aos quais não se poderia furtar (BORHEIM, 2001, p. 137-138).

Mas, em que consistiria a não aceitação de uma linguagem musical? Não se trata simplesmente de uma questão de gosto, isso poderia relativizar um tema que está muito além de uma avaliação de uma peça que não atende às exigências de um paradigma estético musical, ou uma avaliação baseada numa preferência pessoal. A não aceitação de uma linguagem musical pode significar a rejeição de um mundo de valores simbólicos, de significados, de rejeição a modos de vida.

Um bom exemplo pode ser aqui mencionado, quando Pierre Boulez, em sua famosa obra “A música de hoje”, nos diz:

É certo que a hierarquia, na qual viveu o Ocidente até agora, praticamente exclui o ruído de seus conceitos

formais; a utilização que dele se faz depende naturalmente de um desejo de ilustração “para-musical”, descritiva. Não vejamos aí uma coincidência ou uma simples questão de gosto: a música do Ocidente recusou, durante muito tempo, o ruído porque sua hierarquia repousava no princípio de identidade das relações sonoras *transponíveis* para todos os graus de uma escala dada; sendo o ruído um fenômeno não diretamente redutível a um outro ruído, é, pois, rejeitado como contraditório ao sistema (BOULEZ, 2017, p. 40-41).

Se partirmos do princípio de que a música é uma linguagem composta por símbolos, regras e entonações, então devemos entendê-la igualmente em suas limitações formais, mas também nas inúmeras possibilidades de variações linguísticas, sotaques e constante criação, na medida em que entendemos a língua como língua viva. As noções de “ruído”, “barulho”, “bagunça”, “sons desconexos” parecem qualificar negativamente, em muitos momentos, aquilo que simplesmente escapa aos princípios de regras estabelecidos hierarquicamente como música, contudo não há como não considerar o protagonismo do sambista, do violeiro, do fadista, do chorão, do palhaço da folia como “inventores”, “criadores”, ou “reprodutores” de uma linguagem musical que os identificam como sujeitos de um fazer criativo.

Trata-se, por outro lado, de se pensar o papel da imaginação que, a nosso ver, estaria para além de uma perspectiva meramente cognitivista, mas, antes, criadora e doadora de sentido a um mundo que se apresenta aparentemente fragmentado, e que, no entanto, não se desmancha diante de nós, e isto porque se estabelece a partir de uma ordem criadora distinta, porque é enigmática, conscientemente cifrada, na medida em que não se permite ser aprisionada num modelo imposto por um colonialismo que, ao tentar se impor, sofre, por sua vez, as mais variadas influências, é o exemplo do Samba, em suas diversas versões, do choro, do Fado, entre tantos gêneros musicais da nossa cultura. Pode-se dizer que, nessas dobras do colonialismo, nas suas distrações, ele se apanha “driblado”, reinventado, pela linguagem cifrada e irônica, deslocando a linguagem musical hierarquizada, verticalizada, para outras perspectivas, o que nos brindou com o surgimento de inúmeras expressões culturais no Brasil.

Se pensarmos com o auxílio de Castoriadis (1982), veremos que aquilo que ele denominou como “significações imaginárias sociais” pode ser entendido nesse contexto, facilmente; afinal, elas são instituídas pela sociedade, o que significa dizer que teríamos de pensar a partir da metáfora do que ele denomina de “Magma de significações imaginárias”, para compreender como podem ser construídas as organizações conjuntistas em número indefinido, e que, contudo, não poderiam jamais ser reconstituídas (idealmente) por composição conjuntista (finita ou infinita) dessas organizações. Esse magma é entendido como um mundo de significações, em que a própria sociedade o institui, mas, paradoxalmente, é também instituída por ele.

É evidente que essas questões tangenciam, obrigatoriamente, temas muito delicados para as Ciências Sociais de maneira geral, e, de certa forma, o princípio de autonomia parece conduzir o tempo inteiro nossas argumentações. Assim, não é sem razão que Castoriadis (1982) dirá que não se pode relacionar as significações imaginárias sociais a um “sujeito” constituído expressamente para “carregá-las”, ou, ainda, as denominações mais diversas, tais como “consciência de grupo”, “inconsciente coletivo”, “representação coletiva” ou “representação social”, não importa, esses termos cairiam no velho paradoxo cunhado pelo autor por serem “excessivos ou carentes”, mas, principalmente, pela sua incapacidade de corresponderem ao modo de ser específico das significações. É preciso o cuidado em não reduzir o mundo das significações instituídas às representações individuais, evitando uma espécie de personalismo e, ao mesmo tempo, podemos observar a relação constante entre os indivíduos que efetivam essas significações.

Dizer das significações imaginárias sociais que elas são instituídas, ou dizer que a instituição da sociedade é instituição de um mundo de significações imaginárias sociais, é dizer também que essas significações são presentificadas e figuradas na e pela efetividade de indivíduos, atos e objetos que elas “informam”. A instituição da sociedade é que é e tal como é enquanto “materializa” um magma de significações imaginárias sociais, com referência ao qual somente indivíduos e objetos podem ser captados ou mesmo simplesmente existir; e não se pode também dizer que este magma é separadamente dos indivíduos que ele faz ser. Não temos aqui significações “livremente separáveis” de todo suporte material, puros polos de

idealidade; é no e pelo ser e o ser-assim deste “suporte” que essas significações são e são tais como são (CASTORIADIS, 1982, p. 401).

Para Castoriadis, são duas as dimensões que instituem a sociedade e suas correspondentes significações e elas se apresentam simultaneamente: a dimensão conjuntista-identitária e a dimensão imaginária. E aqui nos interessa diretamente o modo como Castoriadis irá tratar a *linguagem*, como a referência para a dimensão conjuntista-identitária, possuidora de códigos de um conjunto definido de regras, as quais, evidentemente, se constituirão como limitadora das construções. Por outro lado, na dimensão imaginária, teríamos a *língua*, possuidora de um potencial de significações indeterminável e indefinido. Se entendermos a música como linguagem, tais conceitos fornecem um instrumental bem interessante para pensarmos as inúmeras expressões culturais do nosso país.

Denominamos imaginário social no sentido primário do termo, ou sociedade instituinte, o que no social-histórico é posição, criação, fazer ser (...). O imaginário social ou a sociedade instituinte é na e pela posição de significações imaginárias sociais e da instituição; da instituição como “presentificação” destas significações e destas significações como instituídas. (...) A instituição da sociedade pela sociedade instituinte apoia-se no primeiro estrato natural do dado e encontra-se sempre (até um ponto de origem insondável) numa relação de recepção/alteração com o que já tinha sido instituído (CASTORIADIS, 1982, p. 414).

A grande dificuldade para lidar com o mundo das significações consiste no desafio de se escapar do vício imposto por uma eurocentralidade que admite o mundo das significações apenas como réplica, ou imaginação, no sentido ruim da palavra, ou representação do mundo real. Isso implica em conceber o mundo das significações como meras abstrações, um mundo de conceitos originados de um processo de “purificação” conduzido por um sujeito cognoscente, elevando-o a uma posição hierárquica superior ao que são os fenômenos no mundo da vida.

O desafio, desse modo, consiste em pensar o mundo das significações como posição primeira, inaugural, irredutível do social histórico e do imaginário social, tomando como ponto de partida a sua manifestação na sociedade, e, para tanto, cumpre observar atentamente o modo como se configura, ou se presentifica a instituição das significações. Contudo, é importante notar que não se trata de reduzir as significações ao modo como este ou aquele indivíduo as representa, consciente ou inconscientemente, também não é decisivo o que pensam, mas importa interrogar sob quais condições históricas e culturais esses indivíduos são formados como indivíduos sociais, como participam no processo de criação, o seu fazer e agir para a coesão de uma sociedade.

As reflexões de Castoriadis nos oferecem a oportunidade de pensar se podemos considerar a formação das identidades como resultante de um complexo processo de instituições que devem ser compreendidas numa constante relação em que indivíduos, mundo e valores culturais são envolvidos num constante jogo paradoxal de instituir e, ao mesmo tempo, serem instituídos pela cultura.

De certa forma, o que nos mantém vivos, o que nos faz alimentar “crenças” é a possibilidade de “criar” algo “novo”, apresentar novas propostas de comunidade, sociedade, novos valores, enfim, novas formas de vida. Essas novas formas de vida estão diretamente ligadas ao modo como o humano se relaciona com as significações imaginárias e, evidentemente, esse percurso nos desafia a um esforço de compreensão da linguagem de uma maneira mais ampla.

A música, que será entendida por nós, com efeito, como linguagem, apresenta, contudo, em muitos momentos, embaraços que nos impedem de tratar a questão a partir de uma mera descrição, análise de conceitos, de explicitação da estrutura linguística, ou, ainda, teimosamente, não se deixa apreender nas esferas da interpretação hermenêutica. Do coco, gênero musical nordestino, no momento do “barreado” para a construção das casas, até o samba, ou o *funk* originado em meio à violência urbana, interessa-nos atentar para a questão de como, num ambiente aparentemente desconexo, de realidades tão duras, de evidente caos social, emergem verdadeiras criações artísticas, alterações rítmicas, derivadas de uma sonoridade que poderia, com razão, promover medo, angústia, depressão, imobilismo. Mas, ao contrário, acabam convertendo-se em melodias, em ritmos alternativos com vistas à esperança.

Não foram poucos os esforços de uma elite representada por poderosos no intuito de invisibilizar essas expressões, marginalizando-as em todos os sentidos. Entretanto, teimosamente, elas estão insistem em seguir adiante. E, ao que parece, não há como lidar com a linguagem musical brasileira sem levar em conta a força dessas expressões. Afinal, elas produzem sentido, expressam valores éticos, estéticos e políticos, e, talvez por isso, José Miguel Wisnik observa que

Entre os impasses declarados de algumas das linhas evolutivas da modernidade e o impacto da repetição nos meios de massa, fica impossível pensar a multiplicidade das músicas contemporâneas a não ser através de novos parâmetros. Em primeiro lugar, há um vazamento daqueles bolsões que separavam tradicionalmente o erudito e o popular, além de que a música ocidental redescobre as músicas modais, com as quais se encontra em muitos pontos. Os balineses e os pigmeus do Gabão são contemporâneos de Stockhausen. Os cantores populares da Sardenha, com suas impressionantes polifonias, assim como as mulheres búlgaras (que mantêm vivo o canto imemorial da Trácia, pátria de Orfeu e Dionísio), são focos brilhantes das sonoridades presentes no mundo do Funk (WISNIK, 1989, p. 11).

Trata-se do aprendizado de uma escuta musical relativa, o que implica, como dissemos acima, em uma certa disposição para ouvir o outro, ou colocar entre parentes, como quer a fenomenologia, o nosso próprio mundo, e, nesse caso, o nosso mundo sonoro, abrindo-se para outras possibilidades de sentido de sonoridades. Ainda seguindo as orientações de Gerd Bornheim, o importante seria estabelecer uma espécie de “afinidade” que propiciasse um “caminhar” com a linguagem musical, colocando-se disposto a compreender o sentido de tal linguagem, mas isso só será possível por uma flexibilidade da escuta. Os desafios decorrentes desses contextos apenas atendem a constante interrogação sobre o sentido de mundo, afinal, o humano se constitui numa constante pugna contra si mesmo e contra a limitação dos conceitos.

Considerações finais

Os desafios impostos pelas experiências estéticas sempre se constituíram em grandes questões para a filosofia, ocorre que a experiência estética teimosamente apresenta a constante tensão, ou a oscilação, entre presença e sentido. No caso especificamente da linguagem musical, essa tensão é muito mais evidente, com um predomínio da presença, obviamente, a menos que queiramos insistir na violência de reduzir a experiência musical à mera conceituação, ou sentido, em prejuízo da riqueza do fenômeno sonoro que se presentifica. As expressões culturais da nossa cultura e, mais especificamente, da linguagem musical, ainda merecem um maior cuidado nos nossos estudos e talvez tenhamos de dar mais crédito à advertência de Paul Gilroy, em seu famoso texto “O Atlântico Negro – modernidade e dupla consciência”, sobre a ausência da música como tema nos debates que se referem à eclipse da racionalidade. Ou será que devemos desconsiderar o papel da linguagem musical na formação dos valores fundamentais presentes na ética, na política e na estética efetivados na ideia do verdadeiro, do bom e do belo?

Parece-nos razoável interrogar sobre formas de relações sociais presentes em um dos modos mais eficazes de formação, a formação pela cultura musical, na medida em que se trata de algo intangível e que, no entanto, nos fornece inúmeros exemplos de resistência, alienação, estratégia de luta, sempre presentes no que gostaríamos de chamar juntamente com Gilroy de cultura da consolação. É importante percebermos a sutileza que vai, ao nosso ver, além da resistência política, da luta pela sobrevivência de valores e tradições, talvez tenhamos de atentar para as possibilidades, ou alternativas de modos de vida, que são propostos nessas expressões culturais, por não se adequarem ao modo colonialista de pensar e se relacionar com o mundo, o retorno a esses fenômenos culturais pode se constituir no desafio necessário para acurar a escuta do mundo da vida e retomarmos um diálogo que, na linguagem musical, não admite apenas o falante, mas requer a necessidade da pergunta e da resposta, numa construção dialógica que só faz sentido pela escuta do outro.

Referências

- ARENDET, H. **A Condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e finitude**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Instituição Imaginária da sociedade*. 5. ed. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **O Sujeito e o Poder**. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da Hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **L' Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)**. Hautes Études. EHESS, Gallimard-seuil, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito: curso no Collège de France (1981-1982)**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

2

Fado: “poema do vulgo” na construção do simbólico

Marta de Oliveira Chagas Medeiros¹

Fernanda Morales dos Santos Rios²

É geralmente dançado [o batuque] por dois ou mais pares, que se defrontam. Duas violas estrídulas, de cordas de arame, começam um zum-zum, zum-zum, e F. (homem selvagem, parecendo cigano, belo e gracioso como Adonis, com olhos de gazela, mas com o fogo de um gato selvagem, grande dançarino e grande patife) avança, e comanda os

-
1. Fadista e pesquisadora dedicada ao campo da arte popular afro fluminense. É especialista em História da África e do Negro no Brasil pela Universidade Candido Mendes, especialista em Literatura, Memória Cultural e Sociedade pelo Instituto Federal Fluminense e mestre em Cultura e Territorialidade pela Universidade Federal Fluminense.
 2. Licenciada em Música pela Universidade Metropolitana de Santos, especialista em Educação Musical pela Faculdade Vale do Cricaré e técnica em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música. Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense e docente do curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal Fluminense.

dançarinos, dois homens e duas; zum-zum, zum-zum; três ou quatro vezes de repente começam improvisado canto, alto, bárbaro rápido, com alusões ao patrão e seus méritos, acidentes do trabalho diário, misturados ao amor de ideias Marias; os outros homens juntaram-se em coro. Com os cantos rítmicos, acompanhados de palmas e sapateado, a dança começa. A princípio lenta, depois aos poucos se acelera, os dançarinos avançaram e recuam, as mulheres sacudindo o corpo e agitando os braços, os homens batendo o compasso com as mãos. E a música se retarda e se acelera; cantos e sapateado tornando-se rápido e furioso, e há muita ação pantomímica entre os pares³.

A descrição de Robert Walsh a respeito do “batuque” presenciado em uma fazenda da Bahia, em 1828, leva-nos, sensivelmente, a uma comparação com o “fado de Quissamã”, ao modo pelo qual a sua feitura é realizada. O relato histórico produzido pelo viajante inglês para noticiar as coisas do Brasil, na Europa, constitui uma importante janela para acessarmos partes da trajetória do “fado” em território nacional. Pela publicação de José Ramos Tinhorão (1988), que nos facilita o alcance a esse registro da época, podemos apreciar a dança e a música do fado ainda nos seus arranjos oitocentistas. Observamos que o “fado de Quissamã” conserva: “os pares que se defrontam”, “dois homens e duas”, a presença da viola, canto com alusão ao patrão, ao trabalho e ao amor, “com cantos rítmicos, acompanhados de palmas e sapateado”. Entre a cena dos oitocentos e a dança do fado em Quissamã identificamos uma parcela de pontos comuns.

O legado negro africano trouxe para o solo brasileiro, além da força para o trabalho e o conhecimento sobre técnicas específicas, também a memória de suas festividades, celebrações e representações sociais que, de acordo com as circunstâncias materiais, afetivas e de poder, foram reconstituídas ou incluídas como “retalhos de antigas cerimônias” em modelagens próprias para vivenciar a religiosidade e satisfazer o tempo consentido para o lazer, como bem

3. WALSH, Robert. **Notices of Brazil in 1828 and 1829**. Londres: Frederic Westley and A. H. Davis. Stationers' Hall Court, 1830. Relato histórico realizado por um viajante inglês em uma fazenda da Bahia em 1828 e publicado por José Ramos Tinhorão no livro *Os sons dos negros no Brasil* (2008).

evidencia Tinhorão (2008). Assim, “a partir dos fins do século XVIII, os ritos, as coreografias, os cantos e as danças do sertão africano passaram a integrar os terreiros na forma de umbigadas, batuques e lundus” (TINHORÃO, 2008, p. 58):

O que se pode deduzir, pois, é que, ao se defrontarem os batuques de africanos e crioulos da colônia e do vice-reino com a diversidade de sugestões de cantos e danças negros, de alguma forma desestruturados - em parte por influência das condições locais, em parte por mudanças ocorridas na própria África -, os brancos e mulatos brasileiros não encontraram qualquer dificuldade em apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e de cantos, logo tornados nacionais (TINHORÃO, 2012, p. 60).

Entramados pelo inconformismo, os recortes, as lembranças e as narrativas que atravessaram o Atlântico e aportaram no Brasil, no cenário da escravidão, formataram as primeiras composições das danças nacionais que mais tarde estariam reproduzindo novas representações a partir do esmerilhamento desses enlaces culturais. A esse respeito, Tinhorão (2008) reconstitui a relação entre as cerimônias trazidas da África e as suas derivações que, como o samba e o fado, foram elevadas a símbolos nacionais, afirmando, ainda, que “as três primeiras danças criadas por brancos e mestiços do Brasil a partir da matéria-prima do ritmo e da coreografia crioulo-africana dos batuques foram, pela ordem, a fofa, o lundu e o fado” (2008, p. 60-61).

A palavra fado, de origem latina, é uma derivação de *fatum* e significa destino, vaticínio, saudade, fadário ou profecia. Fadejar, nesse contexto, é o mesmo que “cumprir com o seu destino, correr seu fado, obedecer”. Aqui, citamos a definição de fado encontrada no Dicionário das línguas Portuguesa e Franceza, uma compilação de Joaquim José da Costa e Sá, datado de 1788. Mas, qual a definição de fado para os fadistas fluminenses? Quanto a essa indagação, a resposta é breve: brincadeira. “O fado é uma brincadeira”. O fado, como dança no Brasil, é uma relevante produção advinda das senzalas e casas pobres. Festa descrita na forma de bailado, possuidor de um cancionário próprio e materialidades que compõem um discurso sincrético, misto de profano e divino, arcabouço de lendas e práticas sociais ressemantizadas.

O termo fado serviu não apenas para denominar a dança em si, mas a própria festa ou função músico-coreográfica (“Quando o fado começa custa a acabar, termina sempre pela madrugada, quando não leva de enfiada dias e noites seguidas e inteiras”) e, ainda, a composição em versos encaixados como ária à parte, em meio à dança. E isso talvez explique o próprio nome estendido em certo momento a essa variedade do lundu, pois em 1878, com a 7ª edição do dicionário de Moraes, a palavra fado aparece definida como “poema do vulgo”, e sua música como “música popular, com ritmo e movimento particular, que se toca na guitarra e tem por letra os poemas chamados fados” (TINHORÃO, 2008, p. 81).

Na região norte fluminense, a dança do fado é considerada por muitos uma variação da *Mana-Chica*⁴, e a sua origem é atrelada (por alguns autores) à coreografia das quadrilhas francesas executadas na casa senhorial e reproduzida pelos negros que, de algum modo, a tomavam, pela observação. Alberto Lamego Filho descreveu as variações da dança da Mana-Chica e afirmou que esse conjunto era chamado de fado na região de Campos e Quissamã. Lamego (1934) observou ainda que se tratava da mais popular festividade realizada no interior “dos casinhotos e senzalas”, com impressionante sapateado e melodia chorosa marcada “pelos versos rústicos dos cantadores repentistas”. Por outro lado, são recorrentes as explicações que associam o modo de cantar o fado às ladainhas rezadas no interior das capelas da redondeza.

Consideramos, no entanto, que a dança do fado na região norte fluminense pode ser compreendida como um baile constituído a partir da colaboração dos autos negros. Desse modo, a acepção das características do

4. “A Mana-Chica do Caboio é uma dança considerada a única surgida no município de Campos dos Goytacazes (RJ), segundo o Dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo (2012) supostamente inventada por uma Senhora moradora do local chamada Francisca que, apelidada de Mana-Chica era alegre e “amiga da folia”. Esta Senhora se misturava aos negros e assim criaram a dança a partir do que observavam nas festas na casa grande, os nobres executavam danças parecidas aos minuetos franceses. Nascida por volta de 1780 na região do Caboio, de acordo com historiadores (REIS, 1785, apud Lamego Filho, 1996), num pequeno agrupamento de casas que fica à margem da estrada que leva ao Cabo de São Tomé” (AZEVEDO; NASCIMENTO, 2017, p. 334).

“fado angolano” dançado em Quissamã apresenta o palmeado e o sapateado percussivos das danças africanas. Da contribuição europeia veio o castanholar de dedos com os braços suspensos para compor a parte dos bailarinos, e, com o passar do tempo, o acompanhamento de viola.

Conforme a análise de Lamego (1934), esse “fado rural” conserva ainda as marcas da quadrilha francesa: o atravessamento de damas, a roda grande, o zigue-zague, ambos resultados de um intenso trânsito social entre povos e culturas.

Da encruzilhada, em que os vários caminhos apontam para a origem do fado no Brasil, encontramos, no contexto das navegações, o sertão africano e as cidadinas europeias. O esforço, no entanto, para se alcançar os lastros do surgimento dessa prática cultural e artística, permanece em testemunhos de época, sob os olhares e notas que nos permitem assoalhar os espaços por onde se viu bailar os primeiros fadistas nacionais. Chama a atenção, nesse contexto, a preferência pela dança do fado nessa região fluminense do açúcar, em consideráveis três séculos de prática fadista, e a sua permanência no entremeio da vida cotidiana.

Em Quissamã, a origem do fado é dita “de Deus” pelos fadistas locais, que diz-se que essa informação vem “do tempo dos antigos”. Na oralidade popular, conjuga-se que “Jesus Cristo passou em Quissamã e deixou o fado pro povo dançar”. Desse modo, costuma-se dizer que “o fado é bento porque é da parte de Deus”. Essas são frases recorrentes entre os fadistas da região quando questionados sobre a origem do fado.

A palavra fado⁵ remete-nos à feitura de um bailado, significa a festa em si, dividida em partes conforme a vontade dos seus realizadores. Os homens desempenham com os pés uma forma de sapateado e, com as mãos, as palmas. As mulheres rodopiam com leves requebros. Por vezes, há um levantar de braços e estalidos com as pontas dos dedos.

O modo percussivo desenvolvido pelos dançadores segue a variação do ritmo de cada parte. Um dos marcos que identifica a dança é a “cruz” – independe

5. O baile, nesse contexto, tem o sentido de uma festividade que, na “categoria nativa” do “fado de Quissamã”, simboliza a feitura da dança, isto é, quando os brincantes se reúnem para dançar o fado. O baile é realizado em salões comunitários ou espaço coberto de “casas de família”. Inicia entre 20h00 e 22h00, com término pela madrugada.

do movimento do corpo para que os seus brincantes estejam dispostos em forma “cruzada”. De modo recorrente, é dito pelos fadistas que o “fado é de Deus porque é cruzado⁶”, “o fado é da parte de Deus”, “o fado é bento”.

Fado – da elite, do povo e de Deus

A cultura popular quissamaense, com suas brincadeiras, sabores, cheiros e (re)criações enuncia reminiscências e historicidades sobre trânsitos, experimentos e produções culturais, advindas das teias e tramas populares. No livro Quissamã (1987), Marchiori apresenta o sumário com três divisões: I. Da elite - História, Sociologia, Arquitetura; II. Do povo – Habitação, Dança / Religião, Artesanato, música; III. Do hoje – Patrimônio. Nessa organização, o Jongo, o Tambor, a Macumba, o Boi malhadinho e o Fado combinam as especificidades artísticas e culturais da providência popular.

A ideia proposta pela autora, “da elite *versus* do povo”, é o primeiro cenário no limiar das representações que ratificam as diferenças tomando por base o capital simbólico e econômico para aludir contradições sobre o saber, o ser e o fazer de indivíduos e grupos historicamente apartados na sociedade quissamaense. Aqui, consideramos o passado histórico alicerçado no latifúndio canavieiro e na mão de obra negra escravizada, o que estabelece uma complexa dimensão teórica e reflexiva sobre as representações sociais e os sentidos convergentes nessa contextualização.

Retomar a ideia sobre as coisas “da elite” e aquelas referidas ao “povo”, na dicotomia apresentada anteriormente, permite-nos destacar a forma pela qual “o povo” atribuiu a dança do fado a “Deus”. Por meio dessa percepção, observamos o cruzamento de modos resilientes que seguem reforçados por seu mito fundacional. Logo, “da parte de Deus”, o fado adentrou o espaço da casa e lá permanece ao som de viola e pandeiro, cantando e dançando composições sobre as coisas “da elite”, “do povo” e de Deus.

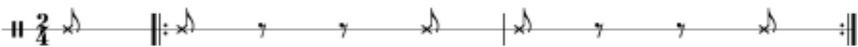
6. As palavras “cruzado (a)”, “peça”, “parte”, aqui, têm um sentido mais amplo, comportando acepções por vezes distintas de seu uso no senso comum, podendo, por isso mesmo, serem entendidas como uma “categoria nativa” no contexto do “fado de Quissamã”.

Considerações sobre a estrutura musical do fado

O fado por nós observado é executado por um trio de cantadores, em que dois tocam pandeiro, e um toca viola. As canções narram ou remetem a situações diversas do cotidiano rural. Possuem estrutura melódica modal, várias delas no modo jônico, complementado por harmonização na viola utilizando sétimas menores, remetendo a uma ambiência mixolídia. Soam como toadas cantadas em terças paralelas que são entrecortadas por trechos com batidas de palma e pé, guardando alguma semelhança na parte rítmica com a “Caitira”, encontrada em outras regiões do Brasil. Os pandeiros fazem a “levada” propriamente dita do fado. Com toque específico, anunciam as palmas e pés batidos pelos homens. Na hora em que isso acontece, os pandeiros dobram o ritmo. Uma das estruturas rítmicas⁷ utilizadas é a seguinte:



Somente os homens executam o sapateado e o palmeado, devendo este ser realizado sempre com as mãos o mais possível abertas. Uma das variações encontradas é a combinação por quatro compassos da configuração do compasso dois com o três, simultaneamente, provocando efeito de polirritmia. Antes da entrada das palmas, em momentos específicos anunciados pelo pandeiro, os homens batem os pés em batidas dobradas pelo pandeiro, combinando elementos do ritmo acima. A marcação básica do sapateado segue a seguinte estrutura rítmica:

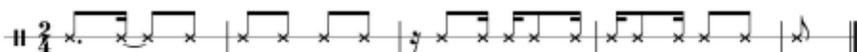


Em algumas partes ou peças (forma de divisão do fado que consiste em coreografia e ritmo próprio de cada parte), o trecho de palmas é maior, podendo chegar a dezesseis compassos. Os fadistas costumam diferenciar as palmas de cada parte, chamando de palma longa ou palma curta. A possibilidade abaixo é usada também:

7. Este exemplo e os demais registrados ao longo do capítulo foram coletados pelas autoras no decorrer do trabalho de campo e durante as apresentações artísticas do fado no município de Quissamã, entre os anos de 2016 e 2019.



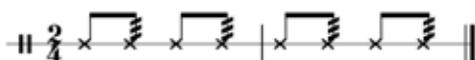
Uma outra variação utilizada obedece à seguinte estrutura rítmica:



A estrutura musical do fado pode ser representada por dois momentos distintos: a abertura e a suíte. Não há dança no momento da abertura e sua apresentação geralmente ocorre na porta da casa (ou do salão) onde irá acontecer o baile com a entoação das cantigas de reis e das mineiras de louvação. Usualmente, as cantigas de abertura são bem melodiosas, possuem um texto de teor tradicional e religioso e são executadas em andamento moderado. Um exemplo de repertório do canto de abertura é a anunciação:



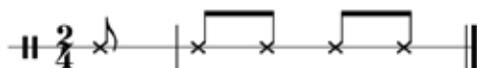
A estrutura rítmica da abertura é desenvolvida em compasso binário e sem a utilização de síncopes. O acompanhamento realizado pelo pandeiro durante o momento da abertura é demarcado por uma marcação rítmica regular do tempo (sempre acentuado) e do contratempo em rufo, sem variações:



Em contrapartida, o momento da suíte costuma ser caracterizado pela utilização das síncopes nas estruturas rítmicas e melódicas, mantendo-se a marcação do compasso binário, que sustentam os passos de dança que agora são realizados dentro da casa (ou do salão), executados em andamento mais acelerado. Nesse momento, os cantadores entoam suas mineiras e extravagâncias, transpondo o ambiente antes religioso para uma atmosfera alegre e dançante. O conteúdo poético das letras executadas nas suítes dialoga sobre fatos

No “coice da viola”

A viola é tocada com a função de fazer o acompanhamento harmônico, sempre com poucos acordes e complementando a levada dos pandeiros. O cantor que puxa os versos senta-se ao lado do violeiro e diz-se que ele está “no coice da viola”⁸. Além de ficar responsável pela condução harmônica, o violeiro também se encarrega de reger a entrada do pandeiro após o término da estrofe. O anúncio do solo do pandeiro é realizado pelo violeiro com uma batida no corpo (tampo) do violão com a mão esquerda aberta, obedecendo à seguinte célula rítmica:



Assim como os cantadores de maior expertise mantêm-se no “coice da viola” também os dançadores, somente os mais qualificados, podem ingressar na proximidade dos cantadores, do contrário o fado pode “desnortear” pela falha de um, que levará ao erro do segundo (cantador e brincante). A função das palmas e do sapateado decorre ao pandeiro que, por sua vez, atua como uma espécie de maestro que rege os passos da dança e sinaliza a entrada das palmas, produzindo um conjunto harmônico entre a marcação rítmica e a coreografia do fado.

O espaço da dança

O salão é um ambiente livre de objetos, em que permanecem apenas acentos para o violeiro e os cantadores. Independentemente da dimensão do salão, os brincantes dançam muito próximo dos cantadores, acotovelam-se, tocam-se e disparam uns contra os outros palavras de animosidade: “mais uma vez, quero vê! / Segura Martinha! / Oh dama boa, meu Deus / Firma cumpade! / Num erra não”.

8. “Em “categoria nativa”, a expressão “no coice” ou “coice da viola” faz referência à qualidade que tem a viola na dança do fado: o violeiro bate na viola para sinalizar o momento em que as palmas, os pandeiros e o sapateado devem ser executados.

O Violeiro Ivail dos Santos conta que, antigamente, lá pelas bandas da Lagoa feia, “casa veia, de porteira aberta e o lampião balangando, o fado ia até amanhecer o dia. As crianças não podia entrar. Ficava na janela olhando”.

Ao término de cada parte, é comum os brincantes se abraçarem e festejarem o sucesso da coreografia. A música é paralisada, encerrou uma parte! Os brincantes buscam ar fresco, normalmente na área externa do salão. O baile é encerrado com a parte barra-do-dia. Essa parte descreve, na letra, a vontade que os brincantes têm de amarrar o dia para que a noite dure um pouco mais, por fim é a derradeira e o baile finaliza.

As coreografias são específicas e algumas poucas não são executadas por serem desconhecidas pelos brincantes atuais, por esse motivo, partes como “balão” e “marreca” tornaram-se inviáveis para serem realizadas durante o baile. O esquecimento, acompanhante da memória, manifesta-se também na dificuldade de realizar algumas cantigas. O desuso acomete o distanciamento de letras e expressões corporais, para essas lacunas os brincantes citam mestres antigos para referendar lembranças fragmentadas sobre a canção, a dança, sobre as partes esquecidas.

Os promotores do bailado encarregam-se de oferecer uma alimentação para os brincantes, além de custear seu transporte e remunerar os cantadores e o violeiro.

Contudo, “nem sempre o fado sai impecável, como desejariam seus realizadores, e há diversos expedientes para coordenar o desempenho coletivo. É muito comum ouvir um dos cantadores dirigir-se ao grupo que dança com expressões como: “segura as palmas, gente!” ou “olha a mão!” (...). Se os pares erram a coreografia, os cantadores gritam-lhes o nome da parte: “Tirana-do-sul! É valsado, gente! Segura a mão, compadre!”; como também observou Travassos (1991). Essa integração é um traço relevante da brincadeira, ambos se corrigem mutuamente, estando num salão doméstico ou numa apresentação pomposa num teatro lotado, por exemplo. Destacamos que são recorrentes entre os fadistas as afirmações: “o fado é bom demais” ou “a brincadeira não pode acabar”.

Considerações finais

Os lugares da cultura popular no cenário das territorialidades recentes demonstram significativa importância para se compreender o sentido da reatualização das festas, especialmente aquelas que, como o fado, retornam ao tempo da criação divina. O indivíduo, o grupo e a comunidade perfazem os seus laços de ancoragem experimentando e repetindo os saberes e modos de festejar integrados ao sagrado. Identificamos que a centralidade da festa se conjuga na representação do divino e a presença dos mais velhos reforça a relevância da oralidade para fundamentar a manifestação.

Nesse sentido, o fado pode ser compreendido como o fio que entrama a tessitura identitária das redes de sociabilidade no território quissamaense. A dança inspirada dos negros reverbera nos movimentos dos corpos, na materialidade da fala, no tom inventivo dos seus ritmos e na liberdade das suas composições. Resiliente, guarda o divino e profano em seu modo de ser.

Ao propor esse roteiro nas teias da memória e da história da sociedade quissamaense, na perspectiva dos conceitos de cultura e de territorialidade, concluímos que o fado, enquanto herança cultural, é um arquivo que serve para reiterar partes que no passado foram omitidas, apagadas ou excluídas para favorecer a supressão de um grupo sobre outro e, desse modo, fazer com que lacunas históricas sejam preenchidas.

A herança comporta disputas, conflitos e apropriações e será o lugar dado a ela, assim como a forma em que será reclamada, os responsáveis para que seja a herança, elevada ao *status* de patrimônio. Pensar o significado de “patrimônio” é refletir sobre as “heranças” e os seus “herdeiros”.

O fado de Quissamã (re)inventado como patrimônio vivo passa a ser patrimônio do município, representando o Estado dentro do quadro cultural nacional. Essa apropriação toma outras dimensões quando em associação ao turismo. As manifestações do fado junto com outros instrumentos culturais passam a simbolizar as representações de uma recente municipalidade que já porta em sua história tradições advindas de tempos pretéritos, nascidas nas relações transatlânticas vividas intensamente na produção canvieira, e essas reconhecidas e patrocinadas no tempo do petróleo.

Ressaltamos que as culturas da senzala e da casa grande sustentam a permanência dos cenários cativados para o turismo que se desenvolve em busca,

principalmente, das heranças do sertão africano entretidas pelo convívio com as culturas ameríndias e lusitanas. Assim como o canto dos galos que tecem os fios de toda manhã, o reencontro dos fadistas no baile do fado interliga a ancestralidade à identidade e, nesse acontecimento, o lugar do fado faz-se também santuário da vida em comunidade.

Por fim, cabe enfatizar que a tradução da tradição fadista no espaço da territorialidade quissamaense faz do fado – este que testemunhou as travessias atlânticas, bailou nos tempos do açúcar, foi do pó ao palco nas projeções do turismo e segue faceiro nas trilhas do território do petróleo – um grande compositor de destinos.

Referências

- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Corrupio, 2010.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediação culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. *In*: SOVIK, L. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Porto Alegre: DP&A, 2010.
- MARCHIORI, Maria Emília Prado (Org.). **Quissamã**. 1. ed. Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura/Prefeitura Municipal de Quissamã/IBPC, 1987.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os Negros Em Portugal - uma Presença Silenciosa**. Portugal: Caminho, 1988.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos e origens**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. **Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no círio**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

3

Mana-Chica do Caboio: a linguagem musical e corporal da dança do norte fluminense

Priscilla Gonçalves de Azevedo¹

-
1. Doutoranda e Mestre em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro - UENF. Graduada com Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade Salgado de Oliveira - UNIVERSO. Especialista em Arte e Cultura: linguagens, práticas e discursos com enfoque psicopedagógico pelos Institutos Superiores de Ensino do CENSA - ISE-CENSA e em Arte-Educação-Recreação pela Faculdade de Filosofia de Campos - FAFIC.

Considerações iniciais

Este capítulo tem como objetivo compreender a linguagem corporal e musical da dança popular Mana-Chica do Caboio, que surgiu em Campos dos Goytacazes -RJ em meados dos anos de 1780. Atualmente, essa manifestação cultural é reproduzida pelo Núcleo Arte e Cultura de Campos (Cia. Gente de Teatro), e sobre ela voltamos nossa atenção como modo de formalizar o registro do seu desenvolvimento nos dias atuais e, com isso, contribuir para a manutenção da memória cultural da cidade.

De acordo com historiadores (REIS, 1785, apud LAMEGO FILHO, 1996), a Mana-Chica do Caboio surgiu em meio aos canaviais da planície goytacá, supostamente por invenção de uma senhora considerada “dançadeira” e “amiga da folia”. O autor indica que essa senhora poderia ser uma entre três proprietárias de terra, da localidade do Caboio, na região do distrito de Santo Amaro, situada entre a Lagoa Feia e Mussurepe.

Essa senhora poderia ter o nome de Mariana Francisca, Inácia Francisca ou Francisca Maria, cujo apelido era “Mana-Chica”. Ela se misturava aos negros e assim foram criados os passos característicos dessa dança, reproduzidos a partir do que observavam nas festas que aconteciam na casa grande, como as danças que os nobres executavam. Seus passos eram semelhantes aos da quadrilha e dos minuetos franceses, compreendiam movimentos corporais característicos como o “balancê”, o “chemin des dames” e a “grande chaine”.

A dança Mana-Chica do Caboio compõe parte do patrimônio histórico cultural e imaterial de Campos dos Goytacazes - RJ pelo COPPAM - Conselho de Preservação do Patrimônio Arquitetônico Municipal, sendo considerada uma das manifestações culturais de raiz de grande expressão cultural e histórica. Foi reconhecida como patrimônio por meio da Resolução nº 001/2011, art. 3º da Lei nº 7.527/2003 (LEI ORGÂNICA DO MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES, 2014).

Inicialmente, realizamos um levantamento bibliográfico, bem como a observação participante no grupo focal, a fim de conhecer os elementos essenciais da referida dança. Por esse motivo, o capítulo organiza-se em três seções. Na primeira seção, apresentamos a música Mana-Chica do Caboio, dando enfoque ao “hibridismo cultural” (CANCLINI, 2015) e sua mistura de ritmos. Na segunda seção, descrevemos a dança e sua formação coreográfica a partir do texto de Lamego

Filho (1996). Por fim, analisamos como o Núcleo Arte e Cultura de Campos (Cia. Gente de Teatro) representa essa manifestação cultural.

Reconhecemos, por meio deste estudo, que a Mana-Chica do Caboio é uma dança de apelo étnico, valorizada por sua miscigenação. Ela contém a união das três raças principais da concepção da população brasileira por meio de seus instrumentos musicais: a viola portuguesa, o chocalho indígena e o tambor africano.

A música

A música da Mana-Chica do Caboio possui um ritmo semelhante aos versos dos cantadores repentistas. Os instrumentos musicais utilizados eram essencialmente o chocalho indígena, a viola portuguesa e o pandeiro do africano, compondo, assim, as três etnias que basicamente constituíram a formação do povo brasileiro. A combinação desses elementos é denominada por Canclini (2015) como “culturas híbridas”. Seria a quebra e posterior mistura das diversas expressões que compõem originalmente os sistemas culturais, não sendo mais função do erudito ou do massivo produzir algumas culturas. Essa mistura de culturas e ritmos cessou as fronteiras entre o massivo, o popular e o erudito.

Desse modo, a cultura não distingue as classes sociais. O processo de hibridação concebe o surgimento de novas formas de identidade social. Canclini (2015) procura explicar que, para o processo de hibridação cultural acontecer, necessita-se de três razões essenciais: a decaída dos grandes centros disseminadores de cultura, por meio de uma pluralidade de culturas, anulando o padrão antigo da sociedade; o derramamento de gêneros impuros tomando como exemplo os ritmos musicais, dando a perceber que diversos ritmos se misturaram com o tempo e se espalharam, criando novos ritmos; e a desterritorialização, que poderia ser uma evasão a qual, segundo a concepção de Deleuze e Guattari², seria uma “saída” do “território”, por meio das relações interculturais, um processo espontâneo para uma reterritorialização, ou seja, a “criação” de um outro novo território, por meio de uma quebra e uma combinação de fronteiras culturais. Segundo Canclini (2015), esse é um processo

2. Gilles Deleuze Félix Guattari. Autores da obra intitulada “*O que é a filosofia?*” (1991), sobre a desterritorialização.

fundamental para que aconteça o processo de globalização das culturas, pois assim elas se embaralhariam e ganhariam características umas das outras, transformando-se em novas identidades culturais (AZEVEDO; NASCIMENTO, 2017).

No livro de Joaquim Ribeiro, intitulado “Folclore do Açúcar” (1977), a Mana-Chica do Caboio é apontada como dança e canto vindos de uma derivação do Fado, uma canção popular portuguesa com característica de lamento. Seria uma fina mistura da quadrilha feita por uma mulher chamada Francisca, proprietária de terra ou não, com grande atuação e requinte, dando o seu próprio nome à “sua” criação.

Franco (1937) diz que a Mana-Chica do Caboio possui elementos indispensáveis para a manifestação: o canto, a música e a dança. Mas a alegria momentânea da dança é principalmente caracterizada pelo “bater de palmas, risadaria, piadas, chacotas, improvisos e afrontas, gerando uma agitação clássica aos folguedos” (p. 143-4).

Segundo Lamego Filho (1996), a música seria uma “toada languescente”, assinalando o uso dos acompanhamentos musicais: “As violas do branco tangem. O adufe negro rufa. Os chocalhos ressoam como ásperos maracás indígenas” (p. 86).

Conforme Ribeiro (1977), a principal letra da música da Mana-Chica do Caboio é caracterizada por versos septissilábicos, uma forma de linguagem de metrficação portuguesa. As rimas obedecem ao tipo: “A, B, C, B”, que seriam os versos. A estrofe tem um estribilho de dois versos não rimados. Seus versos, referidos a cantadores repentistas, possuem algumas rimas parecidas com as cantigas do Norte, do Sul e do Oeste (AZEVEDO; NASCIMENTO, 2017).

No livro de Alberto Lamego Filho (1996), a versão da estrofe “eu vou dar a despedida” é denominada um “pé de cantiga”, uma variação de uma estrofe da Mana-Chica: (p. 82).

[...]
Quero dar a despedida
Como deu o meu pavão,
Bateu asas, foi-se embora,
Deixou-me as penas na mão
 [...]

Na Amazônia, o general Couto Magalhães (1935, p. 175-176 apud LAMEGO FILHO, 1996, p. 38) mostra outra variante:

[...]
Vamos dar a despedida
Mandu sarará
Como deu o passarinho
Mandu sarará
[...]

A folclorista D. Maria Angélica Furtado Mendonça (1913, p. 319, apud LAMEGO FILHO, 1996, p. 90) registra a música da Mana-Chica e relaciona o conteúdo da letra com uma comparação da figura humana, como um tema comum na poética popular e erudita.

[...]
Ai! Mana-Chica,
Mana-Chica, dos meus ais!
Tu és a cana mais doce
Nascida nos canaviais.
[...]

Há, ainda, variações da música da Mana-Chica em Santa Rita, na localidade de Lagoa de Cima, e uma variação musical e coreográfica da Mana-Chica, chamada Mana-Joana: uma dança típica do município de Campos dos Goytacazes - RJ, sendo esta considerada uma espécie de quadrilha francesa (CASCUDO, 2012).

O pandeiro africano utilizado na melodia da Mana-Chica do Caboio é chamado de Adufe, que seria uma espécie de pandeiro quadrado com sementes ou soalhas – pequenos objetos de metal – no seu interior, contribuindo para diferenciar a sonoridade do instrumento musical.

O adufe, nos dias atuais, faz parte de uma herança cultural portuguesa e espanhola, embora, do mesmo modo, seja conhecido por outros nomes no norte da África, em países como Marrocos (duff), Argélia (duff na região de Ghardaia) e Arábia Saudita (‘ulba - a caixa) (POCHÉ, 2001 apud DIAS, 2010).

Os maracás indígenas eram feitos de cabaças com pedrinhas dentro, alguns imitavam a sonoridade do chocalhar da cobra cascavel. Havia modelos, também, feitos de crânio de macaco, com um pequeno cabo de madeira e penas (SANTOS, 1942).

As letras da Mana-Chica do Caboio são semelhantes a uma oração aos céus, similares às ladainhas cantadas nas igrejas. Com suas rimas, narram a história de seu povo, com sua vida simples, movida a amores e decepções, idas e vindas, lendas, ao trabalho pesado nos canaviais, à vida e à morte, representando a dor da lembrança de um passado, simbolizando uma repetição de dor. “Na sua música, nos seus cantos, nos seus versos, nas suas danças, o povo nos ensina o muito que sofreu, que sentiu, e que aprendeu o Homem, na sua imensa trajetória milenar” (LAMEGO FILHO, 1996, p. 89).

A interface da música do Fado de Quissamã e da Mana-Chica do Caboio estão diretamente ligadas a outros compassos melódicos de algumas manifestações culturais como: o lundu, as modinhas, o fandango, a chamarrita, a cana verde, a chula, dentre outros ritmos musicais. Já na dança, há geralmente o bater de palmas, as umbigadas (apenas no Fado) e os sapateados característicos vão para além da música e constituem os aspectos coreográficos típicos de várias danças brasileiras (PAIS, 2018).

A dança

Segundo Lamego Filho (1996), a Mana-Chica do Caboio é considerada uma espécie de quadrilha e é acompanhada de canto e de um grupo instrumental que reúne violas, chocalhos, pandeiros e tambores. É a única dança campista e a mais famosa dança popular da região Norte Fluminense (CAS-CUDO, 2012).

Com características dos minuetos franceses, a linguagem corporal existente na dança da Mana-Chica do Caboio é executada como um cerimonial de celebração da dor do esquecimento, incluindo as particularidades do Fado, com os saltos e passos do Vira, por meio dos sapateados e batidas musicais.

Segundo Pais (2018), o sapateado vem do fandango que, para as elites da época, ofendia a honestidade e o pudor. A proporção em que havia ou não o batuque dos tambores, local onde praticavam e qual pessoa participava do

sapateio, as danças geravam uma ruptura moral, de natureza social. A dança misturava, na tradução, “devassidão e decência” em meio às festas e comemorações do trabalho, da colheita da cana de açúcar. Os escravos e os libertos eram considerados desordeiros. Alguns mulatos, brancos e trabalhadores humildes também se misturavam nas festas de músicas, que expressavam sua identidade social.

Andrade (2002) refere-se ao fandango como uma denominação que vem de uma dança de compasso ternário, caracterizada por movimentos rápidos, selvagens e excitantes. “Uma designação genérica de certas coreografias pouco diferenciadas entre si” (p. 110). Em Portugal, caracteriza-se por um movimento considerado “agitado das pernas, com apoio ora no metatarso, ora na ponta dos pés, grandes saltos, voltas e reviravoltas” (p. 110). No Brasil, era sinônimo de baile, juntando vários tipos de coreografias, até valsas, como um “fandango bailado”; ou feito por “bate-pé”, com sapateados e danças com sentido de “principiar a briga”, o “fandango batido” (p. 111).

Na sua coreografia, a Mana-Chica do Caboio possui uma grande semelhança com as figuras das danças africanas e da quadrilha, resumindo-se em três ou quatro figuras coreográficas. Em uma delas, os pares ficam frente a frente, por exemplo. Lamego Filho (1996) descreve:

As figuras coreográficas são símbolos preexistentes no inconsciente, e que viageiras de terra em terra vão-se cristalizando de povo em povo, em admiráveis agrupamentos artísticos, consoante os impulsos recalcados que explodem ao apelo pelo meio físico-biossocial. Assim as danças e cantos regionais. Assim a arte em todas as suas manifestações subordinando-se à misteriosa orientação inconsciente, nem sequer de longe suspeitada, conquanto sempre alerta, nas profundas sedimentações da psique, em sua longa órbita evolutiva (p. 87).

Para Lamego Filho (1996), existiam apenas quatro formações no mecanismo coreográfico da Mana-Chica do Caboio. Seriam elas:

[...] Enfileirados aos pares. [...] ao primeiro tempo giram no “balancê”, como para mostrar uma união predestinada. Depois, a “chainê des dames”, apontamos o embaralhento inicial da vida, afastados os

indivíduos pelas famílias, pelos amigos, pelas relações, pelo meio, por vezes tão outro do que os espera no futuro. Mas um retorno aos seus lugares e novas voltas, enlaçados, indicam que vela sempre o destino inexorável. Isto feito, a grande chainé, acompanhada de trepidante sapateado, revela-nos a marcha pelo mundo, como todos seus encontros fortuitos, as passageiras ilusões e as enganadoras aparências. O encontro dos pares marca a finalidade inafastável e a união final, simbolizada em novos giros. [...] Nova chainé des dames. A atração sexual impera. Mas, o ciúme estoura na combatividade masculina e arremessa os cavalheiros frente a frente, num desafiante e estrênuo sapateado. Voltam aos pares a unir-se, nos volteios enleantes da fatalidade. E tudo recomeça (LAMEGO FILHO, 1996, p. 87-88).

Por meio da Mana-Chica do Caboio, com a sequência coreográfica exposta acima, os papéis masculino e feminino poderiam estar representados pelos homens com o sapateado e as reverências, e pelas mulheres com uma estética dançante de característica feminina, balançando as saias evidenciando a sua sensualidade natural na dança.

Entretanto, para Franco (1937), a Mana-Chica seria uma caricatura mal traçada do Vira português, embaralhada à cultura dos africanos e índios que “asselvajaram” e “embruteceram” a dança, realizando uma coreografia rude dos caboclos não catequizados.

Com um ritmo frenético e acelerado, as damas rodopiavam e sacudiam as suas saias como forma de seduzir os cavalheiros que batiam os pés no chão, como um sapateado, e fazendo reverências para seus pares com chapéus nas mãos. A formação coreográfica da dança Mana-Chica do Caboio manifesta-se como uma espécie de quadrilha, com bater de palmas e grandes círculos, como nos velhos folguedos portugueses que se misturam às figuras das danças africanas.

O Núcleo Arte e Cultura de Campos (Cia. Gente de Teatro)

Segundo Soares (2004), na região do Caboio havia vários moradores que dançavam a Mana-Chica do Caboio, até mesmo na escola da localidade. Nas festas juninas e na época do início da moagem de cana nas usinas da baixada, era dançada a Mana-Chica. O autor encontrou um morador no local, chamado de “Antônio de Zinho” (Antônio Francisco Machado, no ano da publicação da obra de Soares, estava com 64 anos), que estava sempre disposto a dançar o “Lanceiro”, uma variação da Mana-Chica. Para Antônio de Zinho, a diferença entre as danças é que a primeira teria que ter doze pares e a segunda tem apenas sete, como afirma Soares, em entrevista concedida em dezembro de 2018 para a pesquisadora. Ele afirma que as crianças também conheciam a música da Mana-Chica do Caboio e que quem conhecia a verdadeira história era Antônio Francisco Manhães, descendente de Benta Pereira e morador da Fazenda de Pau Grande, na localidade de Barra do Furado.

Há, também, no município de São Francisco do Itabapoana - RJ, um outro grupo de Mana-Chica presidido por Jean Marcos Barbosa. A tradição do grupo vem de Waltinho Ferreira, falecido em 2013, ele era filho de Rosa Pomada, que faleceu em 2002. Essa dança ainda se mantém viva na memória dos dançarinos cantores e seus mestres: mestre Antoninho e mestre Amarinho, dando continuidade à tradição, em reuniões familiares, festas da comunidade, eventos culturais, mantendo esse patrimônio por meio de muitas gerações (CARTILHA CULTURAL DO MUNICÍPIO DE SÃO FRANCISCO DO ITABAPOANA, 2014, p. 59).

Segundo relatos da professora e escritora Arlete Sendra (2017), a partir das pesquisas de Soares (2004), surge um grupo que, nos dias atuais, representa a Mana-Chica do Caboio: é o Núcleo de Arte e Cultura de Campos (Cia. Gente de Teatro), que foi fundado em dezembro de 1998, e tinha o apoio da Faculdade de Filosofia de Campos, hoje UNIFLU (Universidade Fluminense). Com a necessidade de restaurar a cultura local, o grupo promoveu projetos com aulas de teatro em algumas comunidades campistas. No momento presente, com a direção da Pedagoga e graduanda em licenciatura em Teatro Neusimar da Hora, seus espetáculos são dedicados ao folclore e às tradições culturais afro-brasileiras, bem como à representação do elemento negro por meio da dança. Primeiramente, o grupo dispunha de uma formação com cerca de 50 integrantes, todos descendentes das africanidades.

A sede do grupo fica no bairro Parque Leopoldina, no município de Campos dos Goytacazes - RJ, na casa onde moram Neide da Hora, que é ritmista, Nina, uma das dançarinas, e Cláudia, que é costureira e confecciona os figurinos, sendo todas irmãs de Neusimar da Hora. Suas manifestações artísticas, bem como suas apresentações, são preservadas passando de geração para geração, de mãe para filha, como são transmitidas as manifestações culturais, principalmente através da oralidade. Seus movimentos são assimilados durante os ensaios que acontecem na rua, de forma natural e lúdica, com as crianças menores, entrando e saindo da dança durante os ensaios, aprendendo as falas e movimentos “brincando” e “copiando” das adolescentes e adultas. Aos poucos, as crianças vão participando da coreografia e, quando passam a dominar todos os passos, participam das apresentações junto com o restante do grupo.

A maioria dos integrantes constitui-se de mulheres da Família da Hora, que mantém viva essa manifestação cultural desde 1984, por meio da peça teatral “O Auto do Lavrador na volta do Êxodo”, do professor e jornalista Orávio de Campos Soares, que retrata a história da exploração canavieira e demonstra Mana-Chica do Caboio como uma dança especificamente da baixada campista. O texto “Mana-chica do Caboio - Cantares à planície goitacá” expressa a história dessa dança típica da zona rural e da baixada campista.

A dança da Mana-Chica possui passos característicos de uma quadrilha de São João e toques do fado trazido pelos portugueses. É considerada a única manifestação genuína e exclusiva da cultura campista, como mencionado no Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luis da Câmara Cascudo (2012).

Hora e Soares (2017) revelam que, além da descoberta dos grupos do interior do Norte Fluminense, também foram redescobertas, por meio de suas pesquisas, as raízes da família da Hora, que hoje é, em Campos dos Goytacazes - RJ, a única multiplicadora da representação simbólica da dança Mana-Chica do Caboio em seu espetáculo teatral. Para eles, é uma performance que não deve deixar de existir, havendo a torcida para que outras pessoas deem valor a essa dança que faz parte da cultura local e que deve ser preservada (HORA; SOARES, 2017).

Considerações finais

As manifestações artísticas e sociais geralmente resultam de lutas, contradições e vitórias, crenças e ambições, tristezas e alegrias, saudades e esperanças, transmitidas de indivíduo para indivíduo, família para família, grupo para grupo, geração em geração, que se firmam e prosperam. A Mana-Chica do Caboio nos faz pensar como os músicos e dançarinos representam o povo de uma determinada época, com suas percepções, sentimentos e conhecimento por interferência do seu canto e da sua dança. É uma manifestação cultural de apelo étnico, com dança e cantos populares, originária da união das três raças principais de concepção da população brasileira: o negro, o europeu e o índio. A relevância dessa dança miscigenada tem a representação feminina valorizada, por meio da personagem central reconhecida como figura de identidade, valorização e empoderamento feminino.

Nesse sentido, deve-se valorizar a tradição cultural e sua particularidade regional por meio dos versos e dos bailaricos inspirados nos minuetos franceses. O amor por essa tradição é revelado no tombamento do patrimônio cultural e imaterial e de sua representação do folclore da região Norte Fluminense, de forma a reiterar a mistura dos povos. Nesse sentido, há grande importância interdisciplinar dos seus sentidos, símbolos e significados, como suas influências melódicas, escritas pelos versos e pela movimentação dessa dança popular.

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- AZEVEDO, Priscilla Gonçalves de; NASCIMENTO, Giovane do. A Mana-Chica do Caboio: A linguagem musical na dança do Norte do estado do Rio de Janeiro. **Revista Philologus**, v. 69, p. 334-331, 2017.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade (1989)**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2015.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.
- DIAS, Ana Carina. **As faces do adufe**. Universidade do Algarve/Campo Arqueológico de Mértola, 2010. Disponível em: http://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/3889/1/Faces_adufe_V_Encontro_Arqueologia_Sudoeste_Peninsular_2010.pdf. Acesso em: 04 set. 2017.

- FRANCO, Tavares. **A Enchente**. São Paulo: Schmidt, 1937.
- HORA, Neusimar da; SOARES, Orávio de Campos. **Debate sobre Jongu e Mana-Chica do Caboio**. Mediação: Simone Teixeira. Festival Doces Palavras. EMUGLE, Campos dos Goytacazes, 22/09/2017.
- LAMEGO FILHO, Alberto. **A Planície do Solar e da Senzala**. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo público do estado do Rio de Janeiro/Imprensa oficial do estado do Rio de Janeiro. Livraria Católica (1934). Ed. Rio de Janeiro, 1996.
- LEI ORGÂNICA DO MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES. **Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes**. RJ, 2014. Disponível em: <http://www.camaracampos.rj.gov.br/imagens/legislacao/leiorganicamunicipal/leiorganic.a.pdf>. Acesso em: 04 set. 2017.
- PAIS, José Machado. Fados do Fado: enredos, cronótopos e trânsitos culturais. **Revista Etnográfica**, n. 22, v. 22, p. 219-235, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/325223365_Fados_do_fado_enredos_cronotopos_e_transitos_culturais. Acesso em: 19 jun. 2018.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO FRANCISCO. **Cartilha Cultural do Município de São Francisco De Itabapoana**. 2014. Disponível em: <http://culturadecomunidadesfirj.blogspot.com.br/p/cartilha-cultural.html>. Acesso em: 22 mai. 2017.
- RIBEIRO, Joaquim. **Folclore do açúcar**. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.
- SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio dos. **Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- SENDRA, Arlete. **Entrevista concedida à Priscilla Gonçalves de Azevedo**. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro - UENF. Campos dos Goytacazes, 05 jun. 2017.
- SOARES, Orávio de Campos. **Muata Calombo: Consciência e destruição**. Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro: FAFIC, 2004.

4

A brincadeira dos Bois Pintadinhos no Carnaval de Macaé¹

Wilson dos Santos Souza²

-
1. O presente texto consiste em pesquisa em desenvolvimento pelo autor, que é aluno do curso de Mestrado em Políticas Sociais da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), na linha Educação, Cultura, Política e Cidadania, sob orientação do professor Giovane do Nascimento. Tivemos a oportunidade de apresentar diversos elementos deste mesmo texto no CONINTER 2018, apresentado naquela ocasião como “A Farra dos Bois Pintadinhos no Município de Macaé – RJ, que consta nos Anais do referido Congresso. Alteramos o título para “brincadeira”, por considerá-lo mais apropriado ao tipo de manifestação musical cultural que estamos estudando.
 2. Mestrando em Políticas Sociais na UENF. Licenciado em Música pela UNIRIO. Professor da rede municipal de ensino, em Macaé, e regente de coros.

Considerações iniciais

Quem vai à cidade de Macaé no período que antecede ao Carnaval, ou mesmo nos dias da festa, encontrará em algum momento, nas ruas da cidade, uma alegoria enorme em forma de boi, um grupo de ritmistas tocando alguns tambores em um pulso acelerado, e uma pequena multidão em cortejo interrompendo o trânsito, para o desespero dos motoristas afoitos – nesse caso, não há o que fazer: é esperar o boi passar e então seguir viagem.

Macaé é um município do norte fluminense, fundado há mais de duzentos anos, tendo o mar de um lado e, do outro, a região serrana. A partir da década de 1970, a cidade passou a ser conhecida como “Capital nacional do petróleo”, sede da Petrobrás na região. A descoberta de novos poços de petróleo deflagrou um crescimento econômico sem precedentes, que elevou sobremaneira a renda *per capita* do município. Como consequência, trouxe para cidade uma quantidade enorme de pessoas de outras regiões e de outros países para trabalhar no setor *offshore*, mas também atraiu um grande número de cidadãos sem qualificação profissional, os quais foram ocupando regiões de manguezais, banhados, restingas e constituindo novas “petroperiferias” (RIBEIRO, 2013). É no seio desses bairros que encontramos os Bois Pintadinhos.

Segundo o site de notícias da Prefeitura Municipal de Macaé, em edição de janeiro de 2010, a farra dos bois completava, no referido ano, um século de existência (MACAÉ, 2010), para, em 2019, apresentar-se como uma tradição consolidada.

Para quem já viu a brincadeira do “Boi” em outras regiões, como próprios do ciclo junino ou natalino, sobretudo no norte e no nordeste do país, poderá estranhar vê-lo no Carnaval. Mas é neste período que ele ocorre. Preparado com esmero nos meses imediatamente anteriores, tem no “Concurso de Bois Pintadinhos” o ponto alto.

Os Bois Pintadinhos são feitos e cobertos geralmente com pano, alumínio, arame e bambu e cobertos de cetim e diversos adornos ou adereços. São de grandes dimensões e conduzidos, no interior da estrutura, por um dançador. Chegam a pesar mais de quarenta quilos, o que exige destreza, “é mais jeito que força” (palavras usadas por um dos responsáveis pelo Boi Falcão, do bairro Miramar). Às vezes, é necessário um revezamento. Um grupo de ritmistas acompanha e marca o ritmo da dança. Os instrumentos são o surdo, caixa e

repique. Nos grupos que pudemos observar, utilizam-se surdos de primeira, segunda e terceira³. São entoadas, pelos ritmistas, canções populares conhecidas, a fim de atrair e mobilizar ao máximo os foliões.

De acordo com o blog Boi Pintadinho Macaé⁴ (<http://boispintadinhosdemacae.blogspot.com.br>), já foram catalogados pela LIECAM (Liga Independente das Entidades Carnavalescas de Macaé,) cerca de noventa boi , e neste caso - afirma o texto - o município seria recordista em número de bois no país. Os quesitos avaliados pelos jurados nos concursos de bois são: animação, bateria, adereços e originalidade.

A brincadeira do “boi” é intensa nos bairros de periferia, ou favelas da cidade. Nas semanas que antecedem os dias de Carnaval, é comum ver crianças e adolescentes pedindo um “trocado” nas esquinas para fazer o boi da rua. Prontos, saem desfilando pela rua, com instrumentos de percussão ou sucatas. Batizam-nos, geralmente, com os nomes dos bois mais conhecidos da cidade. Na maioria, são “boizinhos de mão” conduzidos externamente. Essa prática é incentivada também em algumas escolas da rede municipal como atividade pedagógica, no sentido de valorizar a cultura local.

3. A utilização de surdos, tambores de som grave, é própria das baterias de escola de samba e dos blocos de boi. Tradicionalmente, no samba, o surdo chamado “de primeira” marca com uma batida forte no segundo tempo. Aos poucos, foi sendo introduzido um surdo com som um pouco mais agudo para marcar o primeiro tempo – o surdo de segunda. . Posteriormente, apareceram os “surdos de terceira”, ainda mais agudos, que fazem preenchimentos entre as batidas dos dois anteriores. A caixa, também chamada de caixa de guerra, tem um som mais agudo, e faz um desenho rítmico que realça a “levada”. O repique, de som bem metálico, é o responsável pelas “chamadas”, ou “perguntas”, que são respondidas pelos demais. Por conta disso, os executores do repique costumam ser os “chefes” das baterias de boi.

4. Disponível em: <http://boispintadinhosdemacae.blogspot.com.br>. Acesso em: 01 jun. 2017.

Figura 1 – Boizinho de mão, em evento pedagógico de uma escola municipal



Fonte: Acervo pessoal do autor (2017).

Os nomes dos Bois Pintadinhos são um capítulo à parte. “Ladeira, Taradão, Suave Veneno, Rei da Barra.com, Falcão, Bob Marley, Matosão, Catalunynha, Experimenta, Celebridade, Garanhão, Skol Beats, Glacial, Monster”, entre outros. Vê-se, aqui, a alusão, em alguns nomes, a novelas, ou ainda a produtos de consumo. Percebe-se que o humor faz parte da denominação dos bois. Dadas as configurações dos Bois Pintadinhos, eles são considerados “blocos de Carnaval” ou “blocos de boi”.

Figura 2 – Desfile de bois com alunos de uma escola municipal



Fonte: Acervo pessoal do autor (2019).

O boi no Brasil

A prática do “boi” se apresenta em várias partes do Brasil. “Boi-Bumbá” no Maranhão, “Bumba-Meu-Boi” no nordeste, Reis de Boi, Boi Pintadinho, Boi Malhadinho e Boi de Reis no sudeste, Boi de Mamão no sul, Santa Catarina. No entanto, as características são diferentes de região para região.

Cascudo (1988) afirma que o nome mais conhecido é o “Bumba-Meu-Boi”. A palavra bumba teria o sentido de bater, chifrar, expressão repetida nas cantigas. Pode também emprestar esse nome de “zabumba”, instrumento de percussão muito usado na música nordestina (ROCHA, 2013). Segundo Cascudo (1988), a brincadeira ou “folgado” teria surgido no final do século XVIII, no nordeste, nos engenhos de açúcar, fazendas de gado e litoral e teria aos poucos se deslocado para o interior, para as regiões norte, central e sul. Renato de Almeida diz ser o “boi” o “folgado brasileiro de maior significação estética e social”. Mário de Andrade (2002, p. 56) concorda, afirmando que “não só

o Bumba-meu-Boi é a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas. É também a mais exemplar”.

Quando se pensa no folguedo do boi no Brasil, a referência ao Boi-Bumbá, de Parintins, ou a Bumba-Meu-Boi, do Maranhão, seja, talvez, inevitável. O primeiro é uma grande festa que atrai turistas de dentro e fora do país, acontece durante três dias da semana no mês de junho, em que se revezam as agremiações do “Boi Caprichoso” e do “Boi Garantido”. Terminadas as apresentações, os jurados escolhem o campeão. É um evento enorme, apoiado e transmitido pela mídia local. Nesse sentido, Cavalcanti (2000, p. 1020) vê a “evolução do Bumbá, à semelhança do desfile carnavalesco das escolas de samba cariocas, como um exemplo extraordinário da capacidade de transformação e da atualidade da cultura popular no Brasil”. O Bumba-meu-Boi do Maranhão tem imensa importância para a cultura local, conserva muitos dos elementos tradicionais que o identificam, em consonância com inovações da modernidade (CAVALCANTI, 2003).

Uma tradição exemplar é o “auto do boi”, presente, por exemplo, nos Boi-Bumbá de Parintins e no Bumba-Meu-Boi do nordeste. Na narrativa, um fazendeiro presenteia sua filha com um belo boi. Catirina, esposa de Pai Francisco, funcionário da fazenda, está grávida e deseja comer a língua do dito animal. Pai Francisco, para satisfazer sua esposa, mata o animal e prepara o prato. O fazendeiro dá falta e manda o vaqueiro investigar. Pai Francisco é descoberto pelo que fez e índios são chamados para ajudar em sua captura. Desesperado, Pai Francisco tenta a ressurreição do boi, primeiro através do padre, e, por fim, a obtém por meio do pajé. Basicamente, o mito gira em torno da morte e ressurreição do boi e teria sido introduzido no Brasil pelos jesuítas, no século XVIII, como forma de catequização, em analogia à morte e ressurreição no cristianismo. No entanto, como Cavalcanti (2000; 2006) ressalta, embora as narrativas desse mito tenha variantes, existem outras expressões de boi em que elas são bem diferentes. Em relação aos Reis de Boi, em São Mateus (ES), por exemplo: os marujos tocam uma marcha chamando o vaqueiro, que entra sapateando e batendo um bastão e oferece o boi para ser vendido ao dono da casa. Concluída a negociação, ele entra, com cantoria. Findado o canto, acontece a morte do boi e suas partes são vendidas. Logo em seguida, o boi ressuscita ao som da melodia “Levanta meu boi”. Posteriormente, o vaqueiro tenta vender outros bichos (ROCHA, 2013) No Boi Malhadinho de Quissamã (RJ), o auto é bem diverso. Em outros lugares, não há auto a ser representado, caso do Boi Pintadinho de Macaé.

Ressalta-se que, no Frade, distrito da região serrana macaense – e apenas nesta região do município – é realizado o enterro do boi. Esse auto é feito na Quarta-Feira de Cinzas, à noite. É tirado o pano que recobre o boi e em seu lugar são colocadas velas doadas pelas pessoas da comunidade. As pessoas que fazem o cortejo também carregam velas. O boi para na frente das casas, e versos são improvisados troçando com os donos destas. A “cerimônia” termina com a queima do boi em uma praça do lugarejo⁵.

O “Boi” (chamamos assim para resumir as multiformes maneiras como é designado) é folguedo, que envolve teatro (ou não), cantoria, instrumentos de percussão, indumentária específica. É um evento que deve ser entendido em sua forma total. Em Parintins, cada apresentação é uma superprodução envolvendo teatro, dança e música, coreografias, alegorias. Mário de Andrade chamou o Bumba-meu-Boi de “dança dramática”, fazendo minuciosa descrição dos grupos que pesquisou, tendo se preocupado de forma particular com a parte musical, transformando em partitura inúmeras toadas (melodias). As batidas são também diferentes de região para região, e, dentro de uma mesma região, há sotaques específicos de grupo para grupo.

Uma história não contada

Ao iniciarmos a pesquisa sobre o Boi Pintadinho, tivemos que lidar com a dificuldade de material escrito a respeito. Estávamos em busca de um material que contasse a história de seu surgimento no município de Macaé, mas a única informação que tínhamos, veiculada pelos canais de comunicação oficiais, era a de que se tratava de uma expressão cultural de mais de cem anos. Perguntávamo-nos como teria o chegado o “boi” por essas terras, de onde teria vindo, qual o trânsito percorrido, como era a brincadeira e quais simbologias trazia consigo. Logo, concluímos que se trata de mais uma entre tantas histórias não contadas da cultura popular do nosso país.

Não que ninguém tenha dito nada a respeito. Antonio Alvarez Parada (1995, p. 102), cidadão apaixonado pela cidade, autor do hino do município, cita-o num texto em que revela sua melancolia por carnavais dos tempos idos:

5. Toda essa narração nos foi contada pelo folião Almir Santos, autoridade local no assunto. Segundo Sr. Almir, a ideia de fazer o “enterro do boi” surgiu em 1992 e vem sendo repetida, religiosamente, todos os anos.

E hoje, que os anos já vão adiantados não pudemos furtar-nos à lembrança dos carnavais de nossos tempos de criança, (...) Em que durante o dia agitávamos-nos com a passagem dos blocos de mascarados, em que predominavam as mortalhas com a turma do “boi pintadinho”, com a quantidade enorme de gente a fantasiar-se de índio – por quê? – com os blocos de sujeitos (PARADA, 1995, p. 102).

Curiosamente, no livro *Folclore Macaense*, do escritor e empresário Armando Borges, o Boi Pintadinho é descrito como uma brincadeira urbana, destacando-se a criação da “Banda do Boi Capeta” (ou simplesmente “Boi Capeta”, como ainda é chamado), em 1982, por “[...] um grupo de foliões macaenses de elevado nível social e cultural” (BORGES, 1997, p. 15). O autor também se refere à atuação dos blocos de sujeitos e dos Bois Pintadinhos, além de destacar a rivalidade entre os bois dos diversos bairros, afirmando que, quando um invadia o território do outro, “o pau quebrava”, (BORGES, 1997, p. 16), narrando, inclusive, um incidente desses entre um boi do bairro Cajueiros com um da Barra. Digna de menção, pela jocosidade do fato, foi também o ataque do “boi brabo” do açougueiro Sadyr a um Boi Pintadinho vindo do bairro Aroeira, que felizmente teve um desfecho feliz.

Tirando essas poucas narrativas, a invisibilidade do boi é flagrante na bibliografia, assim como invisíveis socialmente são os que o produzem. A história das elites é sua própria história. Esquecida fica a das periferias. O boi que procuramos está na Aroeira, no Morro de São Jorge, no bairro Cajueiros, na Barra, Nova Holanda, Miramar, Botafogo, Malvinas, entre outros. Invisibilizado na literatura, resiste como prática cultural.

Uma cultura afro-brasileira

Como prática cultural dos bairros pobres e das favelas da cidade, o Boi Pintadinho é um exemplo de cultura da diáspora negra, sobretudo nos aspectos ligados às práticas musicais: elementos africanos se fundem com estruturas outras, dando origem a algo novo, híbrido, porém com uma nova identidade. Aspectos como improvisação, chamada e resposta e tempo espiralar são formas de fazer música própria dos africanos, estão presentes na

música do “boi”, e constituem um saber musical paralelo ao saber musical eurocentrado⁶.

Em seus estudos sobre identidade cultural, referindo-se à diáspora africana no Caribe, Stuart Hall coloca a questão sob duas perspectivas. A primeira é a da cultura compartilhada, implicando em experiências vividas historicamente e códigos culturais partilhados. A segunda é das rupturas e descontinuidades, ou seja, “o que nos tornamos” (HALL, 1996, p. 69).

No tocante às religiões da diáspora africana no Brasil, Rodrigues (2012, p. 2) afirma que são frutos de uma elaboração

[...] eminentemente afro-brasileira, ou seja, ela é africana em sua matriz e brasileira em sua continuidade histórica. Isso demonstra que os valores tradicionais das etnias fora compartilhados e se abasileiraram. Essa é uma estratégia que desenvolve meios de se apropriar do “Novo Mundo”.

Elaboração presente na música, na dança, nas manifestações populares carnavalescas, dentre as quais o “Boi Pintadinho” no município de Macaé – RJ.

Analisando o aparato conceitual que sustenta os estudos a respeito das músicas de matriz africana, Makl (2011) destaca que a africanidade musical encarna uma luta por reconhecimento do que há de africano nas culturas

6. As discussões a respeito do saber/poder como elementos concomitantes e resultantes do processo da expansão europeia fazem parte dos estudos sobre colonialidade e de-colonialidade (LANDER, 2005; QUIJANO, 2005). Entendendo-se a primeira como um amplo espectro de coisificação e desumanização ocorridos na colonização das Américas, África e Ásia, ancorado na escravização do africano, no jugo e quase extermínio dos povos originários (Américas) e em um saber eurocêntrico desde o iluminismo (modernidade), – que legitimava as práticas de dominação – e que se perpetua ainda hoje sob novas formas de dependência dos países do terceiro mundo em relação aos países do primeiro mundo. Dito isto, o processo de de-colonização implica em descolonizar o pensamento – a perspectiva *de-colonial* – a partir da construção de uma epistemologia ancorada em algumas ideias centrais: concepção de comunidade e de participação; a ideia de libertação através da práxis; a redefinição do papel do pesquisador social; o caráter histórico, indeterminado, inacabado e relativo do conhecimento; perspectiva da dependência, e logo, a da resistência; a revisão de métodos, as contribuições e as transformações provocadas por eles (MONTERO, 1998 apud LANDER, 2005, p. 15). Há que se destacar que os estudos em perspectiva cultural acerca da colonialidade/decolonialidade ainda são poucos quando comparados com outros campos.

nacionais e regionais, sobretudo na música instrumental. O autor considera como formas de resistência as “políticas da síncopa” e as “táticas de dupla voz”: estratégias para ludibriar o colonizador por meio de cantos e danças de duplo sentido, como o jongo, a capoeira, o *spiritual* (canto tradicional dos negros americanos), entre outros.

As práticas musicais de matriz africana têm como características básicas a dimensão comunitária, em que canto, dança e percussão formam um todo, as crianças aprendem a fazer com a prática, tendo alguém mais velho como guia, mas com uma carga de espontaneidade. Uma performance que deve ser vista sob a perspectiva da totalidade, onde os gestos, a mímica, o movimento corporal se entrelaçam de forma indivisível, dando sentido a identidades sociais. Um exemplo são as expressões musicais de rua, processionais, como congadas no Brasil, candombe no Uruguai, cortejos carnavalescos de diversos tipos.

Enquanto sistema, a música da diáspora africana é constituída de chamada-e-resposta, antífona, polirritmia e improvisação. A **antífona**, presente em gêneros como o jazz, a rumba, o samba, o maracatu, consiste em um diálogo do solista com o grupo, este como uma resposta em forma de refrão com frase fixa. Muito comum em vários gêneros, como samba, jongo, *spiritual*, entre tantos outros. As emendas e costuras acontecem a partir de padrões rítmicos contínuos, onde estão presentes a síncope, o contratempo, com acentuações diversas nos quartos de tempo⁷. Os diversos padrões existentes são estruturantes, “âncoras” da organização musical. Disposições em círculo podem anteceder ou encerrar cortejos: rodas de samba no Brasil, *ringshout* nos Estados Unidos, zamba-landó entre afro-peruanos, por exemplo.

A **polirritmia** se dá pela superposição de diferentes padrões, ou padrões em mosaico, ou heterofonia (diferentes sons/instrumentos), com presença de improvisação a partir de padrões gramaticais próprios de cada ritmo.

A **improvisação** tem a característica de acontecer dentro do círculo e combinada com a chamada e resposta. Pode ser com solista individual e resposta, ou com dois solistas, ou ainda com solista e dançarino, revelando aspectos

7. Em diversos ritmos afro-brasileiros, é comum a divisão de cada pulso em quatro partes – os quartos de tempo. É o desenho de acentuações dos quartos de tempo em um ou mais compassos, mais a instrumentação usada, que permite reconhecer um samba, um maracatu, um ijexá etc. Porém, existem também desenhos de terços de tempo e ainda a combinação dos dois.

identitários comunitários e estabelecendo um elo com a tradição. A improvisação, ocorrida a partir de elementos contidos no arcabouço musical dos antepassados, atualiza-se, criando um diálogo com o legado do passado. As práticas musicais tornam-se, dessa forma, pontos de apoio da memória coletiva.

Duas questões: primeiro, o autor defende que a chamada-resposta, em conjunto com a improvisação, implicam em uma construção espiralar, em contraposição à construção linear da música de origem europeia; segundo, que a performance da música negra constitui uma modernidade própria.

Na primeira questão, esse sentido espiralar diz respeito a uma intensificação que se exterioriza na execução, uma vibração pela repetição ou pela aceleração. Produz-se um transe do ser total, mente e corpo, ao contrário da divisão binária cartesiana.

A segunda questão refere-se aos modos de organização que se estabelecem como contra-hegemônicos. “Trata-se, ao contrário, de modelos de auto-organização e auto-regulação coletivas, sem a intervenção de um indivíduo-regente como acontece na música orquestral europeia” (MAKL, 2011, p. 67). Em sua prática, as músicas de matriz africana têm um conjunto complexo de “conversa” entre os vários instrumentos, estabelecida em padrões próprios a cada estilo, estabelecendo uma auto-organização, que, aliada à improvisação e chamada-e-resposta, intensificam-se, provocando um clímax, seguido de um período de relaxamento. Seções sucessivas de clímax e relaxamentos é que formam o sentido espiralar, e estão presentes no samba, no candombe, na congada e em várias outras manifestações da música diaspórica.

É exatamente nesse movimento espiralar, sinérgico, autorregulado, circular do tempo, que reside a modernidade musical da diáspora africana. Para o autor, um sistema complexo (implicando em auto-organização e autorregulação), em oposição ao sistema linear europeu, hierarquizado e centrado na figura do regente, no caso da música orquestral, que o autor chama de “complicado” (para diferenciar de complexo).

Compreendemos a “brincadeira” dos bois, em Macaé, como uma expressão cultural/musical afro-brasileira, possuindo as diversas características do sistema musical da música na diáspora africana. Em primeiro lugar, destacamos que *música e dança são inseparáveis*: não há bateria sem boi, e não há boi sem bateria. O ritmo desta é produzido para que ele possa fazer diversos movimentos tradicionais dançados, no dizer dos brincantes: “evoluir”.

A *improvisação* e a *chamada-e-resposta* são articuladas pelo repique (ou repenique): este improvisa a partir de padrões específicos e os demais instrumentos respondem. Convenções pré-combinadas são conduzidas durante o desfile por um “mestre-de-bateria”. Uma *polirritmia* é percebida pela articulação das diversas frases dos vários instrumentos de percussão: cada naipe tem uma “linha” própria, independente, que resulta numa interdependência do todo. A “levada” se realiza em um *continuum*, com momentos de intensificação e clímax, seguido por momentos de relaxamento. A intensificação pode acontecer tanto por uma sinergia entre os músicos e o “boi”, como por uma aceleração seguida de um relaxamento, intercalando com momentos de improvisação com chamada-e-resposta, constituindo o que acima foi definido como *movimento espiralar*. Enquanto desfilam, músicas do cancionário popular são entoadas pelos brincantes, às vezes como paródias, numa grande celebração. Em um bloco de boi que pesquisamos - o Boi Falcão -, conseguimos identificar algumas delas (como não há microfone, nem sempre o que é cantado é inteligível para um ouvinte de “primeira viagem”): Ilarilariê (tema da Xuxa), Meu Pintinho Amarelinho (Cantiga de roda tradicional), Poeira (Ivete Sangalo), Vou Festejar (Jorge Aragão). Todas as músicas com arranjos de percussão são desenvolvidas pelos responsáveis pela bateria. Esses arranjos conferem uma identidade sonora ao grupo, que os distingue dos demais, e que ao mesmo tempo permite ao seguidor do boi identificá-lo, de longe, pela sonoridade.

Figura 3 - Boi Falcão antes de sair para um concurso



Fonte: Acervo pessoal do autor (2019).

O aprendizado acontece comunitariamente, na prática cotidiana de tocar junto. Os mais jovens observam os mais velhos. Quando questionamos um informante, responsável por uma bateria, de como se faz para aprender a tocar, ele respondeu que “não tem que aprender, é só tocar”. Nas performances tocam os mais experientes, os que, de fato, têm mais domínio. Até porque, nos concursos, esse quesito é avaliado. Mas a forma de aprendizagem é espontânea: “fazer fazendo”.

Expor, neste breve texto, exemplos em partitura da música do boi constituiria um trabalho que não teríamos como dar conta até o presente momento. No entanto, à guisa de exemplificação, colocamos a seguir uma levada básica que nos foi apresentada gentilmente pelo folião Maxuel, do Boi Falcão, com quem temos tido interlocução permanentemente, transcrita por nós em forma de partitura.

Figura 4 – Ritmo básico da bateria

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The top staff is labeled 'Caixa' and contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, and a dotted quarter note with a 'tr' (triplet) marking above it. The second staff is labeled 'Surdo de 3ª' and contains a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The third staff is labeled 'Surdo de 2ª' and contains a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The fourth staff is labeled 'Surdo de 1ª' and contains a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. All staves end with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2019).

A escrita da partitura acima, embora simples, esconde complexidades. O surdo de terceira, em contratempo de duas colcheias, é apenas uma esquematização. Na verdade, esse instrumento tem liberdade para improvisar, tornando infundo o espectro de possibilidades.

Há, ainda, a presença do repique, que não foi assinalado. Na realidade, sua função é fazer as chamadas, o que nosso interlocutor chama de “cortes”. O repique é o regente da bateria, é ele quem comanda. Durante a levada, fica livre para improvisar. Os “cortes” também têm o significado de “virada”.

Ao ser-nos apresentada a sequência da “caixa”, por força de facilitar nossa compreensão, o toque foi bem mais lento que na hora do desfile. Pudemos observar que, no andamento normal, a configuração pareceu-nos em quíalters, remetendo a levadas afro em divisão ternária (jongo, por exemplo). De qualquer forma, esse detalhe ainda está em análise, e pretendemos elucidá-lo melhor em publicações posteriores. Atente-se que, no quarto tempo, o “tr” significa o rufo, ou toque rufado.

Uma observação importante é que o toque de caixa, até bem pouco tempo atrás, era modificado quando bois de diferentes comunidades se encontravam. Nesse momento, a caixa fazia um toque bélico, remetendo a um combate entre rivais. Segundo Maxuel, essa prática não tem mais ocorrido.

Etnografia, memória e identidade

Temos procurado compreender o Boi Pintadinho a partir da pesquisa etnográfica. Para Clifford Geertz (2008), a etnografia consiste em uma “descrição densa”, onde se lança mão dos mais variados recursos e empreendimentos para compreender, através dela, o significado das ações humanas. Nesse sentido, o autor enxerga a cultura como “sistemas entrelaçados de signos interpretáveis” (GEERTZ, 2008, p. 10), o que constitui uma perspectiva semiótica. Stuart Hall (2016), na mesma esteira, afirma que cultura implica na produção de *sentido* ou *sentidos* pela linguagem, o que chama de representação.

Trabalhamos também com narrativas orais, tentando entender a história não contada, buscando fazer o caminho inverso da representação cultural oficialmente produzida (MONTENEGRO, 1994), em que memória e identidade se entrelaçam. As pessoas se reconhecem pelas memórias compartilhadas (CANDAU, 2016). “Faço isso todo ano desde que me dou por gente”, dizia um informante nosso, ritmista de um grupo de boi.

Considerações finais

Este texto corresponde a uma pesquisa em andamento. Dados estão sendo colhidos e entrevistas feitas. No último Carnaval (2019), pudemos observar e participar de um grupo de boi, o que foi muito valioso para nós.

No entanto, ainda temos uma lista de pessoas a entrevistar, falta compreender melhor aspectos da música e da manufatura do boi, bem como elementos simbólicos, representações e sociabilidades, além de poder oferecer, em forma de grafia musical, outros elementos formais de sua música.

Ao fazê-lo, esperamos poder contribuir com as políticas culturais do município, fomentando o conhecimento de sua prática e sua manutenção como patrimônio imaterial regional, o que o Boi Pintadinho já o é, de direito e de fato⁸.

8. O Boi Pintadinho foi instituído tradição folclórica carnavalesca, sob a denominação: “Boi Pintadinho - Folclore e Tradição”, pela lei municipal nº 4190/2016. Para o leitor interessado em conhecer a cultura dos Bois Pintadinhos de Macaé, sugerimos alguns links do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=3QZLCsHqq3s>
<https://www.youtube.com/watch?v=itBRwEATtCM>

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- BLOG Boi Pintadinho Macaé, RJ, 2016. Disponível em: <http://boispintadinhosdemacae.blogspot.com>. Acesso em: 01 jun. 2017.
- BORGES, Armando. **Folclore Macaense**. Impresso na Gráfica Minerva. Macaé – RJ, 1997.
- CAVALCANTI, M. L. V. de C. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **História, Ciências, Saúde**. Manguinhos, Vol. VI (supl.), 1019-1046, set. 2000.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.
- CAVALCANTI, M. L. V. de C. Bumba-meu-boi do Maranhão: apreciação analítica. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (Org.). **Olhar, Memória e Reflexão sobre a gente do Maranhão**. Comissão Maranhense do Folclore. Maranhão – MA, 2003.
- CAVALCANTI, M. L. V. de C. **Tema e variantes do mito**: sobre a morte e ressurreição do boi. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100003. Acesso em: 26 jun. 2017.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24. Brasília – DF, 1996.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC/RIO; Apicuri, 2016.
- LANDER, Edgardo. Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Colección Sur-Sur, CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.
- MACAÉ. **Boi pintadinho: tradição centenária em Macaé**. Macaé, 2010. Disponível em: <http://www.macaerj.gov.br/noticias/leitura/noticia/boi-pintadinho-tradicao-centenaria-em-macaer>. Acesso em: 01 jun. 2017.
- MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 11, p. 55-70, jan. 2011. ISSN 2176-8552. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55>. Acesso em: 08 dez. 2018.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória – a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 1994.
- PARADA, Antonio Alvarez. **Histórias Curtas e Antigas de Macaé (obra póstuma editada por Bernadete de A. Castro Alvarez)**. Rio de Janeiro: Artes Gráficas, 1995.

<https://www.youtube.com/watch?v=xv6TcwmS4LY>

<https://www.youtube.com/watch?v=-ykgUhrmqig>

- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e America Latina. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección SurSur, CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.
- RIBEIRO, Douglas Rodrigues. **A educação popular e o popular na educação: um mergulho nos sentidos do cotidiano de uma escola pública em uma petroperiferia urbana**. Dissertação de Mestrado. UERJ São Gonçalo. 2013.
- ROCHA, Gisele Lourençato Faleiros da Rocha. **O artista popular: reinvenções e as novas apropriações dos reis de boi**. IX EHA – Encontro de História da Arte. Unicamp. 2013. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Gisele%20Lourençato%20Faleiros%20da%20Rocha.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2017.
- RODRIGUES, Ricardo dos Santos. Entre o passado e o agora – Diáspora negra e identidade cultural. **Revista EPOS**. Rio de Janeiro. 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-700X2012000200008.

5

Jongo como expressão cultural afro-brasileira e de gênero em Campos dos Goytacazes¹

Natália Soares Ribeiro²

-
1. Este texto foi originalmente apresentado no VI CONINTER (2017). Na ocasião, foram tratadas outras manifestações culturais tradicionais do território de Campos, como Fado e Mana-Chica. Nesta versão, o capítulo dá enfoque ao Jongo.
 2. Assistente Social, professora de Filosofia, mestre e Doutoranda em Políticas Sociais pela UENE.

Considerações iniciais

As manifestações culturais tradicionais afro-brasileiras encontram-se em progressivo apagamento em Campos dos Goytacazes - RJ, conforme aponta Lifschitz (2008a). Os redutos rurais das danças negras, refiro-me às comunidades rurais quilombolas, deixam, progressivamente, de se reunirem em rodas e entoarem seus cânticos que rememoram a África ancestral. Tal fato é também apontado por autoras como Silva (2015) e Ribeiro (2011) ao estudarem comunidades de remanescentes de quilombos em Campos dos Goytacazes. Para elas, algumas dificuldades se dão no reconhecimento enquanto “afrodescendentes e remanescentes de quilombos” pelo próprio grupo, que não consegue identificar características comuns.

Segundo Silva (2015), há fatores que influenciam no não aceitação da identidade negra, como, por exemplo, os padrões estéticos valorizados socialmente:

Para o negro, no exercício de seu cotidiano, assumir a negritude significa assumir uma luta feroz contra o peso massacrante de toda a sociedade. É ser, agir e pensar ininterruptamente contra as mais desveladas ou disfarçadas formas de discriminação. É assumir uma condição desgastante de enfrentamento, o que o leva, muitas vezes, a “negar” a sua verdadeira identidade como forma de autodefesa psicológica e social (REIS, 2003, p. 52 apud SILVA, 2015, p. 37).

Assumir-se negro significa ter que enfrentar, diariamente, todos os preconceitos e formas de violação a que os negros ainda permanecem submetidos. Na medida em que, historicamente, os símbolos que estipularam e reforçaram a condição do negro em posição subalterna continuam naturalizados e enraizados culturalmente, essa pode ser uma das possíveis explicações para o obscurantismo das manifestações culturais afro-brasileiras no município estudado.

Essa cidade, apesar de concentrar uma das maiores populações afrodescendentes do Brasil (50,7% da população se declarou negra e parda segundo o Censo 2010 – IBGE), não tem conseguido traduzir visibilidade a essas manifestações no contexto cultural atual. Da mesma forma, o município encontra

entraves para fomento e estímulo das políticas culturais, tendo iniciado as discussões para a construção do plano municipal de cultura, por exemplo, apenas no ano de 2016. Esse plano poderia englobar e dar atenção às danças afro-brasileiras.

Nas palavras de Lifschitz (2008a, p. 3), “a presença da cultura negra ‘campista’ é quase inexpressiva” e Campos não conseguiu produzir representações culturais aparentes, também não sendo capaz de aglutinar um grupo coeso, identitariamente, que possibilitasse reivindicações políticas e publicizasse os problemas vivenciados pelo negro. Se somarmos a esse dado o fato de que o município foi o último do estado a abolir a escravidão e que, até o final do século XIX, abrigava a maior população de escravos de toda a província do Rio, nos perguntariamos o porquê de não vermos mais o Jongo, a Mana-Chica, o fado, o candomblé, entre outras expressões culturais tradicionais de origem africana, sendo desenvolvidos nas comunidades negras.

Lifschitz (2008a) expõe que essas expressões culturais estão “debilmente” colocadas no imaginário e na produção simbólica atual da cidade. Nesse vácuo de vinculações das comunidades tradicionais aos saberes e práticas dessas manifestações, instituições públicas e privadas, ONGs, prefeitura, dentre outras, têm atuado em Campos no sentido de reconstruir tais saberes (LIFSCHITZ, 2008b). Da mesma forma, o que contribui para o ocultamento dessas expressões culturais é o avanço das religiões neopentecostais, que marcam, segundo o autor (*Op. cit.*, 2008), forte presença nos quilombos de Campos dos Goytacazes e, em geral, atribuem às religiões de matrizes africanas pacto com a feitiçaria e malignidade. Tal fato foi também apontado por Ribeiro (2011) e Silva (2015).

Segundo Silva (2015), por meio de levantamento de dados junto à Superintendência de Igualdade Racial do Município, Campos dos Goytacazes tem 17 comunidades quilombolas e, apesar disso, conforme já apontado por Lifschitz (2008a), raras são as que praticam o Jongo ou outra dança afro-brasileira. O autor questiona:

Em que medida, estes padrões persistem ou estão sendo modificados ou ressignificados no contexto dos hibridismos contemporâneos considerando o impacto de novos cenários produtivos e culturais como a nova economia do petróleo e da difusão das religiões pentecostais? (LIFSCHITZ, 2008a, p. 2).

A pesquisa ora apresentada, por meio de uma revisão de literatura, busca identificar tais expressões culturais no sentido de contribuir para reavivá-las e ampliá-las, buscando fazer jus ao passado/presente negro de Campos dos Goytacazes. Por isso, o estudo das simbologias dessas manifestações e da participação feminina nas danças afro-brasileiras é de suma importância para fomentar políticas culturais que possam refletir uma sociedade mais justa e plural, contribuindo, nesse sentido, para a desnaturalização dos estigmas direcionados à população negra e de valorização da “África”.

Abreu (2013) também sinaliza a importância de estudos que possam encontrar e analisar o rico material de Campos dos Goytacazes, para que a história de luta e resistência do município não se perca junto aos moradores mais velhos das comunidades, que estão morrendo e poderiam colaborar com esse acervo. A perspectiva de trazer o gênero para o cerne da discussão, neste capítulo, apresenta-se como necessária, pois, conforme afirma Maroun (2013), as mulheres têm sido as principais transmissoras da educação não formal e propagadoras dessas expressões culturais para os mais jovens e para as crianças.

A figura da mulher tem sido central no município em questão. Por meio da entrevista com a Superintendente de Igualdade Racial, Lúcia Talabi (2017), sabemos da existência de duas rodas de Jongo na cidade, nas quais duas mulheres atuam à frente da preservação dessa expressão, quais sejam: “Noinha” e “Neusinha da Hora”.

O Corpo Negro Resistência – possíveis abordagens teóricas para o entendimento do fenômeno das danças afro-brasileiras

Como parte de uma linguagem específica, as manifestações afro-brasileiras, por meio dos sons e movimentos corporais, demonstram elementos simbólicos, integrantes do aspecto coletivo/cultural mais amplo, ou seja, é possível evidenciar aspectos de similaridades com a “África”, bem como com os novos significados que foram e são adquiridos constantemente por meio das construções/recriações humanas. E é possível, dessa forma, dizer que os corpos portam simbologias que podem ser compreendidas como integrantes da cultura. “As convenções da linguagem sempre são, em alguma medida, relativas, pois como um elemento da contínua invenção do mundo a própria linguagem está sempre no processo de ser inventada” (WAGNER, 2010, p. 259).

Dessa forma, os atores sociais estão sempre num processo de reinvenção de si mesmos e de seus contextos. Wagner (2010) chama esse processo permanentemente de mudança cultural de “invenção da sociedade” (p. 248). Hikiji (2000), analisando Seeger (1987), alegou que a música é fundamental para a interpretação de processos sociais e, também, para a organização do grupo. Wisnik (1999), ainda, alega que o som é responsável por estabelecer “o elo comunicante do mundo material com o espiritual e invisível” (p. 28), ou seja, com as simbologias e os sentidos da cultura.

Assim, os fenômenos artísticos, segundo Geertz (2008), participam de uma “teia de significados” tecida pelos próprios homens. O autor supracitado faz considerações acerca das dificuldades das ciências, e especificamente da semiótica, em dar conta desses fenômenos, pois não conseguem exprimir, a partir de estrutura proposicional linguística, as sensações que as expressões artísticas são capazes de provocar. Ou seja, a linguagem formal e abstrata sempre estará aquém da complexidade e da especificidade do fenômeno, estando distanciada do mundo físico onde se dão as percepções por meio do corpo.

Estudar a música, a dança e sua significância enquanto elemento instituinte cultural pressupõe recuperar um olhar sobre a sensibilidade. Para Bornheim (2001), a fim de compreender o fenômeno artístico do som, é necessário encontrar um elo entre este e a percepção, que seria o corpo. O corpo é o meio que se impõe e legitima os fenômenos sensíveis. Como parte do mundo, o corpo é o que permite que o som impacte os homens, porque o próprio corpo é, também, sonoridade. Assim, o autor estabelece a vivência, a experiência dos fenômenos pelo ser que é mundano. Isso é o que precisa ser resgatado.

Gumbrecht (2010) manifesta-se na mesma direção de Bornheim, para ele os signos linguísticos, em muitos momentos, são limitados ao tentar traduzir ou expressar a riqueza dos fenômenos que são mundanos. Assim, exerce uma crítica à tradição metafísica que supervalorizou a abstração desconectando-se do mundo. Por isso, propõe-nos a produção da presença, representada como quebra ou fratura da tradição das ciências hermenêuticas, que creem que podem interpretar todas as coisas, ou melhor, que o mundo só faz sentido mediante a “interpretação” e significação fornecida por um observador/pesquisador.

Não se trata de anular a importância da hermenêutica para compreensão dos fenômenos, mas de entender que apenas ela não dá conta da complexidade desses fenômenos. Assim, propõe a “coisidade do mundo”, a presença, que

é deixar-se impactar e ao mesmo tempo impactar, retomando o conceito de “Dasein (ser-aí ou ser-no-mundo)” heideggeriano, que se refere à forma como os homens estão em contato com as demais coisas do mundo, na medida em que são espacializados. Isso significa valorizar os sentidos como forma de fazer ciência. O fenômeno só pode ser compreendido mediante a experimentação das sensações e é preciso reconhecer que a interpretação possui um limite nesse quesito.

No sentido de retomar a corporeidade para o entendimento das manifestações afro-brasileiras, torna-se necessário compreender que som, ruído e silêncio são formas de comunicação que devem levar o corpo em consideração de modo a se aproximar dos significados que os atores atribuem as suas práticas culturais e aos seus modos de vida. O som é onda que vibra e nos atinge, fazendo pulsar, influenciar na respiração, na frequência cardíaca e se expressar nos corpos, da mesma forma que esses expressam também sonoridade (WISNIK, 1999).

O som, como onda física é sentido pelo corpo, sendo interpretado pelo cérebro, adquirindo sentido, ou seja, ele ocorre em determinado período e em dada frequência. É oscilação, movimento que necessita de pausa para se manifestar e faz com que diversas culturas o tomem como essência universal, substância da natureza que pode ser apropriado de diferentes maneiras, com percepções distintas.

O corpo humano também emite e interpreta o som, temos a pulsação. Segundo o autor, o corpo/mente é um medidor de frequência e, como tal, captamos os sons disponíveis no mundo para “ler o tempo e o som” (p. 19).

Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram (p. 20).

Isso significa dizer que o corpo é que admite música, os ritmos, os pulsos que se manifestam em diferentes ondas, frequências. Existem duas dimensões para compreender essa captação: as durações rítmicas e a altura melódico-harmônicas. É com a velocidade da frequência das ondas sonoras que o ritmo pode se transformar em melodia. É a “periodicidade” das vibrações que faz com que escutemos o que chamamos de notas musicais. Ritmo, melodia,

durações e alturas dependem umas das outras para que exista música. E o corpo humano consegue captá-la segundo o ritmo alfa (referência entre duração e altura), ponto de afinação humano diante das demais escalas rítmicas do mundo. Ele é quem diferencia o que nos é perceptível e imperceptível (WISNIK, 1999).

A música no mundo se constitui como atrito, como diversos sinais sonoros sobrepostos uns aos outros, pulsando em frequências distintas. “Se o mundo fosse sinusoidal, um grande conjunto de ondas pulsando na mesma frequência, não haveria música” (p. 23). Ou seja, a condição para que exista música é complexidade, a sobreposição, a diversidade. Já o ruído representa uma “mancha”, pois soa desordenadamente sem uma frequência. “Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos” (p. 27).

Os sons percebidos por determinada cultura estarão em constante relação com os ruídos, buscando reestabelecer a ordem e a estabilidade do mundo em meio ao caos. O autor supracitado sinaliza que as diversas músicas modais têm por objetivo “invocar o universo para que seja cosmos e não caos” (p. 28). Assim, a música transcende o entendimento concreto e parece fazer parte de um sistema invisível que a linguagem comum não consegue explicar. Nesse sentido, expressa um outro tipo de linguagem e mobiliza sensações. Assim, a música se consolidava apenas como impalpável e invisível no imaginário social-histórico, que se faz através dos corpos.

O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado (p. 28).

Isso significa dizer que a música contribui grandemente para a formação do imaginário social. Apesar de não ser visível e não poder ser apreendida enquanto fenômeno pela linguagem vulgar, tem um produto, um resultado final claro: participa do processo de construção e recriação da própria sociedade e anuncia o novo. O ritmo compõe todas as percepções. E, nesse sentido, falar das danças e das expressões corporais afro-brasileiras é falar

de música e compreender o ritmo como determinante da organização social, compreendendo como os atores percebem e dão significado ao seu mundo, como a dança e a música elucidam fenômenos e contribuem na afirmação identitária.

Wisnik (1999), ao afirmar que a música engloba o sistema mais amplo de significações sociais e também que se expressa por meio dos corpos, acaba por reforçar a necessidade da compreensão do fenômeno como algo que precisa ser entendido mediante o elo comunicante que é o próprio corpo.

A importância da discussão acerca do corpo e o retorno à sensibilidade adquirem especial relevância junto à temática das expressões culturais afro-brasileiras, na medida em que, segundo Cezar (2015), os negros escravizados no Brasil chegaram apenas com seu corpo da África. Esse corpo se estabeleceu no país como reduto que demonstra a resistência e as “possibilidades” de ser negro, apesar de tamanha repressão até mesmo de suas manifestações e capacidades inventivas. Tal corpo, submetido a torturas, abusos de diversas formas, como o tráfico, o trabalho forçado e a violência sexual, viu-se tendo que se criar e ser inventivo como forma de preservar parte de sua cultura, que se expressava nele.

O corpo constituiu, porém, o único meio e suporte do qual o negro escravo dispunha para ser, agir e se relacionar naquele contexto social. Toda e qualquer atividade que possibilitava o exercício da liberdade do corpo era valorizada enquanto tal pelo negro. Exatamente por isso as festas de coroação de simbólicos reis e rainhas de nação foram tão importantes (MELLO; SOUZA, 2002 apud CEZAR, 2015, p. 364).

As formas de expressões corporais negras são de alta relevância, na medida em que o corpo se estabeleceu como o meio de transmitir a cultura dos povos que vieram da África. As congadas, estudadas pela autora supracitada, demonstram que tal expressão centra-se numa dança dramatizada que culmina na coroação do rei e da rainha congo. Desenvolvidas no território nacional, permitiram que se recriassem práticas religiosas da África ancestral. Essa foi a principal festa dos negros no Brasil, incentivadas e promovidas pelas irmandades católicas, e a encenação ocorria em frente a

uma igreja católica. E, por possuir “matrizes estéticas africanas e católicas”, atraía grande público.

Os negros vindos da África pertenciam às diferentes culturas, como Sudanesa (Iorubas, Jejes, Fanti, Achanti), Sudanesa Islamita (Huanças, Tapas, Mandingas e Fulas) e Bantu (Angolas, Gongos e Moçambicanos), sendo que os que mais contribuíram para a arte popular brasileira foram os sudaneses e os bantus (ELLMERICH, 1987 apud MILAN; SOERENSEN, 2011).

Apesar das tentativas pós-abolicionistas de apagar o passado nefasto da escravidão, com medidas que autorizavam até a realização de fogueiras que pudessem queimar qualquer tipo de documento identificado com tal prática; e apesar do fortalecimento das teorias de embranquecimento da população, as danças, as religiões, as práticas sociais, as artes plásticas e a culinária sobreviveram e preservam a história do negro no Brasil (MILAN; SOERENSEN, 2011).

A construção simbólica exercida durante e após a escravidão estabeleceu que a cultura trazida pelos negros é ruim, maligna, que batuques (referência às sonoridades representadas por esses) estão atrelados a feitiços e que deveriam ser reprimidos. Para Côrtes (2000, p. 55), “batuque é a denominação genérica dada pelos portugueses a toda dança de negros na África”. Segundo os autores Milan e Soerensen (2011), as danças afro estão ligadas a um culto e a uma música, mantendo estreitas relações com a arte e a religião.

As diversas culturas negras que aportaram no Brasil se mesclaram numa gama de variedades dançadas e, dessa forma, surgiram os ritmos urbanos de influência negra, como o lundu. Para Guerra (2009, s.p.), o “Lundu descende direto dos batuques africano, e considerado a primeira música afro-brasileira”; o samba urbano mantém viva, embora modificada, a herança cultural trazida pelos escravos; e o batuque é uma das danças folclóricas mais antigas e populares trazida pelos negros africanos. Os meneios vivazes das ancas e o sapateado caracterizam a dança do Jongo (também chamada de caxambu e voltado para o divertimento) e, mais recentemente, o pagode, o Rap e o hip-hop – todos ritmos de herança negra (MILAN; SOERENSEN, 2011, p. 5).

É importante a compreensão de que a música brasileira é vasta, rica e se respalda em diversas influências, a europeia, a africana, entre outras culturas. Havendo uma mistura, não é possível entendê-la a partir de um “purismo” ou de concepções cristalizadas num estudo acerca de suas origens. Para Andrade (1972), é necessário romper com a perspectiva que trata e valoriza a música brasileira como exótica, a fim de apreender seus sentidos e hibridismos. Ao valorizar as populações tradicionais e suas composições, contrapõe-se às elites da época que, inspiradas num *modus operandi* europeu estético, buscavam reprimir “os batuques” dos negros, por exemplo. Falar do nacional, nessa vertente, é ressaltar as produções e os modos de vida popular. Assim, seu trabalho tem um forte cunho social na defesa de um projeto nacional.

As expressões corporais e musicais são entendidas, aqui, como uma forma de linguagem, sendo esta carregada de valores e significados que constroem e reconstroem identidades. Esses significados são relativos a valores, normas sociais, aspectos morais, crenças, comportamento, entre outros. Dessa forma, toda a arte faz parte de um sistema maior de simbologias, que é a cultura. O sentido poderá ser interpretado se formos capazes de compreender a ponte entre o que se produziu e a cultura.

A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas), que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para o outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar essa sensibilidade onde não existia. A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo. E, sobretudo se nos referimos a uma teoria semiótica da arte, esta deverá descobrir a existência desses sinais na própria sociedade, e não em um mundo fictício de dualidades, transformações, paralelos e equivalência (GEERTZ, 1997, p. 165).

O autor permite inferir que, ao estudar as manifestações culturais afro-brasileiras, ou seja, analisando as danças, os movimentos, a sonoridade das mesmas é possível perceber elementos mais gerais representados por meio dessa forma artística. E, nesse contexto, analisar a participação feminina nessas danças pressupõe investigar também um pouco do papel da mulher negra nessa teia de significados que chamamos de cultura, na medida em que a teoria da arte é a própria teoria da cultura, e a primeira está submetida à segunda. Para além disso, pode-se captar, por meio das mesmas, um tempo passado/presente, compreendendo a vivacidade e capacidade de reinvenção que essa forma de arte adquire.

Percebe-se, dessa forma, que as influências dos negros na cultura brasileira são inúmeras, perpassando as novas formas de manifestação na música, como o samba (mais antigamente), o hip-hop e o rap. Para este trabalho, interessam as expressões dançadas tradicionalmente em Campos dos Goytacazes e que permitiram o surgimento dessas contribuições musicais recentes. O próximo item destina-se a levantar um debate sobre o Jongo, como uma dessas manifestações que se dá por meio do corpo e resgata a sensibilidade.

Jongo como manifestação cultural afro-brasileira em Campos dos Goytacazes

O Jongo é uma manifestação de relevância no sudeste e trazida pelos negros bantus. Embora alguns autores diferenciem caxambu do Jongo, são muito comuns abordagens que utilizem esses dois nomes como sinônimos. Assim, conhecido, também, como caxambu e tambu, o Jongo se tornou patrimônio imaterial do Brasil em 2005 pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN)³. É uma expressão que inclui a dança coletiva em formação de roda, com performances complexas que movimentam todo o corpo. Há, também, a presença da percussão dos tambores e a relação com as práticas religiosas afro-brasileiras. Além disso, o Jongo possui um estilo vocal “composto por frases curtas cantadas por um solista e repetidas pelos outros participantes” (PACHECO, 2007, apud MAROUN, 2013).

3. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Jongo_patrimonio_imaterial_brasileiro.pdf. Acesso em: 21 nov. 2016.

O Jongo, no Brasil, consolidou-se como uma importante ferramenta de comunicação entre os negros escravizados nas lavouras de cana-de-açúcar. As metáforas, linguagem cifrada, utilizadas nos pontos (canção) do Jongo permitiam avisar a chegada do capataz ou senhor de engenho e mesmo realizar “piadas”. Nessa dança, os cantadores se desafiavam em versos e, em geral, dançavam-se nas festas de devoção religiosa (MAROUN, 2013).

Segundo Abreu (2013), em Campos dos Goytacazes, o Jongo já foi dançado por inúmeras comunidades camponesas: Outeiro, Conselheiro Josino, Guandu, Ribeiro do Amaro, Travessão, Quilombo de Lagoa Feia, Dores de Macabu, Lagoa de Cima, Quilombo de Conselheiro Josino, Morro do Coco, Santa Cruz, Imbé, Baixada Campista, Fazenda Sertão, Ururaí, e em comunidades urbanas como: Baleeira, Caju, Morro de Fátima (hoje entre Santa Rosa e Custodópolis) e Parque Guarus.

A autora supracitada (2013) afirma que esse costume tem se perdido e aponta para a ausência de pesquisas que possam contribuir para a revitalização histórica e cultural do município de Campos. Um dos motivos apontados para explicar tal fato é que os jovens acreditam que o futuro está na cidade, o que compromete o reforço de sua questão identitária e da preservação da cultura campesina, onde se davam essas manifestações com maior ênfase.

Soares (2004), em seu trabalho sobre as manifestações tradicionais em Campos dos Goytacazes, com a contribuição do Dicionário do folclore brasileiro, afirma que o Jongo possui a formação de roda que gira em sentido lunar, ou seja, contrário ao sentido do relógio, algo corriqueiro em danças africanas. Tal dança possui sempre o acompanhamento de instrumentos de percussão, como pequenos e grandes tambores (um grave, caxambu ou tambu e um agudo (candongueiro)). Para a construção desses tambores, são utilizados tronco de árvore e pele de animal, sendo confeccionados em determinados períodos do ano, possuindo uma relação com a natureza.

Não foi objeto deste trabalho a transcrição em partitura do Jongo. Compreendemos que, para o músico especialista interessado no aspecto sonoro materializado nas batidas dos tambores, uma transcrição seria de grande utilidade.

A título de ilustração, apresentamos, abaixo, uma sequência colhida por Gandra (1995, apud ROCHA, 2018, p. 47) em pesquisa no Jongo da Serrinha,

na cidade do Rio de Janeiro. Evidentemente, pode haver diferenças com o Jongo praticado no município de Campos⁴.

Figura 1 - Sequência de Jongo⁵

Candongueiro

Caxambu

Fonte: Gandra (1995, apud ROCHA, 2018, p. 47).

As canções ou pontos se dão de um solista que canta os versos e os demais participantes da roda respondem em coro. Há a presença, nas rodas, das umbigadas ao centro, enquanto os demais fazem passos no entorno ao som dos tambores.

O Jongo é uma dança profana para o divertimento, mas uma atitude religiosa permeia a festa. Antigamente só os mais velhos podiam entrar na roda. Os jovens ficavam de fora, observando. Os antigos eram muito rígidos com os novos e exigiam dedicação e respeito para ensinar os segredos ou “mirongas” do Jongo, e os fundamentos dos seus pontos⁶.

4. “Existe uma hierarquia entre os tambores. O caxambu (médio) é o tambor mais importante pois é ele que conduz a levada base do Jongo, enquanto o candongueiro (agudo) realiza um contraponto rítmico com o primeiro. E por fim o tambu (grave) atua como ornamento (ROCHA, 2018, p. 47).

5. As letras no início das linhas significam: s – som solto; p – som preso; t – estalo moderado, também denominado *tapau* (D’ANUNCIACÃO, 2008, p. 70-80, apud ROCHA, 2018, p. 47).

6. Livro *Natura*. Como esse livro foi uma produção independente da *Natura* e sem fins científicos, não foi possível acessar sua ficha catalográfica e, por esse motivo, o mesmo não consta nas referências do capítulo. No entanto, o conhecimento transmitido pela referida

A linguagem dos pontos é metafórica e nas rodas de Jonggo havia a disputa de sabedoria, tanto de quem recitava quanto por parte daquele que decifrava. Alega-se que aquele que era apontado para decifrar um ponto precisava fazê-lo naquele momento, podendo ficar enfeitiçado, “amarrado” se não desatasse o ponto. A festa acontecia nas noites, o terreiro era iluminado com tochas e armava-se uma barraca de bambu do outro lado, onde tinha arrasta-pé até que o Jonggo fosse iniciado pela mulher mais idosa.

À meia noite, a negra mais idosa e responsável pelo Jonggo interrompe o baile, sai da barraca e caminha para o terreiro de “terra batida”. É hora de acender a fogueira e formar a roda. As fagulhas da fogueira sobem para o céu e se misturam com as estrelas. Ela se benze nos tambores sagrados, pedindo licença aos pretos-velhos-antigos jongueiros que já morreram-para iniciar o Jonggo. Improvisa um verso e canta o primeiro ponto de abertura. Todos respondem, cantando alto e batendo palmas com grande animação. O baticum dos tambores é violento. O primeiro casal se dirige para o centro da roda. Começa a dança (NATURA, p. 3).

Envolto nesse mistério que é o Jonggo, os pontos podem adquirir diversos significados: a abertura ou licença, com o objetivo de iniciar a roda; louvação para saudar o anfitrião ou os jongueiros velhos; visaria para alegrar a comunidade; porfia, quando se refere ao desafio e teste de sabedoria de um jongueiro para o outro; encanto, quando se busca enfeitiçar outro jongueiro com o ponto; encerramento ou despedida, quando o dia já está amanhecendo, saúda-se o início do dia e o término de outro.

O Jonggo, em Campos dos Goytacazes, que já foi dançado em diversas localidades da cidade, hoje se encontra escassamente presente como manifestação do município. A mais famosa jongueira de Campos foi Maria Anita, que residia no bairro de Custodópolis (Guarus) e batia Jonggo em seu terreiro nesse bairro, o qual, segundo Soares (2004), é onde se dá a maior concentração de negros no município. Outra jongueira que aparece em seu trabalho é Maria

obra é representativo das comunidades jongueiras do Brasil. Conhecimento que se transmite de maneira informal ou não formal. O livro foi presente da então superintendente de Igualdade Racial, Lúcia Talabi, na ocasião da entrevista.

Matheus, moradora do Parque Rosário, que também realizava diversas rodas de Jongo que perduravam pela madrugada. Maria do Rosário foi muito famosa até os anos do pós-guerra, até a década de 1960, depois Maria Anita é que ficou muito conhecida na década de 1970 até os dias atuais.

Pela história oral, Soares (2004) conseguiu identificar que, nessa época, havia Jongos nos bairros de Santo Antônio do Beco, Rua Nova em Guarus, Custodópolis, Calabouço, Parque Aldeia, Estrada do Carvão, Estrada de Santa Cruz, Cruz das Almas em Cambaíba, Barcelos, Rio Preto, Goytacazes, Santa Cruz, Santa Maria de Campos, Poço Gordo, São Sebastião, Campo Limpo, Tocos, Santo Amaro, Saturnino Braga, Lagamar, Ururaí, Sapucaia e Outeiro.

Atualmente, quando se indaga sobre o Jongo na cidade, comumente nos apontam duas jongueiras, responsáveis hoje pela manutenção dessa dança no município, “Noinha” e Neusinha da Hora”. O Jongo de Noinha, Geneci Maria da Penha, é considerado patrimônio imaterial de Campos. Seu grupo se chama Congola e possui 20 pessoas entre parentes e amigos que se reúnem no quintal de sua casa e realizam apresentações em datas comemorativas da cidade. Noinha, que é auxiliar de enfermagem, possuindo apenas 4 anos de estudo, lançou, em 2010, um livro, no qual conta um pouco da história do Jongo no município. O nome do livro é “A voz do tambor – um mapeamento histórico do Jongo em Campos dos Goytacazes”. Ela relata:

Deixaram que pessoas que não eram protagonistas contassem a nossa história. Agora armazenei conhecimento para que o Jongo não se perca. Tínhamos dois grupos por bairro em Campos. Os mestres faleceram, os filhos não deram continuidade ou mudaram de religião. Hoje somos apenas três grupos⁷.

Já Neuzimar da Hora⁸, conhecida como “Neusinha”, animadora cultural do município, organiza as rodas para apresentações e mantém o grupo “CIA

7. Disponível em: <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/noinha-do-Jongo>.

8. O Núcleo de Arte e Cultura de Campos (Cia Gente de Teatro) foi fundado em 1998, logo após a saída do Sesc (Serviço Social do Comércio). Há, por parte do grupo, o incentivo às danças como Mana-Chica do Caboio, Jongo e o Lanceiro. Sua sede fica na Rua Teixeira de Melo, 252, no Parque Leopoldina.

Gente de Teatro”, com o intuito de preservar as manifestações culturais afro-brasileiras em Campos. Ela ensaia rodas de Jongô e também de Mana-Chica, manifestação afro-brasileira da região do Caboio, Farol de São Tomé. O grupo volta-se para a prática da dança com o objetivo de realizar apresentações de modo a (re)contar a história da dança campista. Ou seja, o objetivo, mais que prática ou vivência da manifestação cultural, é educacional e de preservação da cultura campista.

Outra iniciativa com o objetivo de valorização do Jongô em Campos foi o Fala Couro, grupo de pessoas de diferentes formações (sem registro formal enquanto associação) que tinha por objetivo revitalizar o Jongô na cidade. Uma das fundadoras desse projeto foi Lúcia Talabi, Superintendente de Igualdade Racial do Município até abril de 2019, produtora cultural. Quanto a esse projeto, ela alega:

O Fala Couro era justamente um nome que a gente deu para um projeto de revitalização de Jongô em Campos. Revitalização como patrimônio imaterial. Era um projeto, a gente não chegou a registrar. Era mais um resgate, não gosto dessa palavra, mas a gente investia na revitalização do Jongô. O Fala Couro acabou parando... Fala Couro era uma referência a Maria Cobrinha, quando ela entrava na roda ela dizia “Fala Couro!”. A gente queria o que com esse projeto? Justamente envolver essas pessoas com essa situação. Acabou mais ou menos em 2009 (TALABI, em julho de 2017).

O trabalho do projeto era incentivar, por meio da organização das rodas de Jongô, a prática e a vivência dessa manifestação. Infelizmente, foi extinguido por algumas divergências entre os integrantes do grupo. Segundo Lucia Talabi, a intenção era, principalmente, valorizar o trabalho de Maria Cobrinha como mestre jongueira. Além disso, buscou-se fazer um trabalho de catalogar outros mestres jongueiros existentes no município.

Os jongueiros estavam espalhados. Eu andei muito por Guarus. Me falavam da existência de pessoas no Turf, mas não consegui contato. Em Guarus tinha Maria Cobrinha, oriunda do Jongô de Maria Anita em Custodópolis, perto da pracinha, onde era o Jongô dela, lá os filhos da Maria Anita, numa outra rua

perto. O Deneval Valério, lá no parque Bandeirantes, tinha também vindo do Jongo de Maria Anita a Selminha, já pro outro lado do Parque Lebret tinha Chico Preto e Arlete. Esses eu consegui mapear e continuar fazendo roda de Jongo durante um tempo (TALABI, 2017).

Os participantes antigos, mesmo os filhos de Maria Anita, foram deixando de praticar o Jongo e/ou morrendo, o que acabou por tornar o mapeamento ainda mais difícil, segundo Talabi (2017). Maria Cobrinha reside ainda em Guarus, sendo necessário agendar um entrevista com ela. Interessante notar que é a figura das mulheres, como guardiãs da cultura ancestral, que fica em evidência na cidade de Campos dos Goytacazes.

As mulheres possuem uma participação bastante acentuada nessas manifestações, elas aparecem como porta-vozes de uma prática cultural que parece estar próxima da extinção. O que as coloca nesse papel? Tal papel é capaz de afirmar uma identidade negra e reconfigurar, de certa forma, seu lugar nas relações de gênero? É capaz de transformá-las em sujeitos políticos? Essas são algumas questões que merecem ser respondidas e estudadas no município em questão.

Ao abordar a questão da mulher negra nas danças afro-brasileiras, é imprescindível discutir um pouco sobre a questão da identidade negra, do gênero e do corpo negro feminino. O próximo item realiza, sumariamente, esse debate.

Mulheres negras, resistência e gênero

Brevemente, falou-se da questão da identidade em relação aos desafios colocados para uma afirmação da cultura afro-brasileira. No entanto, as dificuldades são ainda maiores quando se é mulher e negra. Este item propõe levantar algumas reflexões relativas à participação das mulheres nas danças afro-brasileiras e aponta para uma carência de enfoques desse âmbito. Sabendo que as mulheres adquirem um papel central na transmissão das manifestações culturais, algumas questões são suscitadas, como, por exemplo, que significado atribuem à dança em suas vidas, se o Jongo se estabelece como uma forma de se construírem enquanto sujeitos coletivos e vivenciarem papéis de liderança, ou se as danças reforçam seus papéis tradicionais.

As mulheres, apesar de terem participado dos “grandes e pequenos eventos da história humana”, como afirma Scott (1989, p. 29), foram secularmente afastadas da escrita oficial dessa, e suas experiências tidas como menos importantes, o que propiciou a publicização da história apenas dos homens. Portanto, incorporar suas perspectivas e vivências não significa criar uma versão exclusiva das mulheres, pelo contrário, é oportunizar a compreensão de como se estruturam as próprias relações sociais, a política, as instituições, o mercado de trabalho, a arte e outros, mediante a adoção do gênero como uma categoria de análise.

O conceito do termo gênero, cunhado pela autora supracitada (SCOTT, 1989, p. 21), como “elemento constitutivo das relações sociais baseados nas diferenças percebidas entre os sexos”, sendo “uma forma primeira de significar as relações de poder”, a qual sempre se exerce de forma hierárquica, é de suma importância, na medida em que fornece respaldo para uma análise da organização da vida social.

Dessa forma, o referido conceito de gênero contempla a percepção, ao mesmo tempo, dos símbolos que justificam a supremacia do homem em relação à mulher; das normas criadas tendo como base esses símbolos e reproduzidas nas instituições sociais; da construção fixa e binária entre homens e mulheres e; da identidade e subjetividade criada a partir desses fatores. Isso significa dizer que o afastamento das mulheres do mundo público e sua “dedicação” ao lar foram construídos socialmente.

Por assim dizer, o gênero permite decodificar os sentidos que as coisas adquiriram ao longo do tempo. Por isso, Scott (1989) considera que “homens” e “mulheres” não são categorias fixas, mas permeadas por uma infinidade de possibilidades.

Dito dessa forma, o gênero, como categoria de análise, dispensa as definições biologizantes e entende que essas serviram para instituir uma dominação masculina que naturaliza e dá legitimidade às posições ocupadas por homens e mulheres. Segundo a enciclopédia Einaud (1989) apud Godelier (1989), para essas teorias, haveria um polo positivo (homem) e outro negativo (mulher), haja vista estabelecerem-se em símbolos construídos sobre pares dualistas, como alto e baixo, quente e frio, claro e escuro, ativo e passivo.

Desse modo, a diferença anatômica percebida nos corpos serviu como justificativa natural para determinar os comportamentos, que são sociais. Assim, as mulheres foram tidas como seres incapazes intelectualmente, frágeis,

caseiras, passivas, dotadas pelo dom da maternidade, enquanto os homens, a seu oposto, como fortes, viris, inteligentes.

Entender o gênero e contemplá-lo no escopo da pesquisa como categoria de análise da vida social e, portanto, das manifestações artísticas afro-brasileiras, pode contribuir para dar luz àquelas que ocupam o lugar mais baixo na pirâmide social, na qual as diferenças podem facilmente ser evidenciadas em dados estatísticos acerca do mercado de trabalho, escolaridade, violência doméstica, entre outros.

Acerca dos corpos das mulheres negras, Rago (2008) e Hooks (1995) ressaltam que é comum considerá-los selvagens, exóticos ou atrelados à natureza, e não à cultura. Nesse sentido, pesquisadoras feministas ligadas ao movimento negro afirmam a importância de desconstruir os estereótipos “representados pela figura da mulata ou pelo servilismo da mãe preta” (ALMEIDA, 2014, p. 10).

Em relação à mulher quilombola, Almeida (2014) ressalta que seu papel transita entre a força, a resistência (papéis historicamente atribuídos aos homens) e ao cuidado, típica experiência do papel feminino. Segundo essa autora, as mulheres remanescentes de quilombos são vistas como guardiãs dos interesses comunitários, sendo responsáveis pela transmissão cultural aos mais jovens e como aquelas que transformam as canções em lamento, fazendo do próprio sofrimento uma estratégia de resistência.

Considerações finais

Os autores apresentados, de forma sucinta, neste capítulo, demonstram a necessidade de repensar o fenômeno musical e corporal, realizando o resgate do corpo enquanto substância que possui característica espacializada e por isso impacta e permite ser impactado pelo ambiente e pelas coisas do mundo. As contribuições desses dirigem-se a uma nova forma de fazer pesquisa que propõe que o pesquisador vivencie, experiencie o campo de forma singular e possa refletir as significações que as danças adquirem para seus participantes e as relações dessas com os sistemas de significações culturais mais amplos. É preciso se despir do olhar de colonizador, da formação/educação musical tonal europeia para se permitir ser-no-mundo, diante do fenômeno musical/corporal.

Ao mesmo tempo, os autores possibilitam o reconhecimento do limite da categoria “interpretação” para compreender as danças que se pretende estudar,

o resgate da presença, ou seja, a valorização da sensibilidade como forma de conhecimento válido em detrimento das proposições meramente metafísicas. Essas compreensões e categorias, trazidas à análise, são de suma importância para estudar o imaginário que os atores instituem permanentemente. Sabendo que todos participam desse processo, somos, enquanto pesquisadores, influenciados e influenciamos nesses contextos.

As poucas bibliografias sobre gênero e danças afro-brasileiras apontam que as mulheres têm sido as principais transmissoras da educação informal e da propagação dessas expressões culturais para os mais jovens e crianças, reconfigurando essas práticas. Elas aparecem com papéis de gênero remodelados, que reafirmam o cuidado como guardiãs e porta-vozes de uma cultura ancestral. Ao mesmo tempo, a prática nas danças parece sugerir um caráter político às mulheres envolvidas nessas atividades. Ou seja, o papel conferido às mulheres junto às expressões afro-brasileiras é de suma relevância e pouco estudado. Em Campos, há a carência de estudos relacionados à temática do gênero e às próprias danças, reforçando a necessidade de pesquisas que possam encontrar e analisar o rico material da cidade, para que a história de luta e resistência dos negros e as suas contribuições no município não se percam.

Referências

- ABREU, Carolina de Cássia Ribeiro de. Expressões culturais de um território negro-caboclo: fado, Jongo e reis em Quilombo de Lagoa Feia/Barra de Macabu. 2013. In: **Biblioteca Digital de Trabalhos Acadêmicos (IFF)**. Disponível em: <http://bd.centro.iff.edu.br/xmlui/handle/123456789/168?show=full>. Acesso em: 21 nov. 2016.
- ALMEIDA, Mariléa de. A experiência de mulheres quilombolas: raça e gênero na criação de corpos étnicos. **Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUHRio: saberes e práticas científicas**. 2014. Disponível em: http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1402090314_ARQUIVO_Ma_rileaAnpuh2014- Versaofinal-1.pdf. Acesso em: 20 nov. 2016.
- ANDRADE, Mário de. **O Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: L. Martins, 1972.
- BORNHEIM, Gerd. Sobre a linguagem musical. In: BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e finitude**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 135-146.
- CENSO DEMOGRÁFICO 2010. **Características gerais da população**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Acompanha 1 CD-ROM. Disponível em: <https://ibge.gov.br>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- CEZAR, L. S. A santa, o mar e o navio: congada e memórias da escravidão no Brasil. **Revista de Antropologia - USP**, v. 58, n. 1, 2015.

- CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Dança Brasil**. Belo Horizonte: Leitura, 2000.
- GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 13. reimpr. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- GODELIER, M. Homem/Mulher. In: **Enciclopédia Einaudi (nº 20): Parentesco**. Lisboa, Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1989.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio, 2010.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. O som e o sentido. Uma outra história das músicas. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 43, n. 1, p. 283-289, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-7701200000100014. Acesso em: 28 nov. 2016.
- HOOKS, B. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**. Rio de Janeiro, IFCS/ UFRJE, PPP-CIS/UERJ, v. 3, n. 2, 1995.
- LIFSCHITZ, Javier Alejandro. **De açúcar e Orixás: aonde foi a parar a cultura negra em Campos dos Goytacazes? Reunião Brasileira de Antropologia (Congresso)**. 2008a.
- LIFSCHITZ, Javier Alejandro. Percursos de uma neocomunidade quilombola: entre a “modernidade” afro e a “tradição” pentecostal. In: **Afro-Ásia**, n. 37, 2008b.
- MAROUN, Kalyla. **Jongo e educação: a construção de uma identidade quilombola a partir de saberes étnico-culturais do corpo**. Tese (Doutorado). 210 f. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, 2013.
- MILAN, Joenir Antônio; SOERENSEN, Claudiana. A dança negra/afro-brasileira como fator educacional. **Revista África e Africanidades**. Ano III, n. 12, fev. 2011.
- RAGO, Margareth. O corpo exótico da diferença. **Revista Eletrônica Labrys, Estudos Feministas**, jan./jun. 2008, online. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys13/perspectivas/marga.htm>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- RIBEIRO, Yolanda Gaffrée. **Os limites da reforma agrária e as fronteiras religiosas: os dilemas dos remanescentes de quilombos do Imbé** – RJ. 2014. 110 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – UENF, Campos dos Goytacazes, 2011.
- ROCHA, Filipe de Matos. **Estruturas musicais e hibridação no Jongo da Serrinha**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2018.
- SCOTT, Joan W. **Gênero: uma Categoria Útil para a Análise Histórica**. Traduzido pela SOS: Recife: Corpo e Cidadania, 1989.
- SILVA, Priscila Reis. **Política quilombola: acessos e entraves em Conceição do Imbé, RJ**. 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) – UENF, Campos dos Goytacaz/RJ, 2015.
- SOARES, Orávio de Campos. **Mulata Calombo: Consciência e destruição**. Campos dos Goytacazes, RJ: Editora FAFIC, 2004.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

6

“Morrinho”: identidade e pertencimento no berço do samba em Campos dos Goytacazes

Cléa Leopoldina Moraes Almeida¹

Luan Mugabe²

-
1. Doutoranda em Política Social na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).
 2. Graduado em Ciências Sociais – Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisador do Núcleo de Estudos Antropológicos do Norte Fluminense Luiz de Castro Faria (NEANF-InEAC).

Considerações iniciais

Este capítulo faz parte de um processo de pesquisa que iniciamos, no ano de 2017, sobre o samba em Campos dos Goytacazes e seus redutos mais significativos. Desta feita, tendo em vista todas as dificuldades relacionadas à busca, à identificação e à organização das fontes, somadas à falta de hábito de algumas agremiações em manter um livro para registro das atas de reunião, muito ainda temos que buscar para responder algumas questões e satisfazer as curiosidades. A pouca importância que o Poder Público dá ao processo de desenvolvimento dessa expressão cultural negra impede alguns registros oficiais, por nós considerados muito importantes para a construção de quaisquer interesses de pesquisa e no seu processo de construção. É um momento em que gostamos de confrontar todas as informações.

Assim, enquanto na capital da República o Poder Público percebe a manutenção³ da capacidade organizativa da população negra e majoritariamente pobre, no interior do estado essa população negra também fica relegada à própria sorte no tocante à sua capacidade de se organizar para se divertir. Na cidade de Campos dos Goytacazes, o jongo vai ser uma das grandes expressões culturais com raiz na senzala; mas também contamos com expressões culturais em torno da folia de reis e Mana-Chica, que, por falta de incentivo e apoio acabaram por se desfazer ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, a partir da terceira década do século XX, o Estado busca, por meio do samba carioca, a construção de uma identidade nacional⁴.

Então, quando pensamos em samba, logo nos remetemos à cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde, desde o final do século XIX, esse começa a ser construído e apadrinhado pelos terreiros de candomblés, abertos com a forte migração de negros baianos para essa cidade, em busca de melhores condições de vida. Porém, hoje resistindo às mazelas sociais cotidianas e em busca de redutos de samba, pensamos logo no Morrinho, um bairro construído a partir do senso de identidade de seus moradores, do espírito de solidariedade e ainda com destaque ao processo de construção da memória daquele lugar.

O Morrinho é um “bairro”, tal como entendido do ponto de vista de seus moradores, que está localizado entre o Parque Rosário e Parque João Seixas, no Centro

3. Esse termo está em função das históricas formas de organização e resistência do povo negro.

4. VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

urbano de Campos dos Goytacazes/RJ. Nesse ambiente, mais precisamente nas imediações das Ruas Cardoso de Melo, Lacerda Sobrinho, Dr. Ultra e Obertal Chaves, é que coexistem, historicamente, algumas das maiores instituições do samba e do carnaval campista, a saber: "Academia de Ritmos Mocidade Louca" e o G.R.B.S. "Os Psicodélicos". O bairro, desse modo, mantém inúmeras atividades direta e indiretamente ligadas ao samba durante o ano, por meio de suas agremiações, comércios e famílias. Configura-se como lugar de moradia e, ao mesmo tempo, como espaço de intensa circulação de sambistas não apenas de Campos, mas também de outras cidades, sendo considerado um dos redutos do samba e do carnaval da região. O Morrinho ainda conta com um Boi Pintadinho, o Boi Motivo, e tem sido palco de eventos importantes, tais como o "Grito de Carnaval do Morrinho", que foi realizado como forma de protesto contra os cancelamentos dos carnavais de samba de 2015, 2017 e 2018. Por isso mesmo, o bairro Morrinho tem se configurado como um espaço de integração, de formação política e cidadã na construção de um *self* mediado pela educação não formal.

Nesse sentido, a escola de samba Mocidade Louca e o bloco de samba Os Psicodélicos destacam-se pela localização central e resistência aos deliberados processos de desmonte e falta de incentivo às manifestações populares.

Também a importância da área poderá ser referenciada pela proximidade da Avenida 28 de Março, outrora conhecida como Passeio Municipal, importante via de circulação e escoamento de mercadorias, desde a linha férrea até a pavimentação total em toda a sua extensão. Nos tempos áureos, era pela então Avenida que circulava a produção de cana de açúcar, a princípio através da linha férrea que ia até o distrito de Santo Amaro, na Baixada Campista, e de Atafona, município vizinho de São João da Barra.

Para compreender a formação da comunidade "Morrinho"

Em nosso processo de pesquisa, observamos que a origem da marcação do samba em Campos está muito mais próxima do jongo (PENHA, 2010; RODRIGUES, 1988) do que das casas de santo, como ocorreu na cidade Rio de Janeiro em finais do século XIX. Essa expressão cultural, apesar de pouco valorizada na cidade, foi preponderante nas senzalas da região. Porém, em nossa pesquisa encontramos relatos de alguns cronistas identificando a presença em

Campos do samba rural; um ritmo mais próximo do jongo; até porque o jongo, com sua linguagem em cifra própria, foi um batuque permitido nas senzalas. Destaca-se a atividade que oportunizava a organização das fugas coletivas e outras formas de resistência, uma vez que tinha uma linguagem particular através de seus cantos diversos, também conhecidos como pontos. O jongo também é uma expressão de resistência, um elo de união entre as diversas etnias africanas que vieram, viveram e vivem em Campos dos Goytacazes. A lavoura canavieira foi o pilar da economia do município até a década de 1970/80, com a presença de muitas usinas e também das vastas extensões de seus canaviais. Daí o destaque para uma característica de samba rural associado ao ritmo do jongo “coisa de preto”, que não poderia estar transitando na área central da cidade, como também suas apresentações durante o carnaval. Nesse contexto, é fundada, no ano de 1936, a primeira escola de samba de Campos, a Madureira do Turf⁵. Pela atual localização e dentro do contexto histórico de ocupação da cidade de Campos, justifica-se a criação da escola de samba em uma área da periferia da cidade, onde, até os dias atuais, percebe-se nitidamente a presença da maioria de negros na ocupação dessa área, uma vez que era a principal força de trabalho nos canaviais e usinas açucareiras da cidade e que, próximo a esse bairro, existiu uma usina muito próspera, a Usina Santo Antonio.

Depois da fundação da escola de samba Madureira do Turf, a intensidade do samba urbano, produzido na cidade do Rio de Janeiro, chegou a Campos dos Goytacazes por meio da fundação, em 1952, da Academia de Ritmos Mocidade Louca. Nesse momento, as trocas entre os simpatizantes do samba de Campos se intensificaram. Por sua própria localização, a Mocidade Louca foi criada com as características de samba urbano. As pessoas saíam do interior em busca de melhores condições de trabalho na capital ou no estado da Guanabara. Os rapazes em idade de servir o exército e, às vezes, em alguma oportunidade, acabavam fixando-se na cidade do Rio de Janeiro, mas não perdiam a referência de sua cidade natal. As moças também migravam, pobres geralmente empregavam-se em casas de família, onde tinham garantidas a moradia e a alimentação. Com essa circularidade, veio a possibilidade de interessantes

5. O atual bairro do Turf Club era bem distante do centro da cidade. No período de fundação da Escola de Samba Madureira, o Turf era considerado uma área rural, com predominância de plantação de cana de açúcar.

trocas que culminaram com a organização do samba e das escolas de samba de Campos.

Assim, a Mocidade Louca nasce pela união de alguns rapazes que moravam na área hoje conhecida como Morrinho e que brincavam o carnaval em “blocos de sainha”. Em diversos depoimentos, Jorge da Paz Almeida afirmou que ele, juntamente com outros rapazes mais ou menos de sua idade, saíam vestidos de mulher para brincar o carnaval. Essa folia ocorria durante todos os dias do Reinado de Momo. Ele mesmo, por ir constantemente ao Rio de Janeiro para visitar seu irmão mais velho, trouxe de lá a ideia uma escola de samba, já com sugestão de nome, Mocidade Louca. Há registros de uma escola de samba no bairro de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro, com esse mesmo nome, mas que teve vida curta. Aqui, para fazer a diferença, a escola de samba foi fundada com o nome de Academia de Ritmos Mocidade Louca, a princípio situada no final da Rua do Sacramento, atual Rua Dr. Lacerda Sobrinho, e posteriormente, com sede social na Rua Dr. Cardoso de Melo.

Porém, não fugindo às tradições cariocas, alguns cronistas nos informam que, em Campos, a casa de Sinhá Chica, que era avó de Wilson Batista⁶, compositor campista que teve várias canções de sucesso gravadas entre as décadas de 1930 e 1950, assemelhava-se à casa de “tia Ciata”, na cidade do Rio de Janeiro. Contudo, na casa de Sinhá Chica, não havia essa manifestação afro-religiosa que normalmente antecedia as rodas de samba cariocas, lá foi criado o famoso rancho campista, chamado “Corbelle das Flores”. Até onde pudemos pesquisar, a casa de Sinhá Chica estava localizada na área das mediações da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte, ou seja, numa área bem central.

A conjuntura social favoreceu não somente a fundação da Mocidade Louca, mas também de outras agremiações. No campo acadêmico, floresciam os estudos relacionados à comunidade e também as necessidades de formulação de políticas públicas que pudessem favorecer o bem-estar social, passando a promoção do bem comum a ser uma obrigação do Estado. Porém, em nações prósperas as condições ao *welfare state* serão sempre propícias, principalmente por suas condições históricas na organização da economia, da política e da sociedade; ao passo que, aqui, essa proposta desenvolve-se à luz de políticas

6. Dentre os parceiros de Wilson Batista, estão nomes como Ataulfo Alves, Jair Amorim, Benedito Lacerda, Moreira da Silva e Alvaiade, para citar alguns.

de favores e proteção social tênue, por motivos contrários à organização dos grandes países. A sociedade brasileira foi construída a partir da monocultura, do latifúndio e da exportação, com a manutenção da maioria da população negra e mestiça na marginalidade, mesmo após a abolição. Uma vez marginal, isto é, *outsider*, criminalizada será toda e qualquer expressão cultural de natureza negra. São claras as perseguições policiais sofridas pelos capoeiras, batuqueiros e sambistas, até a década de 1920. As rodas de samba, em sua prática na área urbana, eram coibidas a partir da força policial. Posteriormente, a cidade do Rio de Janeiro, em franco processo de modernização e higienização, gradativamente expulsa os nichos pobres e negros da área central⁷, grupos que levam consigo suas expressões culturais.

Em Campos, na contramão da história, nasce a Mocidade Louca, numa área central de uma cidade extremamente conservadora. Não somente o grupo de rapazes pobres, negros e mestiços, mas também a área da cidade em que moravam com suas respectivas famílias, ainda hão de estimular muitos outros trabalhos acadêmicos em diversas áreas de concentração.

Assim, a ideia de criar uma escola de samba no final da Rua do Sacramento é acalentada por jovens como: Jorge da Paz Almeida, Hélio de Almeida, Miguel Pessanha, Amaro “Pau de Graxa”, Eraldo Nunes (conhecido como *Cuti-nho*), Amaro Lopes (conhecido como Morenito), Laerte Lopes, Ailton Sabará e outros. Embalada pelo ânimo e pela força da juventude, a rapaziada agregou ritmistas e pastoras⁸, um casal de mestre-sala e porta bandeira, e colocou a escola de samba na rua no Carnaval de 1953. Não podemos perder de vista que a Mocidade foi criada em 08 de dezembro de 1952, com Nossa Senhora da Conceição como padroeira. Portanto, a participação no Carnaval só poderia ocorrer no ano seguinte. Não tivemos condições de confirmar o ano do primeiro campeonato da Mocidade; porém, sabemos que, a partir do primeiro, tantos outros vieram a acontecer de forma sucessiva, possibilitando um simpático samba de quadra:

7. Esse processo de higienização da cidade, com a demolição das moradias coletivas e ainda com a urbanização aos moldes europeus, também pode ser inserido como extensão da política de eugenia difundida no Brasil em finais de do século XIX e início do século XX, difundida por nomes expressivos da medicina brasileira do período, como Nina Rodrigues.

8. Estas normalmente eram empregadas domésticas negras ou mestiças que gostavam de brincar carnaval e sambar, obviamente.

*Alvorada no meio de gente bamba
Academia do samba chegou
Primeiro ano campeã, segundo ano campeã
Terceiro e quarto
Quinto ano também
No sexto ano, super campeã
Boa noite pra vocês e
Até amanhã.*

Esse foi um dos sambas de quadra mais cantados nos ensaios da Mocidade, sendo de autoria de Amaro Pau de Graxa. Não restam dúvidas de que a Mocidade Louca era uma escola diferente. A moçada se esforçava para angariar os recursos e colocar a escola na rua. Um dos meios para angariar fundos foi o Jaguar construído pelo senhor Licurgo Nunes, pai de *Cutinho*. O Jaguar saía à rua com algumas peças, fazendo o alvoroço necessário, e os rapazes vestidos de mulher. Não havia aqui pela redondeza quem não desse um trocadinho àquelas “meninas” charmosas. O Jaguar também era presença certa após as festas de fim de ano, incluindo o dia dos Santos Reis. Todas as manhãs de domingo, após a última missa da manhã, com todo calor, saía aquele grupo de rapazes para defender pelo menos o dinheiro suficiente para a aquisição da pele que garantiria o samba. Outra prática importante e essencial era a contribuição financeira arrecadada através do Livro de Ouro⁹. Pudemos perceber que o Livro de Ouro era uma prática comum entre as agremiações carnavalescas, não só em Campos, mas também na cidade do Rio de Janeiro. Foi constatado que com os recursos angariados essas agremiações proporcionaram à cidade décadas de glamourosos carnavais.

Um fato também interessante é que, como o Morrinho é um lugar eclético, todo dia 08 de dezembro havia uma ladainha em homenagem à santa padroeira, Nossa Senhora da Conceição. A imagem da santa, antes da sede, era guardada na casa de Morenito. Todos os anos, D. Carivaldina, apelidada por *Carli*, juntamente com D. Nair, preparava um altar para que acontecesse

9. No Livro de Ouro, cada contribuição era registrada e alguns diretores incumbiam-se de ficar com ele e procurar as pessoas, normalmente comerciantes ou nomes expressivos da sociedade campista para fazer suas contribuições. No panfleto confeccionado para o desfile da Mocidade, eram registrados os agradecimentos.

a ladainha, que era conduzida por uma dessas senhoras. Ao término, eram servidos salgadinhos feitos pelas esposas dos fundadores da Mocidade Louca, principalmente os da D. Ana Sônia, esposa de Miguel Pessanha. Esse era o momento em que as moças e senhoras entravam no espaço da escola de samba¹⁰; era o momento da família católica.

Houve um ano em que a Mocidade não desfilou. Todos os esforços foram concentrados para a compra de um terreno na rua Cardoso de Melo, onde seria construída sua sede social. Tal obra foi concluída em 1967, além do esforço da diretoria, graças também a ajuda do senhor Natalino José do Nascimento, o Natal da Portela, que esteve presente na inauguração. Aqui, iremos mencionar uma das tantas situações inusitadas e recorrentes à pessoa de Jorge da Paz Almeida. No entanto, resolvemos pontuar o momento em que, em plena ditadura militar, ele consegue, habilmente, apoio de um famoso bicheiro carioca na colocação da pedra fundamental para a construção da futura sede social da Mocidade Louca, sem que isso viesse a comprometer suas relações com nomes expressivos da sociedade campista. O importante seria o objetivo de tão ousada empreitada: a construção de um espaço onde pudessem ser desenvolvidas algumas atividades que proporcionassem aos simpatizantes algum refino promovido pela educação e/ou iniciação profissional – cursos que pudessem ser desenvolvidos naquele novo espaço. Uma proposta semelhante foi desenvolvida pela Frente Negra, na cidade de São Paulo, na década de 1940. Além disso, também tinha a intenção, de construir uma sede num espaço onde pudessem ocorrer eventos de samba durante todo o ano, tal como já acontecia na cidade do Rio de Janeiro.

Enquanto não tinha sede, a Mocidade ensaiava na rua, por isso contava com a compreensão e a colaboração de toda vizinhança. As pastoras, posicionadas em meia roda, andavam de um lado a outro e, ao final, devido à falta de calçamento, saíam com os pés bem russos. Também a criançada brincava na rua, aproveitando o movimento em noites de calor.

Ailton Sabará foi o primeiro mestre de bateria e todos os instrumentos eram guardados em sua pequena casa, situada no quintal da família Gomes, local hoje conhecido como “quilombo”.

10. O samba, por ser uma expressão cultural negra, não era bem visto pela sociedade. Portanto, as “moças de família” não frequentavam a escola de samba, pois, caso contrário, ficavam “mal faladas”.

Considerando todas as discussões em torno dos termos comunidade e identidade, no Morrinho, todos os conceitos e considerações perpassam as expectativas, tendo em vista que nessa comunidade as relações se pautam e são permeadas pelo sentimento de pertencimento. Ilustramos a proposição a partir da participação espontânea de um senhor pastor de uma Igreja Batista, o qual, após o culto, deixava a luz de frente de sua casa acesa para clarear um pouco mais a rua de iluminação precária. O mesmo fazia o senhor Miranda, um branco sério e carrancudo, mas que também mantinha a luz de frente da sua casa acesa para a Mocidade ensaiar. Os demais proviam um copo de água e se propunham a olhar os filhos das pastoras, embora com um olhar um tanto quanto crítico, já que muitas delas tinham filho, mas não tinham marido.

A Mocidade Louca acomoda-se em 1967, e uma nova geração de samba no Morrinho funda, no ano de 1968, o Bloco de Samba Os Psicodélicos. De certo, a conjuntura sociopolítica, no ano de fundação de Os Psicodélicos, é um pouco diferente da Mocidade. Em 1968, está praticamente consolidada a ditadura militar. Mesmo assim, a moçada do Morrinho, tendo como referência o movimento tropicália, assim *caminhando contra o vento*, cria uma agremiação que se tornou, com o passar dos tempos, referência para tantas outras em sua modalidade. Além do colorido de sua primeira apresentação, a descontração de seu símbolo – a margarida – contagiou a cidade.

*Psicodélicos acabam de nascer
Suas cabrochas
São lindas de morrer
Vamos voltar a pilantragem,
Com alegria, alegria...¹¹*

De sua mesma época, o bloco do Morrinho, como é carinhosamente conhecido, é o único que, além de se manter na mesma modalidade carnavalesca, completou o seu Jubileu de Ouro em 2018, com mais de trinta campeonatos. Uma observação interessante é que, dos meninos fundadores do bloco, nenhum era filho de sambista ou de família de samba, as exceções foram Cléber do Rosário Almeida, Benedito Sérgio e Amaro Almeida, filho e sobrinhos

11. Primeiro samba a fazer parte do Bloco de Samba Os Psicodélicos, de autoria de Benedito Sérgio de Almeida Alves.

de Jorge da Paz; respectivamente. Silvio Feydith, Ericknilson (Queijinho), Neinho, Edilson e Enilson Pessanha, Nivaldo Cardoso, Almir e Luís Carlos Arantes e outros, eram moradores das imediações (ruas que circundavam o Morrinho).

Com o apadrinhamento de Jorge da Paz¹² juntamente com a assessoria especial da professora e mestra Amélia Maria Almeida Alves, sugeriram o nome e a proposta da primeira apresentação. Destaque também para a família Feydith, que emprestou uma área de seu quintal para os primeiros ensaios. Mulheres de outras famílias da comunidade, além do apoio, também fizeram parte da primeira apresentação. Desfilaram na manhã de domingo do Carnaval de 1968 várias famílias da comunidade; essa presença foi muito importante para o nascente bloco, que fez desse ato a sua marca: um bloco de família. A partir de 06 de fevereiro de 1968, a moçada do Morrinho, já configurando-se numa segunda geração de samba, não teve mais como parar.

Não podemos desprezar o fato de que, apesar da ditadura, a sociedade brasileira vivenciou algumas transformações no mundo artístico. Foram vários os movimentos de repercussão nacional e internacional. Também o samba atravessou as fronteiras nacionais e fez sucesso no exterior, mesmo fora do período de Carnaval; principalmente porque, valorizado no mercado fonográfico, não era mais uma construção coletiva, que surgia nas rodas tendo as palmas e o coro das mulheres do terreiro na marcação. Deixa de ser uma construção coletiva e passa a ter autor. Porém, como afirma Nei Lopes, a ascensão do samba não significou, do mesmo modo, a ascensão do negro.

Em um de seus artigos sobre samba, Haroldo Costa faz uma colocação muito pertinente em relação ao sucesso do samba e sua raiz. O samba pode ser prece ou senha, revolta ou amor. Reina no carnaval, mas fora dele se faz presente como voz dos que não têm voz, ou que têm, mas poucos ouvem. É justamente o que ocorre com a ascensão do samba como identidade nacional e a falta de uma política que pudesse garantir aos grandes responsáveis pela “identidade”, condições mínimas para participar dessa ascensão.

Essa ascensão do samba que ocorre na cidade do Rio de Janeiro com a organização dos desfiles das escolas de samba pelos cronistas carnavalescos

12. Jorge da Paz foi responsável pelas cores do bloco, que fazem lembrar o time tricolor carioca (Fluminense Futebol Club), do qual ele era torcedor.

e, posteriormente, a oficialização do Carnaval pela Prefeitura, na década de 1930, acaba por, gradativamente, afastar o samba de seu reduto. A classe média vai tomando conta das escolas com a chegada dos carnavalescos. Com estes, inicia-se um processo de profissionalização que, a grosso modo, poderia promover os sambistas, mas na prática requer cada vez mais instrução e formação profissional coerente. Essa “invasão” não acontece sem resistência; porém, a especulação em torno do espetáculo apresentado pelas escolas de samba cariocas não vai ter ouvidos aos singelos apelos das comunidades do mundo do samba. O Poder Público ordenou e a sociedade aderiu e assumiu-se carnavalesca, como se o samba passasse a ter e fazer sucesso a partir dali.

A partir da década de 1950, percebe-se uma mudança na relação da população branca dominante com o universo dos sambistas, francamente contraditória. Assemelha-se a um processo sutil de branqueamento, que se inicia com duas ações interligadas: a primeira é a constante afirmação de que o elemento negro não é, por direito, responsável pela criação e pelo controle dessas formas de associações lúdico-espontâneas que são as escolas de samba. A segunda é a interferência consciente e constante, cada vez mais aguda, no objetivo principal dessas associações, que são os desfiles das escolas de samba, durante o carnaval (RODRIGUES, 1984, p. 40).

Em Campos dos Goytacazes, esse processo, apesar de iniciar tardiamente, não deu os frutos de ascensão das agremiações carnavalescas, como ocorrera na cidade do Rio de Janeiro. A discussão sobre os motivos desse insucesso não nos cabe agora. Porém, pelo que podemos apurar, mesmo diante da obviedade do governo carioca quando interfere no sentido de enquadrar as escolas de samba aos costumes e ao mesmo tempo, desqualificar a população negra de sua capacidade organizativa, em Campos dos Goytacazes fica somente a desqualificação, porque nunca interessou ao Poder Público a institucionalização do Carnaval, mesmo tendo este seus tempos áureos.

No Morrinho, as duas agremiações buscaram sobreviver com a criatividade de seus dirigentes e o apoio irrestrito da comunidade. Porém, tendo como referência as agremiações cariocas, também aqui foi assimilada a figura do carnavalesco, que assume, a partir de um contrato com a diretoria, as funções antes desenvolvidas pelas costureiras e responsáveis pelas alas.

No nosso querido Morrinho, contudo, essa capacidade criativa foi retomada, como em *mea culpa* pela segunda geração de samba, com objetivo de manter vivas toda a originalidade, as histórias e as tradições desse lugar.

Halbwachs (2003), em seu trabalho sobre memória coletiva, comenta acerca de duas das possibilidades de sua construção: o tempo e o espaço de cada indivíduo construído a partir do coletivo e das lembranças individuais produzidas a partir desse espaço, envolve dessa forma, a breve memória das crianças, que uma vez estimulada é capaz de fortalecer a construção dessa memória coletiva. Hoje, a história do Morrinho é contada e recontada por aqueles que foram crescendo e ouvindo os mais velhos e antigos moradores a contarem a história daquele lugar. Essa reprodução, em cada uma das famílias que vivem nessa comunidade, promove ainda um forte sentimento de pertença.

Um bom exemplo é o quintal de uma das famílias mais antigas da comunidade. A família Gomes, composta essencialmente de negros com traços bem fortes, mantém a tradição de casa cheia, assumindo a ideia da extensão familiar além dos graus de parentesco. As comemorações e aniversários nunca acontecem num só dia, sempre se estendem com o famoso “enterro dos ossos”; ainda há a reunião de um número significativo de vizinhos num espaço simples de chão batido, mas carregado de boas recordações e ideias. Esse quintal foi carinhosamente apelidado de “quilombo”¹³. Além disso, sabemos que é a partir dessas reuniões e de boas lembranças que muitas ideias tomam forma, haja visto o Boi Motivo, comandado pelo jovem João Gabriel. O destaque é que a família de João Gabriel não é de sambistas, mas há, sim, valorosos simpatizantes e colaboradores, como seu tio Samuel, tendo o menino nascido e crescido num reduto de samba. Nesse caso, podemos entender o processo de formação da identidade como uma aprendizagem; até porque, quando se trata de Morrinho, a identidade torna-se marca no processo de crescimento da garotada atual e de gerações futuras. Nossa marca é a resistência e nosso sentido é a nossa identidade.

Em relação aos últimos quatro carnavais, é possível observar o genuíno processo de consolidação da identidade de samba do Morrinho na organização de um evento denominado de “Grito do Morrinho”, uma resposta ao

13. Historicamente conhecido como local de refúgio de escravos, no Morrinho quilombo significa a alegria dos encontros de velhos amigos, para jogar conversa fora e degustar a comida preparada no fogão de lenha.

histórico descaso do Poder Público com o carnaval campista, que inicia com a troca de data, ou seja, com a mudança da data de apresentação das sociedades carnavalescas até a ausência de qualquer programação alusiva ao carnaval. A grande pergunta é: o que o Poder Público campista, passados tantos anos, tem para oferecer aos campistas sambistas e componentes das agremiações sobre o carnaval, além de promessas e mesas de conversa compostas por pessoas sem a mínima condição de discutir, opinar ou propor algo sobre essa festa popular que já mobilizou significativamente o comércio da cidade?

O Morrinho resiste e se consolida como berço do samba na organização do Grito do Morrinho, que, num ano de ausência de uma das agremiações, criou a Confraria dos Amigos do Morrinho. Os encontros acontecem casualmente no bar do Dandão, durante todo o ano, e ocorrem formalmente para a organização do Grito.

Considerações finais

Considerando que as instituições e/ou agremiações carnavalescas campistas ainda necessitam de verbas públicas para sua apresentação anual e que o samba em Campos ainda é alvo de preconceitos, podemos afirmar que, contradizendo algumas “certezas”, a construção e a manutenção de tradições populares do Morrinho, dentre elas as duas agremiações carnavalescas, não deixam que as expressões de cultura popular fiquem em total esquecimento.

O Grito do Morrinho, atualmente agendado para acontecer sempre uma semana antes do calendário oficial de Carnaval, além de promover um retorno à essência do carnaval de rua, também serve para mostrar que sem a interferência do Poder Público se pode fazer carnaval. Em Campos dos Goytacazes, a negação da capacidade organizativa das comunidades mais pobres e negras, expressas a partir da manutenção de algumas de suas tradições, tornou-se sutil, dentre elas o carnaval. Não são observadas na construção de políticas públicas capazes de sustentar as práticas momescas em seu calendário oficial. No entanto, essa capacidade organizativa está ultimamente expressa nas diversas atividades propostas por grupos particulares em seus respectivos bairros ou nichos culturais, apesar das limitações impostas pelo Poder Público, de forma a não deixar esquecidas as brincadeiras que compõem essa grande festa popular que é o carnaval.

No Morrinho, o povo se organiza e também já exercita se expressar. O carnaval vai à rua, o Grito do Morrinho é sua maior forma de expressão, mas também responde àqueles que pensam que estamos inertes às suas manobras: o berço do samba existe e resiste. Daí, fazermos nossas as palavras de Haroldo Costa: essa é nossa herança e dela não podemos nos afastar. Ao contrário, temos que tê-la em mente, mesmo depois do Carnaval.

Referências

- ALMEIDA, Jorge da Paz. **Campos: 50 anos de Carnaval**. 2. ed. atual. 1975 a 1992. Campos: Lar Cristão, 1998.
- COSTA, Haroldo. O samba quando não é carnaval. **Samba em Revista**, ano 1, n. 2, p. 46-42, ago. 2009.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- PENHA, G. M. **A voz do tambor: “Noinha e o Jongô”**. Campos dos Goytacazes/RJ: Gráfica Vieira, 2010.
- RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.
- RODRIGUES, Hervê Salgado. **Campos - Na Taba dos Goytacazes**. Niterói: Imprensa Oficial, 1988.

7

Protagonismo negro e o samba campista: vida e obra do compositor sambista Jorge da Paz Almeida

Olivier Almeida Filho¹

Lilian Sagio Cezar²

-
1. Mestre em Políticas Sociais pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).
 2. Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Associada da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).

Considerações iniciais

O presente capítulo tem como objetivo analisar a história de vida e biografia do renomado sambista, escritor e compositor campista Jorge da Paz Almeida, bem como a sua contribuição para a cultura do samba e a institucionalização do Carnaval campista. Abordar suas composições e publicações à luz dos dados obtidos em pesquisa bibliográfica, documental e da memória de sambistas campistas nos permitiu compreender o protagonismo negro e a importância dada ao legado deixado por Jorge da Paz Almeida para a sua comunidade e para a cultura do samba. Buscamos, por meio de metodologia qualitativa realizada a partir de pesquisa documental e bibliográfica cotejada à realização de entrevistas, descrever e analisar o protagonismo alcançado por Jorge da Paz em diferentes momentos de sua trajetória, ao longo de cinquenta anos dedicados ao samba, negociando diuturnamente com instâncias de poder público e privado para resolver as demandas do carnaval em épocas “gordas” ou “magras”, conseguindo, ao longo de sua vida, colocar sua agremiação na rua para a concretização de seus desfiles.

Ao longo das últimas cinco décadas, as pesquisas em História, Antropologia, Arqueologia, Arte e Linguística construíram metodologias e técnicas capazes de assegurar o uso das fontes orais para a obtenção de dados de pesquisa. Isso permitiu uma revisão e ampliação das investigações sobre as características e especificidades da história e formas de organização social de populações negras no país e no mundo pós-colonial. Na falta de documentos sobre a organização das escolas de samba, no mundo do samba, em geral, a tradição oral costuma assumir papel de grande relevância (NATAL, 2012).

Etimologicamente, a palavra samba pode ter origem na expressão africana *semba*, cujo significado é de uma dança trazida pelos negros africanos que vieram da região de Angola e do Congo, escravizados. Essa dança assemelha-se à umbigada e foi trazida para o Brasil no século XVII. A *semba* era como o colonizador definia todo o tipo de batuque e dança praticados pelos negros escravos em todas as regiões brasileiras, assumindo certas peculiaridades, o que gerou uma série de expressões culturais distintas. Outra explicação possível para a palavra samba foi abordada pelo historiador Francisco Martins dos Santos durante o II Simpósio do Samba, realizado em Santos, SP, no mês de dezembro de 1967: “Embora apareça em Pernambuco, desde 1842, em citações como dança, é no Rio de Janeiro, em 1890, que surge como música escrita e título, incluída em concerto de gala, assinados e dirigidos pelo próprio autor, o grande Alexandre Levy” (MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 33). Ainda segundo José Muniz Júnior (1976, p. 25),

Samba é um verbo congolês que significa ‘adorar, invocar, implorar, queixar-se, rezar’. Quem reza queixa-se de seus males, invoca a divindade a quem adora, e pede remédio e consolação. Samba é, pois, rezar. No angolense ou bundo, igualmente, rezar é cusamba (...). É sem dúvida, mas uma dança religiosa, como o candomblé, uma cerimônia do culto, dança em honra e louvor da divindade, homenagem semelhante à de David, o rei-profeta, salmeando e dançando em frente do tabernáculo (Extraído dos Estudos Lexicográficos do Dialeto brasileiro, de Antônio Joaquim de Macedo Soares. Revista do Instituto Histórico e Geográfico brasileiro, v. 177. Imprensa Nacional, Rio, 1942).

O samba constitui marca de brasilidade, é identificado como um dos símbolos brasileiros, é o estilo musical reconhecido internacionalmente como genuinamente nacional e, dentre suas peculiaridades, é o único ritmo que se flexiona ou se transforma em verbo. Assim, o verbo sambar é flexionado e complementado: “eu sambo, tu sambas, ele samba na Portela”, “eu sambei com ela”, “eles sambaram que é uma beleza”, “tu sabes sambar?”, “nós sambamos a noite inteira”. Dos outros ritmos, diz-se “eu danço baião, eu danço tango, eu danço forró, eu danço rock, eu danço soul, eu danço funk”. O samba está tão presente em nossa cultura, em nosso cotidiano, que foi incorporado ao português falado no Brasil com um léxico completo. Popularmente, é dito: “isso dá samba”, quando o assunto pode acontecer. Ou, então, “eu não faço isso porque senão eu vou sambar, malandro”, no sentido de que vai ficar de fora da questão; “nós vamos pro samba no sábado”, ou seja, para um local onde se toca samba; “ele é um grande sambista”, diz-se de alguém que é ótimo compositor ou ritmista (instrumentista de percussão) ou passista (dançarino) de samba.

No mundo do samba, a tradição oral costuma assumir papel de grande relevância. A prática da preservação da memória escrita e documental pelas escolas de samba não ocorre de forma oficial, e não há nenhuma política sistematizada de registro, resgate ou armazenamento das suas histórias no tempo presente, pelas agremiações. Logo, a tradição oral e as formas de transmissão de conhecimento a partir da oralidade tornam-se importantes diante da sociedade envolvente, cada vez mais midiática e organizada a partir de princípios de racionalidade contabilística, científica e histórica. Caberá ao pesquisador a tarefa de entrevistar sambistas, recolher documentos, cruzar e analisar a partir

da triangulação de dados, de maneira a operacionalizar o confronto de conteúdos dos depoimentos numa tentativa de diminuir os efeitos da subjetividade, da qual a oralidade é resultado. Essa subjetividade é característica inerente à oralidade e, por conseguinte, ao próprio meio social do narrador, nesse caso, os sambistas.

Segundo Leite (1995-1996), a palavra, no contexto negro-africano, constitui um universo concreto revelador das principais proposições históricas de uma dada sociedade, sendo capaz de explicar a organização do mundo e da realidade, bem como as práticas sociais globais, a captação, o exercício, o acúmulo e a transmissão de conhecimentos, segundo valores civilizatórios próprios, nascidos de sua identidade profunda. Nas sociedades negro-africanas, a palavra impõe-se à escrita, constituindo o limite máximo do conhecimento e da comunicação. A palavra, fruto direto das práticas mnemônicas, que se estabelece gerando vínculos de reciprocidade entre mestre e aprendiz, não deve ser confundida com oralidade humana, embora esse seja um de seus instrumentos de manifestação. A palavra ancestral, dentro dos princípios que definem a senioridade e a sabedoria, invoca a jurisprudência e potência dos antepassados para a solução de problemas, constituindo universo privilegiado da identidade dessas sociedades. Abrange, certamente, um extenso leque de realidades e proposições, inclusive aquela dimensão das práticas cotidianas.

Compreendemos o mundo do samba como universo cultural cujos participantes se proclamam herdeiros da experiência africana no país, constituindo redes comunitárias que estabelecem diálogos e relações identitárias a partir da própria festa. Fernandes e Silva afirmam, no artigo “Samba, Ação afirmativa e Educação” (FERNANDES; SILVA, 2013, p. 95), que o samba, além de cultura, é um movimento de resistência, de afirmação de identidade e de luta, e que a importância de pesquisarmos a cultura do samba reside em estarmos efetivamente compreendendo a contribuição do povo negro para a riqueza do patrimônio nacional e para a formação social brasileira. Ainda segundo os autores, a cultura do samba articula mediação e identidade cultural, afirmação social, memória coletiva, sociabilidade, solidariedade, respeito aos direitos, tradição e renovação e, não menos importante, a socialização de saberes. Assim, a cultura do samba permite a socialização de códigos, *ethos*, de estratégias de sobrevivência, de afirmação social, de resistência de um grupo social que sofreu preconceito, discriminação, cujos antepassados foram desterrados e que sofreu séculos de violência e opressão.

Quando se fala no mundo do samba e, por conseguinte, do conceito de cultura do samba, há que se entender que o samba não é só um gênero musical. O mundo do samba constitui um conjunto de relações sociais dos grupos que valorizam e agenciam coletivamente o próprio samba, por onde quer que circule. Formado nos ambientes frequentados por sambistas, o samba é produzido em processos sociais de troca e apreciação que envolve o lazer e desfrute comunitário, que pode acontecer tanto nos quintais quanto nos blocos e escolas de samba, bairros boêmios e periféricos, morros, ruas, praças, botequins das cidades brasileiras. A cultura do samba articula criativamente saberes e padrões estéticos provenientes de distintas matrizes culturais em processos de aprendizado e agenciamento realizados fora da escola formal, que se traduzem em expressiva produção artística dos sambistas. O samba dignifica, dá *status* e promove a memória e a criatividade estimulada pelo próprio mundo do samba, potencializando os conhecimentos adquiridos em processos comunicativos de grande repercussão para a própria comunidade (LIMA, 2002, p. 178-180).

Jorge da Paz nasceu em 1916 e transitou tanto no mundo do samba campista quanto no carioca, construindo carnavais, escolas e blocos de samba, e também buscou influenciar a criação de políticas públicas para a cultura local. Exerceu o papel de mediador, interlocutor e construtor do samba campista ao longo do século XX, atuando em espaços que permitiram que costumes, sociabilidades, solidariedades, afirmação de valores e identidades fossem entabulados. Essa investigação visa contribuir com subsídios de informações cientificamente balizadas para a futura construção de materiais didáticos e paradidáticos que promovam a história dos protagonistas negros, conforme preconizado desde a Lei nº 10.639/2003, hoje atualizada no artigo 26-A da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – Lei nº 9.394/96.

Para tanto, analisamos a obra de Jorge da Paz Almeida, seus sambas-enredos e livros como documentos que nos permitiram buscar dar conta da trajetória histórica do Carnaval de Campos e sua relação com a história da institucionalização do carnaval de outras cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo e Santos. Buscamos compreender como esse compositor e sambista negro, pobre e nascido no interior do Rio de Janeiro alcançou tamanha importância ao debater, escrever e protagonizar a reivindicação de melhores oportunidades visando à integração do negro na sociedade, o que foi feito também a partir da utilização do samba e do carnaval como ferramentas para atingir tais objetivos.

Simpósios Nacionais do Samba

As escolas de samba, embora sendo legalizadas como sociedades civis há, pelo menos, oito anos, foram finalmente reconhecidas enquanto tais e legalizadas pela prefeitura do Rio de Janeiro em 1936, a qual lhes alocou uma pequena subvenção que, porém, veio acompanhada da imposição de limites, já que houve a determinação de que a finalização de seus desfiles acontecessem na Praça Onze. As evoluções carnavalescas já atraíam um grande público de apreciadores. As escolas de samba se organizaram em federações para, em comum, decidir e resolver possíveis problemas ocorridos durante o carnaval.

Seguindo a lógica da academia da qual deriva o nome “Escola de Samba”, os Simpósios Nacionais do Samba foram organizados a partir da reunião de representantes e mestres, das mais diferentes Escolas de Samba do Brasil, visando à organização, ao planejamento e à institucionalização de entidades que pudessem negociar e construir junto ao Estado, à mídia, ao mercado e à sociedade em geral a estruturação dessa festa, buscando sua legitimidade no calendário anual, negociando espaço público e midiático para sua realização. Toda essa organização tinha como base a autogestão e a autopromoção das escolas de samba, em que a festa constituía a face mais pública de grupos de formação e organização comunitária, cujo conhecimento era transmitido pelos mestres segundo os fundamentos da tradição oral, pautada na memória coletiva que se remete tanto à escravidão, enquanto marca de opressão e preconceito, quanto à África, enquanto referência de uma origem comum e ancestral, fonte de sabedoria e matriz espaço-temporal que sintetiza estéticas e religiosidades específicas.

No I Congresso Nacional do Samba, realizado em 02 de dezembro de 1962, a trajetória das escolas de samba teve suas primeiras manifestações e elementos que atuavam em suas transformações apontados. O folclorista Edison Carneiro, estudioso de Palmares e das festas populares brasileiras, militante do movimento negro e da esquerda, ligado ao Partido Comunista Brasileiro, foi quem capitaneou a construção desse congresso, apoiando o samba e as manifestações artísticas derivadas a partir da formulação de um documento com propostas para a valorização do samba e estruturação dos desfiles e das próprias escolas de samba. Setores como bateria, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, ala de baianas e passistas passaram a ser reconhecidos como pilares estruturais das escolas de samba e assumiram para si a responsabilidade de preservação

não só desse gênero musical, mas dessa expressão cultural que galgou alcançar o reconhecimento e a legitimidade enquanto expressão de identidade e da cultura nacional. Desse Congresso nasceu a Carta do Samba e o dia 02 de dezembro ficou instituído como o “Dia do Samba”.

Depois vieram os Simpósios Nacionais do Samba, com a reunião de líderes sambistas congregando representantes de entidades do Rio de Janeiro (RJ) e de São Paulo (SP) para troca de experiências e busca de apoio das autoridades às atividades ligadas ao samba. Essas reuniões começaram a ser realizadas na década de 1960, em quatro cidades que já contavam com alguma tradição e comunidade congregada a partir do samba, cujas prefeituras propunham-se a dar certo apoio a esse encontro (VON SIMON, 2007, p. 219).

Um dos idealizadores dos Simpósios do Samba foi José Muniz Júnior, que iniciou o intercâmbio com sambistas do Rio de Janeiro e de Santos em 1957 e, após a instituição do dia do Samba no I Congresso Nacional do Samba, introduziu o Dia do Samba em Santos – SP no mesmo ano. Foi um dos idealizadores do I Simpósio Nacional do Samba em 1966, promovido pelo Conselho Municipal de Turismo de Santos. Iniciou o movimento de se fazer samba o ano inteiro no terreiro da X-9 nas chamadas “sessões de samba”, a partir de 1967. Foi membro-assessor do I e do II Simpósio do Samba, ambos realizados em Santos nos anos de 1966 e 1967, sendo delegado do III Simpósio do Samba realizado no Estado da Guanabara em 1969.

José Muniz Júnior (1976, p. 44) ressalta que, no III Simpósio Nacional do Samba, o Dr. Luíz Marinho apresenta em sua tese referência à influência africana que se faz sentir em nossa música:

O ritmo bárbaro e quente dos negros africanos, seus lamentos, suas crenças, suas festas, seus momentos de tristeza e tempos de alegria, suas religiões, seus instrumentos musicais cujos sons herdou-os o samba, são de igual modo, de origens longínquas, quer no tempo, quer no espaço, mas base atual e permanente da música dessa terra. Em se tratando das origens do samba, vem-nos a lembrança, a fusão dos ritmos negros com as melodias dos nossos índios e, ainda, o encontro desses dois estilos, dessas duas escolas, com os andamentos melódicos que nos foram trazidos pelos portugueses. Destes herdamos, sobretudo instrumentos musicais, em sua maioria de cordas. Dos

lamentos negros, dos cânticos índios, da introdução de instrumentos musicais dos brancos europeus; da fusão das três artes, aliadas aos sentimentos bárbaro, religioso e sentimental, nasceu o samba como resultado jamais comparável a qualquer gênero musical.

Jorge da Paz Almeida conviveu e transitou nessas rodas, com as personalidades desses Simpósios do Samba, tendo defendido conjuntamente suas teses e, com isso, aprofundado, aperfeiçoado sua escrita. Também a vivência e a troca de experiência advindas desses simpósios foram fatores importantes para que o autor trouxesse para a sua cidade natal, Campos dos Goytacazes – RJ, as soluções e o formato de escolas de samba já experimentados no carnaval carioca.

A importância que Jorge da Paz assumiu durante seu convívio com compositores e sambistas cariocas e paulistas foi tamanha que ele conseguiu realizar o IV Simpósio Nacional do Samba em Campos dos Goytacazes – RJ, sua cidade natal, viabilizando meios entre a elite campista para oferecer aos seus participantes uma recepção realizada em um dos clubes frequentados pela elite de Campos, o Automóvel Clube Fluminense. Durante o Simpósio, a importância do samba como elemento aglutinador e de força para integração e reconhecimento do negro na sociedade brasileira foi enaltecida. Estiveram presentes Dr. Hiram Araújo, Dona Zica, Irani, que era presidente do Império Serrano etc. Nesse IV Simpósio Nacional do Samba, segundo Dandão (sambista, primo de Jorge da Paz e dono do principal botequim da comunidade do Morrinho que é tida como uma das mantenedoras do samba campista, em entrevista realizada no dia 29/07/2016),

[...] veio toda nata do samba, ele fora idealizado por Jorge da Paz Almeida. Veio Tânia que era da Imperatriz. Tânia, prima de Jorge Chinês, que fazia parte da diretoria da Imperatriz Leopoldinense, Mazinho filho de Natal, vieram diretores de escolas de samba de São Paulo. Ocorreu no Automóvel Clube, veio a nata do samba do Brasil. Foram discutidos vários temas sobre o samba, sobre o carnaval, sobre a temática do samba, a evolução (...) foi muito conversado, muitas reuniões. Foi um evento muito bem organizado por Jorge da Paz Almeida.

Nessa ocasião, Natal da Portela prestou grande contribuição à escola de samba Mocidade Louca, ajudando financeiramente na construção da sua quadra. Esse fato ocorreu porque, meses atrás, Natal da Portela havia estado em Campos, a convite de Dagval de Brito, para ajudar a resolver o problema da quadra da União da Esperança, e Jorge da Paz, um apaixonado e aguerrido pela sua Mocidade Louca, apanhou o primeiro ônibus para o Rio de Janeiro e dirigiu-se à casa de Dr. Hiram Araújo, explicando-lhe o fato, e em poucas horas lá estava Jorge da Paz Almeida na fortaleza de Natal, tratando do assunto da quadra da Mocidade Louca.

Em 1977, aconteceu, na cidade de São Paulo, o V Simpósio Nacional do Samba, tendo os seguintes temas discutidos durante o evento: “As Escolas de Samba perante os poderes públicos”, “As Escolas de Samba perante a Cultura e a Sociedade Brasileira”, “Problemas econômicos e financeiros das Escolas de Samba”, “Questões de convivência dentro das Escolas de Samba”, “Questões dos direitos autorais do Pessoal das Escolas de Samba” e “Escolas de Samba e a Indústria do Turismo”.

O V Simpósio Nacional do Samba, realizado em São Paulo, capital, nos dias 29, 30 e 31 de outubro de 1977, tendo como local das reuniões a Câmara Municipal da cidade, teve patrocínio da União das Escolas de Samba Paulistas, da Fundação Cultural Brasil-África e daquela casa legislativa.

Segundo Jorge da Paz Almeida (1992, s. p.), esse simpósio foi importante para as escolas de samba, pois, a partir dos debates e das teses defendidas, procurou-se equacionar problemas que afligiam e vinham prejudicando as escolas de samba na sua caminhada para tornarem-se, de fato e de direito, Instituto Nacional. O samba foi discutido pelos simposistas que procuraram colaborar, visando ao engrandecimento do processo de composição do samba-enredo, compreendido como eficiente e importante meio de difusão de aspectos da cultura e história brasileiras, em especial, a história dos vencidos a partir de aspectos exaltados, interpretados e cantados em seus sambas-enredo. Foram programadas para o mais curto prazo a reativação da Confederação das Escolas de Samba (CBES) e a criação de uma Câmara Nacional do Samba, junto com o Governo Federal (Ministério da Educação), com vistas à inclusão das Escolas de Samba no contexto institucional das políticas voltadas à defesa e à divulgação da cultura brasileira, de acordo com a pauta dos trabalhos abordados ao longo do Simpósio. Houve, ainda, o I Concurso Nacional de Sambas Enredo sobre o tema “Escolas de Samba: Origens e Importância”, no qual Jorge da Paz concorreu e ficou com o 2º lugar.

Em contraposição a esse modelo pleiteado pelos sambistas, organizados em Simpósios, surge a Liga das Escolas de Samba, cujo poder econômico, advindo da rede invisível de contravenção pautada no Jogo do Bicho, tráfico internacional de drogas, armas e pessoas, agiu no sentido de desmobilizar a própria organização dos sambistas a partir dos Simpósios do Samba. O modelo de Carnaval colocado em prática pela Liga de Escola de Samba, a partir dos anos 1990, transforma os desfiles em grandes espetáculos propícios aos interesses de grupos midiáticos nacionais e internacionais que passam a retroalimentar os desfiles das grandes Ligas com aportes financeiros cada vez mais vultosos advindos da venda de tempo publicitário das transmissões televisivas. Nesse processo, verificamos a tal “covardia” já anunciada pelos compositores Nelson Sargento, Aluísio Machado e Niltinho Tristeza no memorável samba-enredo “Bum bum paticubum” que, em 1982, a Império Serrano levou para seu desfile. A estrofe final do samba-enredo faz a seguinte denúncia:

Super Escolas de Samba S/A
Super-alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia!

Os ideais que motivaram Jorge da Paz Almeida a escrever seus sambas-enredos, em que relata desde as origens, as influências de outros gêneros, os batuques, os compositores que deram o colorido inicial ao samba, a simbologia, a resistência de um povo e a importância às críticas pelas mudanças da estrutura do samba, a profissionalização, a imposição de outra cultura e seu embranquecimento. A partir das poesias musicadas, acompanhadas das sequências narrativas de adereços e fantasias que constroem as camadas de mensagens dos sambas enredos é que Jorge da Paz alertava os próprios sambistas, os componentes da cultura do samba e o público em geral para a necessidade de se pensar e agir coletivamente na construção de um país mais justo e soberano.

Na composição do samba-enredo “O samba é o grande veículo de difusão histórico folclórico-cultural, multinacional”, Jorge da Paz alerta os sambistas e os carnavalescos contra a inclusão de outros instrumentos no samba, que não os tradicionais, quanto às mudanças ocorridas na festa, no carnaval que vai a cada ano se profissionalizando e deixando de ser uma festa popular, de origem negra, para ser transformada numa festa midiática feita para turistas, em que o negro da comunidade deixa de ser protagonista para perder seu lugar, até nas

arquibancadas, para turistas estrangeiros, ou seja, para ser uma festa apropriada pela elite branca.

O samba é o grande veículo de difusão histórico folclórico-cultural, multinacional – Manifesto (1978)

Jorge da Paz Almeida

O meu protesto em forma de manifesto	Defenda
É mais um alerta geral	Música orgulho de uma raça
Samba te deram roupagens novas	Reúna, planeje e faça
Talvez pra mostrar com provas	Uma revisão geral
A triste realidade	
Desfiles não destacam mais sambistas	Impeça
É festa só pra turistas	Que modifique e transforme
Sem qualquer autenticidade	Para evitar que também se torne
	Multinacional.

Apesar dos sambistas terem perdido a batalha com as Ligas de Samba nas capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo, Jorge da Paz continua ativo na militância de defesa do samba no interior fluminense e na luta contra qualquer forma de discriminação racial. Entre os dias 20 e 22 de outubro de 1988, na comemoração dos 100 anos da Abolição, foi realizado, em Campos dos Goytacazes – RJ, no Palácio da Cultura, o Seminário: “O Negro em Questão”, com apoio do Ministério da Cultura, Programa Nacional do Centenário da Abolição da Escravatura. Resultante desse evento, foi publicado um folheto denominado “Campos dos Goytacazes: o negro em questão”, com os resumos das palestras proferidas. Nessa ocasião, Jorge da Paz Almeida apresentou a palestra “O Samba e o Negro”, na qual explicou, na sua visão, o samba e sua importância para a manutenção e transmissão de saberes afro-brasileiros.

A ação pública de defesa e produção do carnaval campista, feita por Jorge da Paz, permitiu a divulgação e manutenção da cultura do samba no interior do Rio de Janeiro, por meio de processos intensos de negociação e construção institucional do Carnaval. A ação de Jorge da Paz Almeida, enquanto protagonista negro que ao longo de sua vida defendeu a cultura do samba, ganha sentido e importância para as comunidades negras locais, diante do cenário de extrema exploração econômica e social proveniente da monocultura da cana-de-açúcar e das históricas relações entre brancos e negros, ricos e pobres, decorrentes do sistema colonial e escravista.

Importante ressaltar que Jorge da Paz, em seus textos, já alertava para o perigo da falta de reconhecimento da importância do Carnaval e das relações de apadrinhamento e vaidade que ameaçam e comprometem a própria viabilidade da plenitude da festa. A vida e a trajetória musical do autor foram dedicadas à questão da valorização do mundo e da cultura do samba em geral, e do engajamento para a produção e manutenção do carnaval campista. Nesse sentido, Jorge da Paz antecede a necessidade de uma política de ação afirmativa em favor do reconhecimento e da valorização da cultura e do mundo samba.

A partir da experiência compartilhada com outros sambistas nos Simpósios Nacionais do Samba, Jorge da Paz compreende a importância de se escrever e, assim, registrar para as próximas gerações a história do carnaval nos mais diferentes municípios em que a festa é comemorada, tendo a cultura do samba como força motriz. Assim, Jorge da Paz lança-se a escrever o livro memorialista “Campos 50 Anos de Carnaval”, por meio do qual apresenta relatos sobre seus amigos e parceiros de samba e materiais laboriosamente recolhidos na imprensa da cidade ao longo de sua vida, narrando o Carnaval da Planície Goytacá de 1925 a 1975. Realiza também uma atualização do texto do livro na sua 2ª edição, ampliando de 1975 a 1992. Narra, assim, sua versão da história do Carnaval de Campos, um marco para o município. Nada havia sido escrito sobre a temática do carnaval e do samba da cidade até então.

Recebeu críticas de intelectuais acadêmicos pelo fato de seu livro não seguir uma cronologia e nem ter número de página. Apesar disso, o livro não deixa de ter sua relevância para o levantamento de dados, em sua maioria testemunhados pelo próprio Jorge e por seus companheiros de samba. Assim, Jorge da Paz relata memórias do carnaval desde os primórdios do Entrudo, dos cordões de índios, dos corsos, das sociedades carnavalescas e do surgimento das escolas de samba, da AESC (Associação das Escolas de Samba de

Campos), da UBSC (União dos Blocos de Samba de Campos). Lembra o nascimento de várias sociedades, os sambas-enredos e os compositores e valoriza as figuras que marcaram e que construíram o carnaval campista.

Segundo Jorge da Paz, o Cordão Estrela de Ouro foi fundado em 1917, em plena Primeira Guerra Mundial. Uma história dentro da história, na visão apaixonada de Jorge da Paz. Os cordões parecem que nasceram com a cidade. Povo de origem indígena que sentia, nos famosos cordões de índios, a vibração de uma raça. Era com grande entusiasmo que os índios empunhavam suas machadinhas de madeira, seus arcos de flechas, como se estivessem mesmo em luta. Na década de 1925, os grandes clubes já começavam a dar sinal de cansaço, a exemplo dos tenentes de Plutão, Clube Macarroni e Indianos Goytacazes que sofriam a falta de material humano. Poucos foram os foliões que se propuseram a levar para as ruas e avenidas, em dias de Carnaval, um desfile. O último ano em que Tenentes de Plutão e Macarrone tentaram botar seus prêmios na rua, “fazer o carnaval”, foi em 1946. As escolas de samba começaram a se organizar, mas com nomes de escolas do Rio: “Salgueiro”, “Madureira”, em 1938, “Unidos da Tijuca”, “Bando da Lua” (Lapa). Até que foram mudando os nomes. “Amigos da Farra”, “Mocidade Louca em 1952”.

A década de 1930 foi a época dos ranchos em Campos dos Goytacazes – RJ, em que, pelas avenidas XV de Novembro, descendo a praça São Salvador, desfilaram “As Magnólias”, “Flor do Abacate”, “As Corbélias”, “Recreio das Flores”, “Apaixonados do Norte”, “Sereias do Norte”, “Chuveiros de Prata”, “Apaixonados da Coroa” e “As Andorinhas”. De Goytacazes vinham “Paz e amor de São Gonçalo” e “União Gonçalense”. Esses foram ranchos que fizeram muito pelo engrandecimento do carnaval campista, mas que, com a chegada dos blocos de samba e escolas de samba nas décadas de 1940 e 1950, começaram a perder o encanto, em especial das mulheres que só desfilavam com a condição de ter uma escola ou bloco para que também pudessem desfilarem (ALMEIDA, 1992). Também na década de 1930 havia presença marcante dos Clubes, com desfiles grandiosos feitos a partir da presença de grandes carros alegóricos ricamente ornados e preparados para os festejos do Momo.

Na década de 1940, no governo do Dr. Manoel Ferreira Paes, o carnaval começou a ganhar cunho oficial. O prefeito, por meio do presidente da escola de samba da Unidos da Coroa, Rodoval Bastos Tavares, deu atenção especial aos carnavalescos, sendo acompanhado pelos ex-prefeitos José Alves de Azevedo, Barcelos Martins, Carlos Peçanha, Rockefeller Felisberto de Lima,

e José Carlos Vieira Barbosa, que passaram, então, a oficializar a realização do carnaval na cidade seguindo os moldes da festa do Rio de Janeiro.

O Carnaval de Campos dos Goytacazes já foi realizado fora de época. Waldir P. de Carvalho (1991), no seu livro “Campos depois do Centenário”, ressaltava que, em 1961, ocorreu um Carnaval Temporão ou extemporâneo devido às enchentes do rio Paraíba e à falta de energia fornecida pela Usina de Macabu, sendo realizado em dois de abril do mesmo ano. Em 20 de fevereiro de 1962, o campista e Governador do Estado do Rio de Janeiro, Dr. Celso Peçanha, concedeu uma verba para que as sociedades carnavalescas realizassem com muito desempenho o tradicional desfile carnavalesco, atendendo a um apelo do Sr. Alair Ferreira, já que, naquele ano, as enchentes também tinham sido prejudiciais ao Município. Já em 1965, talvez sofrendo os efeitos da Revolução civil-militar de 1964, o Carnaval campista não teve a animação dos últimos tempos, embora cronistas da época identificassem como causa a mudança por imposição das autoridades municipais do itinerário (lamentavelmente, foram registradas mais de 150 prisões devido à cachaça).

Em 1968, Campos teve o primeiro carnaval organizado pelo Poder Público. O primeiro diretor de Turismo, Vilmar Rangel, além de oficializar os desfiles de Blocos de Samba, influenciou o então prefeito José Carlos Vieira Barbosa e conseguiu a ornamentação da cidade durante o reinado de Momo, com a abertura do carnaval sendo feita com um carro aberto em que desfilaram o Rei Momo e rainha do Carnaval. Contou-se com a colaboração da Associação dos cronistas de Campos, à época presidida por Aury da Fonseca. Já em 1969, estando à frente do Departamento de Turismo o Sr. Nicolau Louzada, o carnaval também obteve a ornamentação e as arquibancadas que dão mais segurança e liberdade de movimento aos componentes das sociedades e escolas de samba a se apresentar em seus respectivos desfiles.

Percebendo a atuação marcante dos Blocos de Samba no carnaval campista, em janeiro de 1970, o diretor do Departamento de Turismo, Nicolau Louzada, deu apoio à criação de um órgão para organizá-los em termos de defesa de seus direitos e incentivou a criação da União dos Blocos de Samba de Campos (UBSC), primeira entidade carnavalesca do município, com a presença dos seguintes blocos: “Quem não viu vem ver”, “Os Psicodélicos”, “Acadêmicos da Barra Limpa”, “Cacique de São Caetano”, “Unidos de São José”, “Os Queridinhos” e “A Baba do Gato”. Em 1974, foi fundada e reestruturada a Associação dos Cronistas Carnavalescos, que, sob a presidência do colonista

Nicolau Louzada, promoveu uma festa no Cais da Lapa que, por meio de uma comissão, composta pelos representantes do Estado da Guanabara Amaury Jório e João Severino, elegeu o Rei Momo, o Cidadão do Samba (Décio Lima), a Rainha do Carnaval e o Rei Momo Mirim.

Já em 1978, foi institucionalizada a Associação das Escolas de Samba de Campos - AESC. No entanto, o Carnaval campista continuou com os mesmos males e as mesmas virtudes. Ainda na referida década, a cidade de Campos foi escolhida para sediar o IV Simpósio do Samba. Esse evento solidificou de vez a responsabilidade da AESC na organização dos desfiles das escolas de samba campistas, em detrimento da Federação das Escolas de Samba, que o Poder Público desejava impor como organizadora.

Dois fatos narrados em seu livro sobre o samba campista denotam a importância do fato de Jorge da Paz ter assumido também o papel de mediador cultural, transitando entre o público e o privado: os carnavais de 1984 e de 1985 ficaram ameaçados de não ocorrer, ambos devido a problemas oriundos das enchentes do Rio Paraíba do Sul, que atravessa a cidade de Campos dos Goytacazes. Em 1984, com as dificuldades econômicas da Prefeitura, estrategicamente, ele articula e promove um acordo entre os representantes das entidades carnavalescas e o então Prefeito José Carlos Vieira Barbosa, para que o carnaval desse ano fosse feito em regime de mutirão. E, em 1985, ano em que a cidade completou 150 anos, Jorge da Paz Almeida articula, junto ao Sr. Aluizio Barbosa, que na época era amigo do presidente da Petrobrás (Thelmo Dutra de Rezende) e consegue a concessão de uma verba da Petrobrás, que, na época, contribuiu com sessenta mil cruzeiros.

Ainda segundo Almeida (1992), em 1989, tomou posse na Prefeitura Anthony Matheus de Oliveira (também conhecido como Anthony Garotinho), que tinha sido, em sua mocidade, compositor, ator de teatro amador, radialista, e esteve, ao longo de sua carreira pregressa à política, muitas vezes na passarela do samba, vivendo e fazendo a cobertura dos desfiles carnavalescos. Ao assumir o governo municipal, Garotinho nomeou uma comissão para discutir os rumos e planejamentos do carnaval junto à AESC e à UBSC. A revista do Carnaval de 1989 publicou no mesmo ano:

O Prefeito Anthony Garotinho, através de sua Comissão de Carnaval, presidida pelo radialista Fernando Leite, realiza mais uma promessa de campanha: um carnaval à altura das tradições campistas, com

arquibancadas metálicas; iluminação; pista com reaparelhamento asfáltico e exigência no cumprimento do horário para as sociedades, independentemente de substancial ajuda às agremiações. O Prefeito Anthony Garotinho imprime dessa forma uma nova dinâmica ao carnaval campista, que promete ser um dos melhores dos últimos tempos, pois a disposição do chefe do executivo em fazer valer o “slogan”: “O melhor Carnaval do interior do Brasil”, é muito grande (ALMEIDA, 1992).

Os desfiles carnavalescos até a década de 1970 eram realizados em ruas do centro da cidade, partindo da Avenida XV de Novembro, da altura da ponte de carros, seguindo até o pavilhão de Regatas, descendo pela lateral da Praça São Salvador, seguindo pelo Boulevard e descendo à Rua Treze de Maio. Os desfiles também foram alternados e realizados em Guarus, passando a ser realizados na periferia da cidade.

O escritor Jorge da Paz Almeida não para por aí e lança, em 1988, um segundo livro, intitulado “Poder Negro Não Integração Sim”, no qual explicita sua firme e combativa luta contra o racismo. Em uma dinâmica simples, porém arrojada, divide esse livro em vários textos, exprimindo ideias acerca da questão racial e sendo implacável na defesa de uma integração nacional. Nessa obra, Jorge da Paz exprime sua preocupação pungente a respeito do processo de empoderamento negro alimentar, paradoxalmente, as desigualdades existentes por meio do acirramento de disputas sociais a despertarem o ódio, a prepotência, a arrogância, a intolerância e a própria discriminação racial. Essas são questões até hoje não solucionadas pela sociedade brasileira, e Jorge da Paz, contrariando a visão dos movimentos negros, constrói um questionamento e uma visão crítica apontando pontos sensíveis dessa reflexão:

[...] Ao escrever: “Poder Negro Não” estou procurando ser honesto com a raça, se tivesse de instituir um poder negro, teríamos que discriminar, fazer aquilo que nos causa tanta revolta, que condenamos e combatemos (...) “Integração Sim”, essas são as palavras. Não pensemos que vá funcionar como um “abra-te-sézamo”, mas, não custa pronunciar. Esta integração teria que estar conscientizada desde a tarde das pétalas de rosas, tarde de 13 de maio de 1888, naquele dia

devia ser dado início a integração social, porque ali, o Brasil já era “flor amorosa de três raças” (ALMEIDA, 1988, p. 73-78).

Em 1995, Jorge da Paz Almeida edita seu último livro, “O Filho do Mecânico”, romance escrito a partir de reflexões sobre consciência de raça e classe. Nele, o autor tematiza questões como injustiça, diferenças sociais e discriminação racial, porém agora lançando mão de um romance cuja ficção tem pontos de convergência com sua própria história e experiências de vida. Refletindo sobre os conflitos da sociedade brasileira e as possibilidades de transformação e crescimento, o autor afirma a capacidade de o indivíduo mudar a si próprio e o mundo à sua volta. Ao tematizar o amor, argumenta que sua força pode ser capaz de propiciar transformações profundas na sociedade. Em uma linguagem simples, escrita para que todo tipo de leitor tenha acesso à mensagem, e não somente intelectuais, Jorge da Paz busca apresentar seu ponto de vista sobre a questão racial, aproveitando para denunciar males associados ao racismo e ao preconceito, tais como a covardia, a fraqueza de personalidade, o machismo e a prepotência que afligem não somente negros, mas brancos em situação de vulnerabilidade. Trata-se de um romance construído a partir de personagens que vivenciam exemplos cotidianos de choques culturais, raciais e preconceitos, o que permite ao autor fazer uma espécie de resenha em que identifica e denuncia questões que lhe são próximas e pungentes. A intenção de Jorge da Paz era permitir que seu leitor refletisse sobre a expressão de tais questões por meio das histórias por ele contadas e, de certa maneira, vivenciadas, uma vez que tais representações guardam relação de semelhança com a própria história de vida do autor. Ainda segundo Paz Almeida:

Está faltando no Brasil um encontro consigo mesmo. O país insiste em não assumir sua condição de país pluriétnico, multirracial. Quando se sabe que a grande caminhada do Brasil está na dependência de uma integração total, com todo o povo considerando-se brasileiro acima de qualquer outro posicionamento (ALMEIDA, 1995, p. 6).

A vida e a obra de Jorge da Paz Almeida estão umbilicalmente ligadas à cultura do samba e à institucionalização do Carnaval Campista, e abordar suas composições e publicações nos permite compreender o protagonismo negro

e a importância de sua obra enquanto legado e exemplo de obstinada paixão, comprometimento e poder de negociação deixado pelo sambista para a sua própria comunidade e para a cultura do samba em sua expressão local.

Considerações finais

Os saberes do samba e a memória do carnaval campista continuam na pauta de atuação de Jorge da Paz Almeida, sendo proferidos a partir de seu legado e dos livros e sambas-enredos escritos por esse autor. Sua ação pública de defesa e produção do carnaval campista permitiu a divulgação e a manutenção da cultura do samba no interior do estado do Rio de Janeiro, por meio de processos intensos de negociação e construção institucional do Carnaval. A ação de Jorge da Paz enquanto protagonista negro que, ao longo de sua vida, defendeu a cultura do samba ganha sentido e importância para as comunidades negras locais, diante do cenário de extrema exploração econômica e social proveniente da monocultura da cana-de-açúcar e das históricas relações entre brancos e negros, ricos e pobres, decorrentes do sistema colonial e escravista. Dentre todo o legado de Jorge da Paz Almeida foram seus ensinamentos revestidos de luta incansável por um Brasil mais igual em oportunidades para seus cidadãos, independentemente da cor da pele, raça, sexo, religião ou classe social. Essa constitui uma luta em favor da cultura e da identidade brasileira, em sua especificidade de ser diversa e plural.

Referências

- ALMEIDA, Jorge da Paz. **Campos: 50 anos de Carnaval**. Campos dos Goytacazes: Ed. Escola de Artes Gráficas - Lar Cristão. 2. ed. atual. 1975 a 1992.
- ALMEIDA, Jorge da Paz. “**Poder negro não. Integração sim**”. Itaperuna: Damadá, 1988.
- ALMEIDA, Jorge da Paz. **O Filho do Mecânico**. 1. ed. Campos dos Goytacazes: Lar Cristão, 1995.
- CARVALHO, Waldir P. de. **Campos depois do centenário**. Campos dos Goytacazes: Damadá, 1991.
- FERNANDES, Otair; SILVA, Edna Inácio da Silva (Orgs.). **Frutos da terra: Sambas e Compositores Iguaçuanos**. Rio de Janeiro: UFFRJ/Evangraf, 2013.
- LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **África**, São Paulo, n. 18-19, v. 1, p. 103-118, 1995-1996.

LIMA, Augusto César Gonçalves e. Escola dá samba? O que dizem os compositores do bairro de Oswaldo Cruz e da Portela. *In*: CANDAU, Vera Maria (Org.). **Sociedade, educação e cultura(s)**: questões e propostas. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 173-202.

MUNIZ JÚNIOR, José. **Do Batuque à Escola de Samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.

NATAL, Vinícius. **Samba e cultura**: práticas de resistência do Departamento da Cultura da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973). Textos escolhidos de cultura e artes populares. Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 181-197, mai. 2012.

VON SIMON, Olga R. de Moraes. **Carnaval em Branco e Negro**: Carnaval Popular paulistano: 1914-1988. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

8

Manifestações culturais em São João da Barra: a festa de Nossa Senhora da Penha

Jhonatan da Silva Martins¹

1. Graduado em Educação Física. Pós-graduado em Dança com Ênfase em Dança de Salão pela Estácio de Sá do Rio de Janeiro. Mestre em Políticas Sociais pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF.

Considerações iniciais

O presente capítulo trata das Manifestações Culturais em São João da Barra (RJ), a festa de Nossa Senhora da Penha, em Atafona, dando atenção especial ao festejo em comemoração à santa e à forma como ocorre esse processo de valorização e elaboração no entorno da localidade de Atafona. Dessa forma, busca-se compreender e analisar os significados que os participantes atribuem às experiências vivenciadas na festa de Nossa Senhora da Penha.

Para a realização do referido trabalho, partimos do levantamento bibliográfico da história do povoamento de São João da Barra, reunindo arcabouço teórico sobre os primeiros moradores do município, assim como sobre o surgimento e o período de elevação da cidade, observando a sua forte relação entre fé e devoção da localidade com a santa, Nossa Senhora da Penha. Para complementar o material bibliográfico sobre a referida festa de Nossa Senhora da Penha, utilizamos a história oral como elemento para acrescentar dados à pesquisa e apreender os significados que os participantes atribuem à festa da Penha.

O município de São João da Barra tem, historicamente, uma relação constante com a tradição de festas religiosas e uma devoção religiosa muito expressiva. Dessa forma, entendendo a magnitude e considerando a tradicional festa em homenagem a Nossa Senhora da Penha, nota-se como a tradição da festa vem sendo reinventada por aqueles que participam desde seu início, até os dias atuais. A festa da Penha é considerada pelos munícipes um marco importante para a cidade, não sendo apenas uma festa, mas, sim, um momento de agradecer as graças alcançadas pela santa.

A festa de Nossa Senhora da Penha contextualiza um dos maiores fenômenos culturais religiosos de São João da Barra, atraindo fiéis de todo lugar do país para conhecer a história da santa. O município, em sua tradição cultural religiosa, tem uma série de características que, ao longo do tempo, foram se reinventando e oportunizando o surgimento das novas gerações, que deram continuidade e participam da elaboração dos festejos em homenagem à santa. A festa é um momento de renovação de fé e de veneração dos devotos à santa. Os festejos acontecem há mais de cem anos. Assim, observamos a importância de manter a tradição e o seu significado para a comunidade, tendo em vista o fortalecimento e a preservação da identidade e da memória local desse povo.

Observa-se que o município de São João da Barra é grandioso no campo histórico da festa religiosa e há relação espontânea dos munícipes com a festa. Mesmo com toda mudança histórica da cidade e da religiosidade, a festa de Nossa Senhora da Penha traduz-se na maior manifestação cultural do município.

Breve histórico sobre o surgimento do povoamento de São João da Barra

Paralelamente à evolução de Campos, cresce a outra vila da planície, São João da Paraíba do Sul, conhecida atualmente como São João da Barra, uma das únicas saídas para produtos campistas, onde a navegação desenvolve-se nesse perigoso e arriscado porto da foz do Paraíba.

Lamego (1913) relata que a primeira povoação de brancos deu-se em terras de São João da Barra, pelo Pero de Góis, sendo o 1º donatário da Capitania de São- Tomé, em 1538, nas proximidades da ponta do Retiro, ao sul da barra do Itabapoana. Nesse local, na enseada do Retiro, aproaram próximo à lagoa Doce, erguendo a Vila da Rainha, cujas ruínas o mapa de Couto Reis, de 1785, designa o nome de Santa Catarina das Amós. Assim, provém a confusão em torno dos dois nomes, pelo fato de haver o segundo donatário, Gil de Góis, filho do primeiro, Pero Góis, construído na mesma Capitania, porém na foz do rio Itapemirim, a vila de Santa-Catarina, também destruída pelos índios. Nesse período, a capitania tentou invadir, mas fracassou por conta da intervenção dos índios, permitindo que todo litoral sanjoanense ficasse abandonado. Um grupo de pescadores que vieram de Cabo-Frio apostou na construção de alguns casebres à margem da foz do Paraíba, tornando-se, então, precursores da atual vila de Atafona, cuja origem do nome é árabe – attahuna (a T-Tahunâ), significando moinho².

Para Lamego (1946), com a chegada dos “Sete Capitães”, em 1625, e com o domínio das capitanias, foi que surgiu definitivamente o início do povoamento. Ao sul do cabo de São Tomé, foi encontrada uma miscigenação de índios e brancos naufragados, afirma Lamego (1946). Contudo, segundo relatos en-

2. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/atafona>. Acesso em: 26 dez. 2017.

contrados no referencial teórico, os primeiros habitantes de nossa querida São João da Barra seriam os índios goitacás. Mesmo sendo exilados de suas terras e suas tradições, foram essenciais e serviram de exemplo para as futuras gerações. De fato, contribuíram para o início de nossa história.

Para Noronha (2007, p. 14),

[...] o arquivo milenar que começa a ser aberto pelos estudiosos para o entendimento das sociedades tribais ajuda a respeitá-las e preservá-las, mesmo tendo custado o sangue das bravas mulheres indígenas, que foram o ventre em que se gerou a população que ocuparia o imenso território conquistado.

As terras foram povoadas por índios guerreiros e experientes em manufaturar a arte da construção naval, tendo, assim, destreza para transformar os troncos em canoas cavadas, garantindo-lhes uma aproximação e reconhecimento dos índios brasileiros. Destaca o autor, ao mencionar do fracasso dos corsários em suas incursões pela foz do rio Paraíba do Sul, que os goitacás, orientados pelos portugueses, cooperaram para a expulsão dos piratas e, assim, o imperador aumentou sua fortuna, o vil-metal, inaugurando obras a todo tempo e iniciando o surto desenvolvimentista naquela época.

Por volta de 1900, no século XIX, diversos estrangeiros residiam em São João da Barra, pois se interessavam por Atafona, a fim de instalarem seus comércios. Donos das poucas casas que lá existiam, negociavam com campistas para aluguéis temporários no período das férias, por conta da tranquilidade e pelo clima agradável. Como também os portugueses, os italianos, os franceses e os espanhóis passaram a investir na praia, adquirindo imóveis. A praia tornou-se um mosaico de etnias, sendo consolidada por meio de sua estruturação.

Chegada do pescador Lourenço do Espírito Santo à Foz do Rio Paraíba do Sul

Depois que a Coroa Portuguesa apartou-se da região e que o donatário Gil de Góis renunciou aos seus direitos hereditários sobre a Capitania da Paraíba do Sul, em 1619 (NORONHA, 2003, p. 11), os pescadores chegaram, num pequeno promontório à beira do rio, ao lado de redes de pesca, liderados por

Lourenço do Espírito Santo, fincaram estacas, entrelaçaram bambu lascado, armaram teto de sapê, espalmaram barro batido e fizeram os primeiros cabesbres de pau-a-pique, complementa o escritor João Oscar do Amaral Pinto (apud NORONHA, 2003, p. 11).

Há diferentes histórias sobre a criação da vila de Atafona. Uma dessas seria que tripulantes de um navio foram vítimas de um naufrágio ao colidirem com um banco de areia, na entrada da barra. No desespero em que se encontravam os tripulantes, pediam em preces à Nossa Senhora da Penha que os salvasse da tragédia e que, assim, pagariam o milagre com a construção do templo em homenagem à santa, relata Noronha (2003, p. 11).

A história da praia confunde-se com os primeiros habitantes da ilha de Convivência, no delta do rio, local esse que foi identificado como esconderijo de piratas que saqueavam as diversas embarcações exploradas pelos reis europeus, e que mudavam constantemente de continente, mas somavam-se ao restante da povoação de 1900, que deu seguimento a diversas famílias de São João da Barra e de muitas de Campos (NORONHA, 2003, p. 12).

O autor retrata que, por volta de 1820, a localidade foi relegada a segundo plano e ficou praticamente esquecida. O armador de navios negreiros, Joaquim Thomaz de Faria, comprou-a e nela montou-se um estaleiro, havendo, também, a venda de escravos. A localidade tornou-se um desembarcadouro de navios africanos, onde escravos eram leiloados e revendidos aos fazendeiros de Campos. O mercado foi de tamanha importância que, em 1840, recebeu o imperador Pedro II na fazenda da Barra, que passou a ser conhecida por Pontal e depois Atafona, nome do pequeno moinho manual de farinha trazido pelo pescador de sua terra natal, como conta o historiador campista Alberto Ribeiro Lamego (1913), em seu livro “A Terra Goytacá – V”, capítulo XIV, p. 322.

Há relatos de que a primeira povoação emergiu pós-índios goitacás, onde está localizada a igreja de Nossa Senhora da Penha, em Atafona. Segundo Noronha (2007, p. 21),

Em 1622, um grupo de pescadores de Cabo Frio, liderado por Lourenço do Espírito Santo – que se tornou um próspero comerciante ano mais tarde – chega a Barra (Atafona), incentivado pela fartura de peixes, e se instala no promontório onde foi construída a igreja da Penha, na foz do Paraíba do Sul, no século XVII.

Posteriormente, após afogamento de sua esposa em uma enchente do Paraíba do Sul na Barra, o pescador Lourenço mudou-se para o interior, 8 (oito) anos depois. Lourenço constrói uma capela, iniciando a Vila de São João Baptista do Paraíba do Sul.

Impressionado com a triste cena de que fora testemunha importante, resolveu mudar-se dali, e o fez em breves dias, escolhendo meia légua acima da foz, um ponto onde erigiu uma capelinha, em volta da qual vieram outros, a seu exemplo, estabelecer-se (NORONHA, 2007 apud CARVALHO, 1888, p. 61).

Até a chegada dos colonizadores, a povoação era composta, em sua maioria, por indígenas. Em 1622, surge, efetivamente, o primeiro núcleo de colonização do Norte Fluminense – a atual vila de Atafona –, a mais antiga povoação da planície, segundo Lamego (1913) e Martins (2004).

O município obteve vários nomes, como: São João do Paraíba do Sul; São João da Praia e, por fim, o atual nome, São João da Barra. No dia 17 de junho de 1850, D. Pedro II elevou a vila à categoria de cidade, por meio da assinatura de uma lei, no período em que esteve visitando o município, conforme assinou Santafé (1999). Segundo Noronha (2003, p. 11),

Ergue uma igreja onde era um pouso de tropeiros, que passa a ser nomeada de São João Batista, iniciando a povoação em 1630 da Vila de São João Baptista do Paraíba do Sul, depois Vila de São João da Praia, em 1676, e, finalmente, São João da Barra, em 1850, que foi elevada à condição de cidade por decreto imperial, tornando-se a sede do município.

Já para Lamego (1942, p. 87),

[...] em 29 de maio de 1677 foi a fundação da vila de São Salvador, que logo após, em 15 de junho, virou fundação de São João da Barra. Na primeira, já existia igreja e achavam-se reunidos 150 moradores, com três companhias de ordenanças, e, na última, habitavam 24 pessoas, estando em construção a igreja.

Afirma Lamego (1946, p. 184), no livro “O Homem e a Restinga”, sobre a fundação das vilas na planície, que ocorreu a de “Campos em 29 de maio de 1677 e a de São João da Barra em 18 de junho do mesmo ano. Nessa data, agrupavam-se no entorno da pequena igreja de São João em média de 24 povoadores”. Assim nasceu a vila, “em 1677, pela Carta Régia de 20 de março de 1674. Uma aglomeração de cabanas em torno de uma ermida, com cerca de 600 habitantes em todo o seu distrito”.

A festa de Nossa Senhora da Penha: padroeira dos pescadores de São João da Barra

Segundo Noronha (2003, p. 49), a festa de Nossa Senhora da Penha traz atrações culturais e ocorre anualmente, como de costume, acompanhando a tradição do município de São João da Barra. Os festejos de Nossa Senhora da Penha são esperados pelos moradores, que ficam ansiosos e contam os dias para a chegada da festividade em homenagem à protetora de Atafona. Quase que um rito sagrado, os moradores enchem as lojas com diversificadas peças artesanais, a cultura gastronômica da cidade é aquecida, sobretudo pelos pratos típicos da culinária são-joanense. “Bem vestido, porque Nossa Senhora merece e vai nos proteger”, dizia o pescador Joel Carneiro da Silva, frequentador anual das festas. Não poupava sacrifícios para participar das festividades. Essa tradição é mantida há mais de 100 anos e, quando chega o momento, torna-se o melhor período para o comércio local.

As comemorações em homenagem a Nossa Senhora da Penha acontecem desde 1872, de acordo com o jornal *O Despertador*, de 07 de abril do mesmo ano. Uma missa solene marcou a data, e sempre acontece no primeiro final de semana após o fim da Quaresma. Em 1884, a festa foi animada pela banda musical *Lyra de Ferro*, que funcionou, pelo menos, até 1892, como destaca o jornal *S. João da Barra*, de José Henriques da Silva. Transformada em “União dos Operários”, por sugestão do capitão Joaquim Neves, conforme *A Tribuna*, de 06 de outubro de 1928, a banda completou o seu centenário em 1992, segundo o livro *As várias bandas de São João da Barra*, de Célio Aquino.

No decorrer da pesquisa, foram feitas entrevistas sobre a festa. Os entrevistados relatam que o período da festa de Nossa Senhora da Penha é esperado por todos, de forma que o comércio local fica mais movimentado,

o faturamento nesse período aumenta, a participação dos veranistas cresce e o turismo local fica intenso. Assim, o local recebe devotos de todo lugar para conhecer o templo da santa, saber sobre as histórias e os milagres concedidos por ela. Sônia Ferreira destaca que já esteve à frente da irmandade de Nossa Senhora da Penha e observou ter ambulantes de outros lugares na festa da santa.

Vêm ambulantes de Belo Horizonte, Juiz de Fora, Bahia, Goiás, os peruanos e os bolivianos todo ano estão presentes. Talvez os estrangeiros já morem no Brasil, porém, nunca tive a curiosidade de perguntar sobre o local onde residem (ENTREVISTADA, SÔNIA FERREIRA).

[...]

Minha mãe colocava barraca de lona no período da festa e eu a ajudava, não indo para a festa, mas sim na barraca. Morava no Pontal e na época tudo era muito longe para mim, pois trabalhava ajudando meus pais vendendo saco de laranja cravo, de porta em porta. Todo ano montávamos barraca, era como uma obrigação (ENTREVISTADA MARILDA).

Para Sônia Ferreira, a festa desperta um interesse mútuo, porque há uma participação ativa das pessoas nas festividades religiosas, o que aumenta o turismo local e, conseqüentemente, as vendas crescem na comunidade de Atafona. Por isso que a festa de Nossa Senhora da Penha é um acontecimento tão esperado por toda a comunidade, pois seu faturamento é alto e sua fé é grandiosa. Assim, não é só o comércio que espera pelo início dos festejos.

Segundo Fábio Pedra, um dos entrevistados, os moradores esperam para celebrar a festa da santa, as famílias se preparam para receber os parentes que vêm de fora. Assim:

Todos ficam envolvidos com o festejo, passando de geração em geração. Quando chega o final de março e começo de abril, o espírito das pessoas, o vento, o ar ficam diferentes. Comparo o período da festa com o natal, período de encontro das famílias; as pessoas se preocupam em arrumar suas casas, comprar roupas novas, há toda uma preparação para a festa. A

população anseia por essa festa o ano inteiro (ENTREVISTADO FÁBIO PEDRA).

[...]

Desde que era bebezinha, minha família comparece à festa. Eu esperava eles chegarem e, quando chegavam à esquina, os parentes já chegavam animados e soltando fogos. Até hoje é assim. Chegam na sexta e vão na terça, em dois ou três ônibus, completa a esposa (ENTREVISTADA FLÁVIA).

Para embasar a fala dos entrevistados, quando relatam suas histórias sobre a festa de Nossa Senhora da Penha, observa Haviland (1994) que a memória exerce papel importante na construção da identidade, porque a representação de si provoca recordações do passado, ocorrendo, assim, de forma inseparável do sentimento de continuidade temporal. O passado, o presente e o futuro são importantes para prover continuidade ou consistência subjetiva. A partir dos múltiplos mundos classificados, ordenados e nominados na memória, segundo a lógica do indivíduo e de sua categorização social, que consiste em reunir o que se parece e separar o que difere, o indivíduo vai construir sua própria identidade, segundo Candau (1998).

Fábio Pedra complementa, mencionando que essa preparação vem desde antigamente, pois leu em relatórios que as pessoas vinham de várias regiões. As de Gargaú vinham de barco, trazendo suas barracas; outras vinham do Açú; do quinto distrito; também havia aquelas que vinham pela praia a cavalo; as de Campos. “Sempre foram os mais fortes na devoção”, assim como os fidelenses, que vinham na linha da Leopoldina. Chegavam de manhã já arrumando os altares e os andores, inclusive o andor de Nossa Senhora da Penha.

Num dado momento da entrevista, quando abordamos sobre a festa de Nossa Senhora da Penha e o que acontecia nos turnos da festa, tanto na programação religiosa, quanto na programação do profano, tivemos relatos interessantes dos entrevistados, até mesmo sobre mudança na tradição da festa. Segundo Fernando Antônio, historiador de São João da Barra:

O início dos festejos de Nossa Senhora da Penha é uma tradição muito antiga. São João da Barra tinha contato direto, no século XVIII, com o estado do

Espírito Santo, que possibilitou trazer para a região o culto de Nossa Senhora da Penha, devido ao culto de Nossa Senhora da Penha, de Vila Velha. Dessa forma, inicia-se o culto de Nossa Senhora da Penha em São João da Barra (ENTREVISTADO, FERNANDO ANTÔNIO).

Fernando Antônio fornece detalhes da localidade que iniciou o culto, a Barra, atual Atafona. Ratifica o entrevistado que na antiga Barra há uma devoção a Nossa Senhora da Penha. A santa é adorada por toda a comunidade.

Nos dias de hoje, no domingo de páscoa, começa o oitavário com as missas, chamando os paraninfos, seguindo de ajuda financeira, no intuito de manter a igreja cheia; na sexta-feira é a parte recreativa, romaria luminosa saindo da praça de São João Batista e shows; sábado tem o teatro; domingo e segunda são dias com mais atividades, domingo procissão fluvial, porém que está em decadência, porque o próprio povo da pesca não acompanha mais; e, na segunda-feira, a tradicional procissão terrestre em homenagem à santa (ENTREVISTADO ADYVAN).

Segundo Adyvan, antigamente, os barcos iam até Gargaú; hoje, eles não querem ir nem ao Porto da Penha, que fica ao lado do Pontal. Dessa maneira, repensa o entrevistado a voltar com a premiação dos melhores barcos, mas acredita que perde a característica da devoção à santa, até porque, atualmente, não tem mais a premiação.

Segundo “Cuíca”, como é conhecido na comunidade de Atafona, mas seu nome é José Augusto, a festa de Nossa Senhora da Penha antigamente e atualmente foi modificada.

Antigamente, há 40 anos, a festa só acontecia no domingo e na segunda. Fui eu que iniciei os festejos sexta e sábado. Mas, na época de Milton e Dorivaldo, a festa acontecia domingo e segunda também, pois no sábado estavam armando as barracas para a festa (ENTREVISTADO CUÍCA).

“Cuíca” relatou que, naquele período, no domingo de manhã, por volta das 9 horas, tinha a natação, na sequência corrida de canoa à vela, corrida dos gordos, procissão fluvial; mais tarde passou a ter o cabo de guerra que, posteriormente, passou a ser na segunda-feira, patrocinado por Hugo Aquino e Marília Aquino. Na segunda-feira de manhã, tinha corrida de bicicleta. Às vezes, repetia-se a natação, pois eram muitas pessoas e a praça era pequena; pau de sebo; e, mais tarde, a procissão terrestre.

Ratificando a fala dos entrevistados, quanto às atividades que aconteciam nos dias da festa de Nossa Senhora da Penha, abordamos o conceito de tradição de Hobsbawn e Ranger (1984), que apresenta a tradição em duas vertentes, a tradição genuína e a tradição inventada. Segundo o autor, a tradição genuína é aquela que surge desde o início, ou seja, está relacionada à origem; e, na tradição inventada, sempre há possibilidade de vínculo com o passado, entretanto, há a possibilidade de remodelar a origem. Dessa forma, fica notória, na fala de Cuíca, a ligação do conceito de tradição inventada com a tradição festeira religiosa do município, porque a festa teve uma mudança quanto ao dia do seu acontecimento. Segundo o entrevistado, partiu dele a iniciativa de ter mais dias de comemoração, tendo, assim, uma mudança na tradição, mas sem perder a relação com o passado. Tal fato é reafirmado por Flores (1997), quando menciona que inventar tradições significa também buscar continuidade com o passado, “Nem tudo que a tradição inventada abarca é realmente passado; várias manifestações são recentes, mas surgem para as pessoas como algo que há muito existe” (FLORES, 1997, p. 35).

No decorrer da pesquisa de campo, no período de levantamento de dados e aplicação dos questionários, procuramos, para realizar a entrevista, Viviane, atual provedora da irmandade de Nossa Senhora da Penha. Na entrevista, Viviane mencionou que a igreja tem um baú e que dentro dele há pastas com documentos, fotos e recortes de jornais. Perguntei onde estava o baú e como poderia ter acesso às referidas pastas. Ela informou que eu poderia procurar pela zeladora da igreja e pedir para abrir o galpão, local que funciona no período dos festejos da Penha, vendendo santinhos, camisas, terços, entre outros, para angariar fundos para a igreja. Chegando ao local, que fica próximo à igreja da Penha, localizada em Atafona, a zeladora abre o galpão e logo avistamos o baú. De fato, dentro dele havia pastas e mais pastas com fotos e documentos importantes para a pesquisa. Dentre esses documentos, a programação da festa da Penha de antigamente. A programação de: 1975; 1989; 1990; 1991; 1992; 1994; 1995; 1996; 1996; 1997; 1998; 1999; 2001; 2003; 2004; 2006; 2007; 2008;

2009; 2010; 2011; 2012; 2013 e 2018. Observa-se um intervalo entre os períodos da programação, porém, é um acervo muito importante para a igreja e para a história da festa de Nossa Senhora da Penha.

Analisando as programações, foi possível observar duas curiosidades, a primeira: que na programação da festa da Penha tem a programação religiosa e a programação profana, como de costume, porém, na parte profana, são compreendidas as atividades recreativas, como a natação, o ciclismo, o cabo de guerra, entre outras atividades. Não há nenhum show ou algo relacionado ao profano na programação. Dessa maneira, tais informações estão de acordo com as respostas que os entrevistados descreveram quanto às atividades que aconteciam e acontecem na festa de Nossa Senhora da Penha, tendo a alteração da parte profana, pois atualmente os shows estão na parte profana e as referidas atividades estão como recreativas. A segunda curiosidade: no início do folder da programação, há informações sobre a irmandade de Nossa Senhora da Penha, a composição da irmandade e o ano de sua fundação. A programação de 1990 é um exemplo, pois informa que foi no ano de 1857 que a irmandade foi fundada. Na programação de 2018, por exemplo, não constam mais essas informações sobre a irmandade da Penha.

A festa de Nossa Senhora da Penha traz uma vasta programação. No ano de 2018, foi possível realizar a observação participante na festa de Nossa Senhora da Penha, observando de perto como a comunidade se organizou para elaborar a programação que aconteceu do dia 01 ao dia 09 de abril de 2018. No referido ano de 2018, tivemos, na programação religiosa, missas, hasteamento da bandeira da santa, o quadro de Nossa Senhora da Penha, procissão automobilística, auto de Maria, romaria luminosa saindo da praça de São João Batista, batizados, procissão fluvial, leilão, alvorada, missa campal e procissão terrestre. A procissão terrestre reuniu romeiros de todos os lugares, um marco de fé e de grande importância para a comunidade de Atafona. A santa representa, para os devotos de Atafona, “um marco de fé e de determinação de um povo tão valente”, relata Santafé (1999, p. 32). Momento de agradecer, realizar os pedidos e celebrar com Nossa Senhora da Penha.

Vale ressaltar sobre a importância e representatividade da procissão terrestre para os fiéis. Relata o entrevistado e historiador Fábio Pedra que a procissão terrestre de Nossa Senhora da Penha é reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro. Contudo, o governo do Estado precisa investir e valorizar mais.

Porque não é mais uma festa e sim A festa. A festa da Penha é o Círio de Nazaré de Atafona, porque está acima de uma religião. Uma comunidade apaixonada, pois não só os católicos gostam, mas todos, quem não gosta passou a respeitar (ENTREVISTADO FÁBIO PEDRA).

No ano de 2016, segundo o entrevistado Adyvan Pedra, a procissão terrestre de Nossa Senhora da Penha foi tombada pelo Governo do Estado como patrimônio histórico e imaterial do Estado do Rio de Janeiro. Dessa forma, fomos pesquisar sobre esses relatos dos entrevistados. Entramos em contato com a provedora da igreja de Nossa Senhora da Penha, Viviane, que confirmou a informação e disse que teria esse documento em casa e poderia ceder uma cópia dele. Ao ler o documento, vimos que foi no projeto de Lei nº 1531/2016 que consta a procissão terrestre de Nossa Senhora da Penha, padroeira do distrito de Atafona, em São João da Barra, como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro. Foi por meio do deputado Bruno Dauaire que foi obtida a aprovação da lei.

Considerações finais

Assim, para os munícipes, estar presente em cada detalhe da elaboração da festa significa estar mais próximo da santa. É como uma forma de mostrar o quanto são gratos. A festa não representa simplesmente uma comemoração religiosa, com uma programação religiosa e profana elaborada pela comunidade, mas a representatividade da identidade daqueles que participam da construção de cada detalhe, como daqueles que vão para prestigiar e conhecer a história de Nossa Senhora da Penha.

A localidade de Atafona expressa a todo tempo sentimento de pertencimento, entendendo a festa da Penha como uma tradição que ocorre há muitos anos e que carrega, em sua elaboração, a integração da comunidade, acarretada por uma geração que participa ativamente e vem se renovando a cada ano, para que a cultura local permaneça enérgica. A valorização de manifestações populares e a festa de Nossa Senhora da Penha englobam traços e características particulares que distinguem seus envolvidos e as particularidades de sua região, tendo como base as suas raízes e tradições, recuperando, assim, o

sentido de sua história. Ao mesmo tempo, essas identificações teriam como referência as características específicas daquele lugar que envolve relações culturais diversas.

A festa de Nossa Senhora da Penha, de São João da Barra, deve ser compreendida como meio difusor direto da expansão da cultura no município, pois há uma participação ativa da comunidade pesqueira no período dos festejos. A cada ano vem crescendo e se solidificando essa tradição, que tem a participação de inúmeras gerações de família. A festa de Nossa Senhora da Penha é a contribuição do legado cultural de uma comunidade, contudo, as divergências e os interesses políticos entram em cena e acabam atrapalhando o processo de valorização cultural. Assim, as políticas deveriam ser fundamentais nesse processo e não deveriam interferir nas atividades direcionadas para a ratificação da cultura local.

Referências

- CANDAUI, J. **Mémoire et identité**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- CARVALHO, Augusto de. **Apontamentos para a História da capitania de São Tomé**. Campos: Silva, Carneiro e Cia, 1888.
- FLORES, Maria Bernadete Ramos. **Oktoberfest: turismo, festa e cultura na estação do chopp**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1997.
- HAVILAND, Jeannette M. *et al.* The place of emotion in identity. **Journal of Research on Adolescence**, n. 4, p. 503-18, 1994.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- LAMEGO, Alberto Ribeiro. **A Terra Goitacá**. Paris: L'edition D'art, 1913.
- LAMEGO, Alberto Ribeiro. **O Homem e o Brejo**. Campos dos Goytacazes: I.B.G.E, 1942.
- LAMEGO, Alberto Ribeiro. **O Homem e a Restinga**. Rio de Janeiro: L.B.G.E, 1946.
- MARTINS, Fernando José. **História sobre a povoação e fundação da cidade de São João da Barra e dos Campos dos Goytacazes. Da antiga Capitania da Paraíba do Sul**. 2. ed. São João da Barra/RJ: Luartson, 2004.
- NORONHA, João. **Uma Dama Chamada Atafona**. São João da Barra: Cultura Goitacá, 2003.
- NORONHA, João. **Atafona, sua história, sua gente**. São João da Barra: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.
- SANTAFÉ, Helvio. **Atafona - Vento Nordeste**. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 1999. 128p.

9

Táticas, memórias e identidade de um fenômeno musical oitocentista

Karina Barra Gomes¹

-
1. Professora, pianista, licenciada em Educação Artística (habilitação em Música) pela UNIRIO. Mestre e Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Políticas Sociais, do Centro de Ciências do Homem da UENF. Seu interesse de pesquisa concentra-se em temas relacionados à música brasileira, cultura, memória social, identidade e políticas culturais. O presente trabalho é fruto de sua pesquisa de doutorado, defendida em 2019, que contou com o financiamento da CAPES.

Considerações iniciais

Ao levarmos em consideração as paisagens sonoras em Campos dos Goytacazes (RJ), não devemos deixar de considerar, nesta ocasião e oportunidade, os sons do Brasil interpretados pelas tradicionais Sociedades de *Euterpe*² ou Sociedades Musicais, Filarmônicas, Corporações Musicais, Bandas Comunitárias ou mesmo Bandas Civis, desde o século XIX.

Como parte da recente pesquisa documental e bibliográfica realizada sobre o tema, nossa intenção debruça-se em compreender quais fatores contribuem para a organização e longevidade dessas associações de músicos, se há e quais políticas culturais se relacionam com esse patrimônio cultural. Para tanto, somam-se à metodologia observações no *locus* de estudo e relatos de músicos que foram entrevistados pelo seu protagonismo como agentes sociais na preservação do costume das Liras na região. Entre eles, o maestro Ricardo Azevedo, o trombonista Carlos Boa Morte e o clarinetista Álvaro Martins Siqueira.

Cultura, memória e identidade são categorias de análise que foram percebidas e consideradas para essa investigação. Embora esse texto se remeta a um levantamento histórico sobre a Lira de Apolo, às táticas (CERTEAU, 2014) e aos movimentos por sua preservação, iniciamos traçando uma breve contextualização do surgimento das Sociedades Musicais na cidade.

As associações de músicos chamadas de Bandas Civis podem ser caracterizadas como organizações privadas, não remuneradas, que reuniam “pessoas das camadas mais baixas da sociedade local” (COSTA, 2011, p. 243): operários da construção civil, marceneiros, eletricitistas, funcionários dos correios e telégrafos, como ocorreu na gênese de sua formação e nos anos seguintes. Essas pessoas menos favorecidas e desprovidas de *status* vislumbraram nessas corporações uma oportunidade ímpar de serem inseridos na sociedade, tanto nas comemorações da elite, quanto nos acontecimentos festivos nas praças e no centro da cidade, onde sempre se apresentavam.

Desde o período pré-abolicionista, as Bandas Civis da região de Campos dos Goytacazes ajudam a compor a paisagem sonora nas ruas, nos teatros e

2. *Euterpe* vem do grego *Euterpe*, *es*, que significa musa da dança (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1276). Para Olinto, ela é a deusa da música e da poesia lírica (OLINTO, 2001, p. 221).

clubes carnavalescos, embora seus antecessores tenham sido as Bandas de Barbeiros³. Segundo Rangel Júnior (1992), as Bandas de Barbeiros estiveram presentes na inauguração da livraria “O Livro Verde”, em 1844, e, em 1847, já havia diversas delas na cidade, além de outros agrupamentos de músicos. A última apresentação de uma Banda de Barbeiros, que se tem registro, foi em 1878, na inauguração da Usina São João, conforme expõe Sousa (1985).

Contudo, a manifestação das Sociedades Musicais não se dava somente nos espaços urbanos, mas também no interior do Município. A festa de Santo Amaro, por exemplo, que acontece há 286 anos, sempre foi uma das festas de santos abrilhantadas por Banda. A primeira delas teria ocorrido no Solar do Colégio, em 1733, onde, também, se apresentava a tradicional Cavallhada. A notícia sobre a festa nos é trazida pelo Jornal Ostensor Brasileiro, de 1845:

Huma bem dirigida banda de música convida a amável *população de tres dias* a ir gosar as premicias do festejo. Então o arrebatador quadro das jovens de Goitacaz em celeste desalinho matinal offusca de todo os brilhantes encantos do despertar da natureza. Ouvida com religioso e sublime respeito a missa, toda a manhã se esvae em divertimentos. He, á tarde, porém, que os festejos se animam (SÁ, 1845, p. 299)⁴.

Outras agremiações que nasceram no período que antecedeu a abolição da escravidão na cidade foram: Corporação Musical, Sociedade Philharmonica de Campos (1855), a Phil’Euterpe (1856), Sociedade Musical Instrução e Recreio (1856-1858), Corporação Musical Santa Cecília, Banda Nossa Senhora da Conceição, de onde veio a existência da Lira Conspiradora e da Lyra Plutônica, um dos embriões da Lira Guarany. As agremiações Conspiradora e Guarany se esforçam para manter uma parceria numa dinâmica de cooperação e ajuda

3. O “terno” de barbeiros, compostos de escravos negros, tocava com certa liberdade as músicas em voga – lundus, dobrados, quadrilhas, fados, fandangos e chulas, sempre presentes nas solenidades públicas e festas de igreja, como que anunciando o acontecimento (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Música de barbeiro**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/musica-de-barbeiro/dados-artisticos>. Acesso em: 20 abr. 2019).

4. O destaque em itálico na expressão “população de tres dias” é do autor da matéria do Jornal *Ostensor Brasileiro*.

mútua, preservam seus valores, ensaios semanais, aulas de música gratuitas e atividades. Além dessas, há a Sociedade Musical Euterpe Sebastianense, Lira Santo Amaro, Sociedade Musical Nossa Senhora das Dores, Banda Nossa Senhora da Penha e Lira São José. As quatro últimas se encontram nos distritos e a Operários Campistas não está mais ativa.

As Sociedades Musicais vivas, ainda hoje, correspondem a grupos culturais que se tornaram duradouros pelo desenvolvimento de práticas costumeiras peculiares (THOMPSON, 1998), táticas de permanência que perpassaram gerações de músicos, em que toda sua intenção e energia humanas não foram esgotadas ou não se deixaram esgotar pelo tempo, nem pelas tantas dificuldades enfrentadas.

No século XXI, formadas por uma diversidade de trabalhadores comuns, estudantes de todas as idades, adolescentes, jovens e aposentados, as Sociedades de *Euterpe* do interior estão vinculadas às heranças do passado, às memórias e à preservação de práticas geracionais, às relações identitárias e aos costumes que abarcam um tripé social, cultural e educativo; cooperação, solidariedade e ajuda mútua entre seus colaboradores. Perduram em meio ao domínio de uma cultura hegemônica que abarca seus valores e significados, mantendo sua própria política cultural de iniciativa própria, caráter comunitário e associativo, onde a participação, a cooperação e a educação social são ferramentas valiosas e profícuas, que lhes têm conferido um êxito centenário.

O expoente da Lira de Apolo

Quase 150 anos de uma trajetória demarcam a existência da Sociedade Musical centenária mais antiga do centro da cidade. Em 1870, a Lira de Apolo demonstrava aos campistas o nascimento de sua história, sendo a quarta Banda Civil do Estado do Rio de Janeiro, no mesmo ano em que o choro ficou marcado como o gênero musical resultado da fusão entre a polca binária e o lundu.

Na década de 1860, o governo imperial enfrentava dificuldades para realizar recrutamento para a guerra do Paraguai, o que o levou a conceder títulos de nobreza aos senhores que apresentassem seus escravos para este fim. A convocação para a guerra trouxe a possibilidade de alforria de vários escravos,

nesse período. O histórico da Lira de Apolo⁵ e o catálogo Breve História das Bandas – Bandas Fluminenses (RIO DE JANEIRO, 1983) contam que a Apolo foi estabelecida convocando voluntários para a guerra do Paraguai, em 19 de maio de 1870. Nessa data, houve, na verdade, a comemoração do triunfo brasileiro na guerra, pois já havia uma organização de músicos que tocava com membros de outras sociedades musicais e que dava preferência a um repertório de música religiosa, como a Banda de Santa Cecília.

Os músicos e sócios-fundadores da Lira de Apolo pertenciam à classe trabalhadora e tiveram participação na campanha abolicionista: eram lavradores, marceneiros, charuteiros, funileiros, pedreiros, um oficleidista⁶ (Lourenço Soares), um consertador de pianos (Manoel Bento) e o Bernardo Bento Alves, o funileiro que depois se tornou tipógrafo do jornal “Vinte e Cinco de Março”. O histórico da Lira de Apolo chama a atenção para esse funileiro dando força e adesão ao movimento antiescravagista, colaborando para que a cidade se tornasse o palco da luta abolicionista, com a dedicação do seu fundador, Carlos de Lacerda.

Além de ter dado boas-vindas a D. Pedro II, em 1875, a Lira de Apolo também recebeu Carlos Gomes, em 20 de novembro de 1891. O maestro se hospedou no Hotel Gaspar, tendo comparecido à noite no Theatro São Salvador e, ao findar o espetáculo, “foi acompanhado até o hotel pela Lira de Apolo e grande multidão, sendo saudado pelo povo”, segundo o histórico da Lira de Apolo.

A *Euterpe* tocou inúmeras vezes para as conferências abolicionistas nos Teatros Empyreo e São Salvador, participando dos festejos pela abolição. Numa dessas conferências, o jornal A Gazeta da Tarde (23/03/1885) menciona a execução de uma *Ouverture*⁷ pela Banda no teatro São Salvador, lotado de

-
5. (Histórico da Sociedade Musical Lira de Apolo. Documento elaborado e de uso próprio da corporação musical). As Bandas Cívicas possuem seu próprio histórico que, geralmente, é elaborado pelos músicos ou por pessoas da sociedade que colaboram com as mesmas.
 6. Oficleidista era o músico que executava o *oficleide*, instrumento da família dos metais, cujo significado é serpente com chaves. Criado na França, no século XIX, caiu em desuso nas orquestras. Segundo Dourado (2004), Verdi, Schumann e Wagner escreveram peças para este instrumento, que depois foi sendo substituído pela tuba. É importante ressaltar que o *oficleide* era usado por conjuntos de choro, Bandas e fanfarras e, antes de cair em desuso, as liras e os músicos campistas fizeram uso dele.
 7. *Ouverture* é um movimento tocado por orquestra que servia para introduzir uma obra maior, iniciar uma apresentação, inaugurar eventos ou celebrar ocasiões especiais, conforme aponta Dourado (2004).

pessoas, onde Carlos de Lacerda e José do Patrocínio relatavam o histórico do abolicionismo na cidade. Patrocínio fazia um apelo às senhoras da plateia para que fundassem um clube abolicionista feminino, que mais tarde ficou conhecido por Clube Abolicionista José do Patrocínio. Um exemplo de *Ouverture* que identificamos, durante a pesquisa, é a obra “A coroa de Euterpe”, do compositor Francisco Joaquim das Chagas.

Nesse período marcado pelas conferências, a Lira de Apolo encontrava esteio, suporte e se projetava na cultura local, ancorada na nova elite abolicionista que se manifestava. Em relação a esse período, Coutinho (2011) lembra que a subordinação pessoal do artista ou do intelectual às classes dominantes era disfarçada pelo *status* elevado que lhes era atribuído pela posse da cultura, como um meio de distinguir homens livres. Assim, por meio das campanhas abolicionistas, os músicos da Lira de Apolo encontraram seu “intimismo à sombra do poder” (COUTINHO, 2011), como um meio de projeção para si, seu repertório e sua imagem, enquanto recebiam o apoio da elite abolicionista, fazendo proveito dessa ocasião, ocupando teatros e ruas, estabelecendo seu lugar na cultura da cidade.

Entendemos, portanto, que a Lira de Apolo costurava, por meio de uma relação de cooptação com os abolicionistas, a oportunidade de cultivar sua própria expressão e seu estilo artístico, como parte de uma nova cultura musical que fincava suas raízes no solo campista, na segunda metade do século XIX. Ao participar da campanha abolicionista, acreditava contribuir para o avanço de uma consciência de liberdade para os trabalhadores escravizados e granjeava, para si, o *status* de Sociedade Musical.

Como Williams (1979) já havia dito, a ideia de cultura indica um processo, o registro de significados e ações. Mas também não se pode descartar que a elaboração do processo configura uma nova e lenta busca por conquista de espaços e controle. A cultura das Bandas foi, assim, sendo estabelecida ao mesmo tempo em que ajudou a construir a sociabilidade do cotidiano urbano e nos distritos, pela oportunidade conferida pelos homens de posse e letrados de desenvolverem sua produção musical, apropriando-se dos espaços de produção cultural existentes.

Os jornais abolicionistas noticiavam os acontecimentos do movimento da época, pois eram o meio de comunicação que moldava e direcionava a opinião pública, tanto por meios, quanto para fins questionáveis. As Sociedades de

Euterpe eram o pano de fundo que enobrecia o movimento, a paisagem sonora que serviu como um instrumento nas mãos da elite letrada que, para tanto, contou com os músicos. Santiago definiu, assim, as Associações Musicais:

De fato, as associações de músicos são uma porta de acesso significativa para mostrar o poder e as formas de difusão de certas representações, as produções simbólicas inscritas na vida social da cidade, na renovação da herança cultural e no significado da sociabilidade urbana construída por esses grupos de músicos (SANTIAGO, 1998, p. 190).

Como parte desse processo de construção da sociabilidade urbana, é interessante lembrar que o estatuto da Lira de Apolo foi elaborado por membros dessa elite letrada que, ao se integrarem à Banda, cederam parte de seu prestígio à Sociedade Musical. Assim, o que ocorria era uma troca. Santiago (1998) lembra que essa elite participou do processo de construção das novas formas de expressão e identidade que se efetivavam, enquanto o estatuto conferia à Lira um sentido jurídico e legal ao legitimar sua função cultural na dinâmica social do movimento de ação e integração dos grupos na sua inserção na vida social.

A Banda atingiu um bom nível técnico na década de 1890, mesma década em que nasceram a Lira Guarany e a Operários Campistas, segundo Rangel Júnior (1992). Outros eventos que contaram com a presença da Lira de Apolo foram: a inauguração da Usina Santa Cruz, do Liceu de Humanidades de Campos, do Teatro Trianon e da Biblioteca Municipal de Campos.

Wilson Baptista e Delcio Carvalho passaram pelo ensino da Lira que já esteve sob a batuta dos seguintes maestros: Manoel Baptista de Castro, Lourenço Antônio Soares, José Ferraz, Joaquim Fiúza, Juca Chagas⁸, Álvaro de Andrade

8. Juca Chagas, o José Francisco de Matos Chagas (1888 - 1956), era filho do grande violonista, compositor e regente de orquestra Francisco Joaquim das Chagas mencionado, anteriormente, como autor da *Overture* “Coroa de Euterpe”. Juca Chagas entrou aos 12 anos de idade para a Lira de Apolo, tocando triângulo. Aprendeu flauta, piano, bombardino e saxofone. Tornou-se exímio flautista e chorão, um dos maiores compositores da cidade, excelente diretor de conjuntos musicais, professor e pioneiro na organização de concentrações orfeônicas, além de regente das Liras Apolo, Conspiradora e Operários Campistas. Deixou uma média de 420 obras musicais (RANGEL, 1992).

Reis (o “Loquinha”)⁹, Etienne Samary e Ricardo de Azevedo, este último, o atual regente.

O catálogo Breve História das Bandas – Bandas Fluminenses (RIO DE JANEIRO, 1983) traz nomes de alguns músicos que tiveram formação musical na Lira de Apolo. Entre eles, estão: José Ferraz (mestre da Escola de Aprendizizes Marinheiros), seu filho Caraciolo Ferraz (flautista, saxofonista e clarinetista que acompanhava Ary Barroso) e José Miranda Pinto¹⁰ (o “Coruja”, que integrava, na Rádio Nacional, as orquestras de Radamés Gnattali, Leo Perachi e Lirio Pasticelli). Na Rádio MEC, “Coruja” era músico da orquestra de Alceo Bochino.

A seguir, apresentamos, na figura 1, a primeira página de uma das partituras que compõem o dobrado denominado “1870”¹¹, escrito pelo Juca Chagas, em homenagem à Lira de Apolo, pelo fato de ser este o ano que marca a sua fundação. As figuras 2 e 3 são, respectivamente, a capa e a primeira página da obra completa manuscrita por José Miranda Pinto.

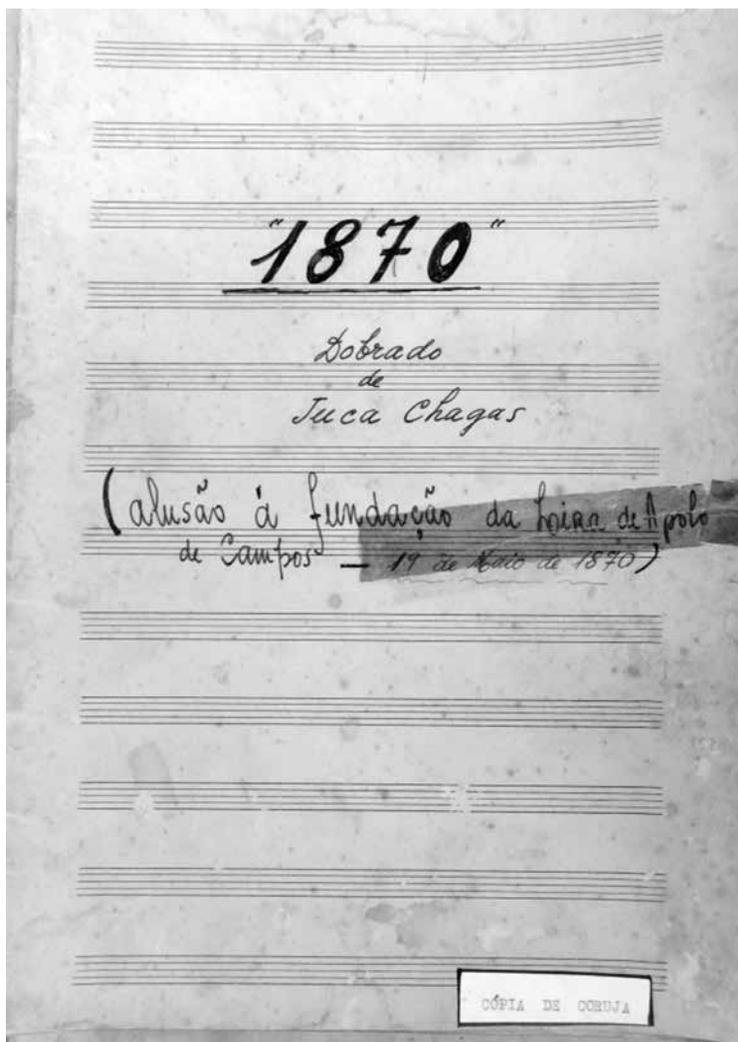
-
9. Alvaro de Andrade Reis, o “Loquinha”, foi pianista do Cine Trianon, no Rio de Janeiro.
 10. José Miranda Pinto, o “Coruja” (1910-1990), ingressou na Apolo em 1928 pelas mãos de Etienne Samary como clarinetista. Tocava em todas as gafieiras da cidade, fez parte do *jazz-band* “Os Tangarás” e, em 1934, organizou o primeiro Regional da Rádio Cultura (RANGEL, 1992). Compositor de 24 obras, um dos seus choros denominado “Provocando as Cordas” foi gravado por Luiz Gonzaga em solo de acordeom. Também há outros discos gravados com essa obra por outros acordeonistas (RIO DE JANEIRO, 1983).
 11. Esse dobrado foi gravado pela Banda da Força Pública de São Paulo, segundo o catálogo “Breve História das Bandas – Bandas Fluminenses” (RIO DE JANEIRO, 1983), que teve o zelo de retratar uma breve história de todas as Bandas do Estado, os encontros estaduais de Bandas, apontando as ações do Estado pelas Euterpes.

Figura 1 - Partitura para 2º piston manuscrita, em 1928



Fonte: Acervo do Orfeão de Santa Cecília.

Figura 2 - Capa do Dobrado "1870". Cópia manuscrita por José Miranda Pinto, o "Coruja"



Fonte: Acervo do Orfeão de Santa Cecília.

Figura 3 - Primeira página do Dobrado “1870”, manuscrito por Coruja

"1870" Dobrado
de
Juca Chagas

The image shows a handwritten musical score for a band. At the top, the title "1870" is written in large, bold letters, and to its right, "Dobrado de Juca Chagas" is written in a cursive hand. The score consists of ten staves, each labeled with an instrument: Flauta, Clarinetas (1st and 2nd), Saxofonias (1st, 2nd, and 3rd), Tenor, Saxofonias (alto and baixo), Trompas (1st and 2nd), Bombardim, Baixo (alto and baixo), and Bateria. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "f". There are also performance instructions like "8ª baixa" and "Bando". The handwriting is clear and legible, typical of a professional composer's manuscript.

Fonte: Acervo do Orfeão de Santa Cecília.

A primeira sede alugada da Apolo foi na antiga Rua da Constituição, nº 37, que hoje se chama Rua Alberto Torres. Até que adquirisse um terreno e fosse construída a sede própria, deu-se início, em 1909, a uma campanha na cidade para a aquisição de donativos pelos músicos e associados, com a ajuda da população.

Os próprios músicos foram os edificadores da sede entre 1912 e 1914, que conta com linhas arquitetônicas arrojadas. Os materiais foram doados pela população, enquanto as pedras da construção foram retiradas do rio que corta a cidade, o Paraíba do Sul, e os trilhos foram recolhidos da rede ferroviária.

Na inauguração da sede, em 1914, a Apolo contava com 28 músicos, segundo Rangel Júnior (1992), estando o maestro e clarinetista José Ribeiro da Motta Ferraz à frente da Lira, na época. O prédio foi construído de forma a abrigar duas lojas no seu térreo, para fins de aluguel comercial. Os músicos já haviam pensado nessa possibilidade com o fim de obterem recursos financeiros para sua manutenção.

Uma sala de aula e um salão de honra foram projetados para as solenidades, onde a Banda sempre realizava seus bailes e recebia pessoas ilustres que colaboravam para sua sobrevivência. Maria de Queiroz, conhecida por Finazinha de Queiroz¹², era madrinha da Lira. Ela demonstrava sempre grande apreço pela Apolo, realizava doações e participava de suas festas de aniversário.

O salão da Lira de Apolo era utilizado para eventos sociais, culturais e artísticos, estabelecendo diálogos com artistas e vínculos entre práticas artísticas e o espaço da Banda, favorecendo a vinculação dessas práticas com a representação do lugar que ainda permanece sendo a sede da mesma associação de músicos.

Banda oficial do Tiro de Guerra em 1929, a Apolo tocou na recepção de Getúlio Vargas, em 1936, na praça São Salvador (CARVALHO, 1991, p. 87), bem como na campanha presidencial, em 1950; também na inauguração do Prédio dos Correios, na chegada do presidente João Goulart e na inauguração da Escola Rural do Patronato São José, onde se apresentou o coro orfeônico regido pela professora Alcídia Peres Pia, segundo Carvalho (1991, p. 334).

12. Maria de Queiroz foi proprietária da casa onde hoje está a Casa de Cultura Villa Maria, a qual pertence à Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.

Rangel Júnior (1992) dá destaque para o carnaval que se acentuava com os desfiles das grandes sociedades, que ele denominou de clubes carnavalescos, entre 1913 e 1942. Nesse período, as Bandas Civis já se faziam presentes nos bailes promovidos por diversas entidades e seus músicos eram contratados para abrir, em carros especiais, os desfiles carnavalescos triunfantes. O atual maestro da Lira de Apolo menciona que, entre 1939 e 1950, havia batalhas de confete e marchas de carnaval, enquanto o choro era um gênero musical bastante executado tanto nos bailes como, usualmente, tocado como fonte de estudo pelos músicos campistas.

A Lira de Apolo é uma das Bandas que realizava bailes de carnaval entre 1940 e a década de 1960, segundo Carvalho (1991; 1995). Na cidade, eles ocorriam tanto nos salões das sedes das sociedades musicais urbanas, quanto nos clubes e teatros, numa época onde as escolas de samba e blocos se organizavam com o entusiasmo dos carnavalescos que não dependiam de dinheiro público para brincarem nas ruas, conforme afirma o presidente da Lira de Apolo. Dentre os teatros onde ocorriam os bailes, Carvalho (1991) cita o Teatro Floriano, em 1946.

Os bailes, que não eram considerados populares, ocorriam nos clubes sociais: Saldanha da Gama, Automóvel C. Fluminense, Itatiaia, Tenentes de Plutão e Rio Branco. Os sócios dos clubes, geralmente, frequentavam seus salões, enquanto os que não tinham o título de sócio nos clubes preferiam os salões das sociedades musicais¹³. Não podemos esquecer que, na década de 1950, a Rádio Cultura também promovia bailes de carnaval.

Segundo o maestro da Lira de Apolo, a população campista desfrutava dos bailes das Liras não somente no carnaval. A grande atração da cidade era aos sábados à noite: os bailes que as Liras ofereciam à comunidade. E, de tal forma, que se podia escolher onde dançar nos finais de semana: na Lira Guarany, na Lira Conspiradora, ou na Sociedade Musical Operários Campistas, fato que já apontava para a conquista dessas agremiações pelos espaços de produção cultural, enquanto as sedes eram, por excelência, lugares de produção de cultura para a cidade, desde sua projeção, no cenário urbano.

13. Além da Lira de Apolo, incluímos a Lira Guarany, a Lira Conspiradora e a Operários Campistas, que estão entre as Bandas urbanas que ofereciam bailes nas suas sedes.

Após o incêndio que sofreu a sede da Apolo em 1990, todo o seu acervo, instrumentos e sede foram atingidos. Deu-se início a uma longa luta, agora, para recuperar, reconstruir e preservar o prédio, os sonhos, as memórias, os instrumentos e a identidade da Banda. Jeudy (1990, p. 16) ressalta que a “memória deve ser conquistada”, ela se encontra “em gestação”, necessitando que se invista nela para “conferir-lhe suas múltiplas faces culturais e sociais” (JEUDY, 1990, p. 16).

O prédio da Banda representa um símbolo para seus músicos. O reconhecimento e o simbolismo dão sentido ao tombamento da sede que ocorreu pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), em 1982. Esse simbolismo é refletido numa face das memórias e das lembranças de um passado que está sendo recuperado.

A sede encontra-se em fase de restauração com recursos da própria Banda. As fotos seguintes mostram as obras e uma campanha iniciada em 2016 na praça principal do centro da cidade que mobilizou a sociedade civil com o apoio do curso de Arquitetura e Urbanismo do Instituto Federal Fluminense - Campus Campos Centro (IFF Campos Centro), doações de telhas pela Lira Santo Amaro e de exemplares do livro “Wilson Batista, o samba foi sua glória”, para venda. Professores e alunos do IFF Campos Centro, em parceria com o INEPAC, inauguraram a campanha “Salve a Lyra” e trabalharam juntos pela causa da restauração do prédio. O valor da obra foi estimado em R\$1.200.000,00¹⁴ e a campanha contou com apresentações de vários grupos musicais do Município, de capoeira e esporte.

14. <http://salvealyra.wixsite.com/home/evento>. Acesso: 15 nov. 2017. Nesse site, é possível encontrar informações relevantes sobre a Lira de Apolo.

Figura 4 - Fachada do prédio da Lira de Apolo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 5 - Banner da campanha “Salve a Lyra”

SALVE A LYRA

PROGRAMAÇÃO

CONFIRMADOS:

12.30h - Abertura com dobrados e marchas da banda Lyra de Apollis.
13.30h - Apresentação do Trio Galateia.
14.00h - Apresentação da Cia de Dança de Salto Marcos Braga
14.30h - Apresentação da Orquestra de Violões do IFE
15.30h - Capoeira e taskwando.
16.00h - Encerramento com a apresentação da banda Lyra de Apollis e soltura de balões de gás.

FIXOS:

- 1 - Exposição de painéis:
 - 1.1 - Primeiros levantamentos (produção académica);
 - 1.2 - Evolução do estado da obra (2012 - hoje);
 - 1.3 - Histórico da edificação e instituição.
- 2 - Visita guiada;
- 3 - "Arte na Praça" - Trabalhos manuais de artes plásticas;
- 4 - Venda de balões de gás;
- 5 - Teia personalizada - Compre uma teia para a Lyra e tenha o seu nome nela;
- 6 - Venda do livro: "Wilson Baptista - O Samba Foi Sua Glória".

**SÁBADO
DIA
30/04/2016**

**TEM
EVENTO!!!**

**LOCAL:
Calçadão do
Centro**

#SALVEALYRA

WWW.SALVEALYRA.WIX.COM/HOME

SALVE A LYRA



Fonte: Acervo doado à autora pela Banda.

Figura 6 - Orquestra de violões do IFF Campos Centro durante a campanha, em 2016



Fonte: Acervo doado à autora pela Banda.

A campanha mostra como é possível manifestar-se a favor da preservação de uma cultura incendiada, mas viva dentro de cada músico. Esses “movimentos de solidariedade” (VENTURA, 2010, p. 119) em torno do levantamento de recursos para a restauração do patrimônio físico da Lira mostram que a sociedade civil, os artistas e as instituições podem se unir em defesa da cultura popular, dos desprestigiados pelo poder público que buscam, por meio de táticas (CERTEAU, 2014), sobreviver nos resíduos deixados pelo seu passado. Ao enxergarmos o residual na cultura, vemos que as culturas populares são contrárias às pressões de sua incorporação à cultura dominante, os significados e valores gerados no passado são mantidos, pois se relacionam com formações sociais anteriores, sólidas e que deixaram resíduos permanentes.

A memória coletiva é trabalhada em meio à ameaça de seu próprio desaparecimento e as memórias subjetivas e individuais forjam o edifício da memória coletiva (JEUDY, 1990). A luta pela sobrevivência da Lira de Apolo e de sua

sede se manifesta entre as memórias subjetivas e individuais dos músicos e o laborioso trabalho de envolver a comunidade, chamar a atenção da sociedade e do Poder Público para o reconhecimento do valor da Lira como patrimônio cultural.

A restauração do prédio tem um significado para esses sujeitos que remete à sobrevivência da Lira de Apolo, de sua história e de sua memória coletiva. A solidariedade e a consciência da comunidade envolvida nesse processo animaram os músicos à revitalização não só de sua sede, mas de suas experiências.

Ao recorrer aos relatos orais dos músicos é notório observar que, em si, tais relatos se tornam documentos mais essenciais que os próprios lugares ou objetos (JEUDY, 1990), no que concerne à salvaguarda da memória. Portanto, não se pode separar a memória oral, a história de vida dos músicos, do cotidiano vivido na sede (seu modo de vida, seu *modus vivendi*). Daí vem o valor que é atribuído à sede como espaço que abriga as memórias dos sujeitos.

Figura 7 - As madeiras do assoalho



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 8 - 2º andar afetado pelo incêndio



Fonte: Acervo pessoal da autora.

As fotos anteriores mostram uma das fases do processo de restauração do segundo piso da sede, quando os músicos adquiriram a madeira para restaurar o assoalho do salão.

O ponto dos músicos

Eis o lugar onde os músicos sempre escolheram se encontrar: em frente à sede da Lira de Apolo, onde passava o antigo bonde da cidade. Ali era o lugar do encontro, da conversa, das brincadeiras, onde os discursos tomavam forma simbólica, os gestos carregavam memórias múltiplas, coletivas, plurais e individualizadas. Nora (1993, p. 9) defende que a “memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente”. Vivenciada também no ponto dos músicos da cidade, a memória emergia dos sujeitos que ela mesma era capaz de agregar.

Figura 9 - Sede antes do incêndio ocorrido em 1990



Fonte: <http://salvealyra.wixsite.com/home>¹⁵.

Figura 10 - Sede antes ao incêndio ocorrido em 1990



Fonte: <http://salvealyra.wixsite.com/home>.

15. <http://salvealyra.wixsite.com/home>. Acesso: 15 nov. 2017. Site que traz importantes informações sobre a Lira de Apolo.

Não somente músicos das *Euterpes* eram vistos naquele lugar. Sambistas, compositores, arranjadores e músicos de vários seguimentos quase que obrigatoriamente paravam ali para conversar, interagir uns com os outros pela camaradagem, pela amizade, pela música e pelo prazer do encontro no centro de Campos dos Goytacazes.

Por isso, em frente à sede da Lira de Apolo, havia dois bancos colocados pela Prefeitura, em virtude desse ponto de encontro. Segundo o trombonista Boa Morte, os bancos não estão mais ali e essa é uma das pautas das reivindicações que os músicos desejam fazer ao Poder Público: retornar os bancos ao local original, devido ao significado e à importância do lugar para os mesmos, pelo que eles representam.

Ao tomarmos Nora (1993) como referência, afirmamos que os lugares de memória mantêm “pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação” (NORA, 1993, p. 13). Assim, lembrado por muitos sujeitos contemporâneos, há um sentido peculiar naquele lugar que aponta para os músicos que se encontravam, se encontram e querem continuar se encontrando ali. Os músicos vivos, hoje, relembram os tempos idos quando ocorriam esses encontros a qualquer hora do dia e da noite.

Os lugares são centros aos quais os homens atribuem valores e significados, onde a cultura é desenvolvida, influenciando, assim, o comportamento e os valores humanos. Para Tuan (2013, p. 15), é preciso compreender “o que as pessoas sentem” sobre determinado espaço e lugar; é importante considerar as diferentes maneiras de experienciar e interpretar os espaços como imagens de sentimentos, ou estruturas de sentimento, para Williams (1979), sem se esquecer da riqueza que as narrativas orais contam das experiências pessoais.

A busca dos músicos da Lira de Apolo pela valoração de suas memórias e identidade inclui sua reidentificação com a cultura de origem, com o alinhamento de sentimentos subjetivos a lugares que são ocupados no mundo social e cultural. Daí o valor dado tanto à sede, como ao ponto dos músicos. O fortalecimento das identidades locais leva em consideração a experiência humana na cultura.

Assim sendo, fazemos aqui essa referência ao ponto dos músicos como um lugar de produção de memórias vivas que está em permanente evolução, a qual está aberta à dialética do ir e vir, da lembrança do passado e do esquecimento, do

cotidiano, do porvir e do desejo dos músicos de que possa haver uma possível revitalização desse lugar.

Táticas de permanência

Aulas e ensaios mantêm a Lira de Apolo e outras Bandas Civis como uma das referências de ensino de instrumentos de sopro em todo o país. As Sociedades de *Euterpe* são os conservatórios de música do povo, segundo Salles (1985). Na preservação do ensino musical, estão incluídas características da educação social que compõem a didática da participação (VENTOSA, 2016). A função educativa dessa escola de música envolve os sujeitos na preservação de sua identidade como agentes sociais da Banda, exprime seu significado enquanto prática social, espaço de trocas, entreatajuda e interação dos sujeitos.

A partir das aulas e dos ensaios, formam-se as representações coletivas entre músicos antigos e iniciantes, no sentido da formação musical não formal, associada à cooperação que sublinha um sentido de prática e patrimônio cultural e acompanha a *Euterpe* ao longo de sua existência. Nas imagens a seguir, é possível observar uma aula de clarinete e um ensaio na sede ainda em obras, em 2017.

Figura 11 - Aula de clarinete com Sérgio Luiz (ao lado da aluna) e José Primo (o primeiro do lado direito, filho do falecido maestro José Primo)



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 12 - Ensaio na sede com regência de Carlos Boa Morte



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Tocatas contínuas em praças públicas, rua, calçadão, blocos de carnaval, casa de cultura e igrejas são meios que preservam a permanência não somente da Lira de Apolo, mas de todas as *Euterpes* que mantêm suas atividades na contemporaneidade. A fotografia, a seguir, mostra a atuação da Banda num período de carnaval¹⁶.

16. Além de ter tocado em blocos de carnaval num bairro nobre da cidade, a Banda se apresentou tocando marchinhas no evento “Ressaca na Villa”, na casa de cultura Villa Maria. Na ocasião, foi realizada a campanha “UENF resiste”, em função do descaso do governo estadual para com a Universidade. Segundo o maestro Ricardo Azevedo, as tocatas, retretas e ensaios sempre ocorreram como formas de manter viva a Lira de Apolo. Mesmo com três ou cinco músicos, o ensaio nunca deixava de acontecer, mesmo na rua, com ou sem chuva, em função do prédio estar em obras. Para o maestro, essas ações sempre foram pontuais e fundamentais para a permanência da Lira.

Figura 13 – Anúncio do pós-carnaval de 2017, na Casa de Cultura Villa Maria



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 14 – Apresentação da Lira de Apolo na Ressaca da Villa, em 2017



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A Lira de Apolo vem tecendo suas memórias por meio da experiência com e nos lugares onde toca, ressaltando o caráter dinâmico da memória coletiva que é construída em lugares que carregam um mundo de significados organizados, onde a cultura é composta de um grande número de signos a serem descobertos, interpretados e revividos como expressão das tradições (JEUDY, 1990). As fotos adiante chamam a atenção para os ensaios que ocorriam no térreo da sede antes que a restauração do segundo piso fosse concretizada, bem como para a restauração das duas torres do prédio que têm o formato de liras, em 2019:

Figura 15 - Ensaio na sede



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 16 - Músicos no dia da restauração das Liras



Fonte: Acervo doado à autora pela Banda.

Lugares podem adquirir profundo significado mediante o contínuo acréscimo de sentimentos. “Alcança-se a identidade do lugar pela dramatização das aspirações, necessidades e ritmos funcionais da vida pessoal e dos grupos”, afirma Tuan (2013, p. 217). Os lugares carregam a articulação da experiência humana, das sociabilidades, é onde está o sentido de se encontrar com o outro. Nas Liras, há o fazer musical, as práticas de ensino não formal e a experiência da cooperação, que faz da sede um lugar onde se vivenciam o pertencimento e a identidade com o outro, com a música, com a Banda.

Considerações finais

Entre as táticas que favoreceram a permanência da Lira de Apolo desde 1870, para além das doações da comunidade (para a compra do terreno, construção e restauração de sua sede), estão os acordos que se estabeleceram com a elite local, por meio do mecenato. Ao mesmo tempo, foi por meio das táticas cooptativas que os músicos exerceram a capacidade de conquistar o *status* necessário para obterem reconhecimento social e construir seu espaço físico. Nesse espaço, a sede possui dois pontos comerciais responsáveis pelo seu sustento financeiro, um ambiente próprio e independente, apesar das dificuldades para a manutenção das despesas.

A didática da participação que envolve músicos e sociedade civil expressa o potencial da solidariedade no processo contínuo de reconstrução de memórias, focando num modelo de sociedade caracterizado por eixos de reflexão e de ação, também, socioeducativa.

A Lira de Apolo e todas as demais agremiações vivas nos ensinam a importância de um participar coletivo, em que o papel da comunidade e sua imaginação criadora, associados às estruturas de sentimento (vivências e experiências na Banda) nas interpretações compartilhadas sinalizam em prol da convergência tanto das ideias, quanto da efetividade da prática.

Assim, a memória tem sido vivenciada, ensinada, experienciada e transmitida por gerações junto aos sons que encantaram e ainda despertam o Brasil. O expoente que dá destaque às Liras do interior se reflete na capacidade desses músicos de se comprometerem e tomarem parte em sua causa própria, como sujeitos participativos que atuam com ação e cooperação, numa dimensão social e de interação comunicativa; portanto, relacional, afetiva e identitária.

Referências

- CARVALHO, Waldir P. **Campos depois do centenário**. Itaperuna (RJ): Damadá Artes Gráficas e editora, 1991.
- CARVALHO, Waldir P. **Campos depois do centenário**. Itaperuna (RJ): Damadá Artes Gráficas e editora, 1995.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CONFERÊNCIA. **A Gazeta da Tarde**, 23 de março de 1885.
- COSTA, Manuela Areas. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, v. 15, 1º semestre, p. 240-260, 2011.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Música de Barbeiro**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/musica-de-barbeiro/dados-artisticos>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JEUDY, Henry-Pierre. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, PUC, n. 10, p. 7-28, 1993.
- OLINTO, Antônio. **Minidicionário Antônio Olinto da Língua Portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2001.
- RANGEL JÚNIOR, Vicente Marins. **Recortes da Memória Musical de Campos (1839-1965): subsídios musicais para a construção de uma história da cultura campista**. Itaperuna, RJ: Damadá Artes Gráficas, 1992.
- RESGATE da Memória Sonora de Campos – **Coletânea fonográfica em tributo ao passado musical da terra goitacá**. Campos dos Goytacazes: Orfeão de Santa Cecília, 2014.
- RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria de Estado de Educação e Cultura. Departamento de Cultura. **Breve História das Bandas – Bandas Fluminenses**. Rio de Janeiro: Departamento de Cultura, 1983.
- SÁ, Miguel A. Heredia de. Festa de Santo Amaro, em Campos. **Jornal Ostensor Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 38, 1845, p. 299-300. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700100x&pasta=ano%20184&pesq=Santo%20Amaro>. Acesso em: 18 dez. 2018.
- SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe**. Brasília: Edição do autor, 1985.
- SANTIAGO, Jorge P. Das práticas musicais aos arquivos vivos: Bandas brasileiras, literatura local e a cidade. **Redial – Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina**, v. 8-9, p. 189-200, 1998.

SOUSA, Horácio. **Cyclo Áureo**: história do primeiro centenário de Campos (1835-1935). Itaperuna: Damadá, 1985.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

VENTOSA, Victor J. **Didática da participação**: teoria, metodologia e prática. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

VENTURA, Tereza. Cultura e representação política. *In*: ALVES, Paulo César. (Org.). **Cultura**: múltiplas leituras. Bauru, SP: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Índice remissivo

A

Adufe 51, 52, 58
Atafona 100, 132, 133, 134, 135, 136,
137, 138, 140, 141, 142, 143, 144

B

Banda Civil 148

C

Campos dos Goytacazes 38, 49, 52, 57,
59, 77, 78, 79, 80, 87, 88, 90, 91,
93, 97, 98, 99, 100, 101, 108, 110,
111, 119, 122, 124, 125, 126, 129,
144, 146, 165, 173

Caráter comunitário e associativo 148

Carnaval 60, 61, 62, 63, 74, 100, 103,
107, 108, 110, 111, 113, 116, 121,
123, 124, 125, 126, 127, 128, 129,
130

Comunidade 12, 31, 46, 47, 56, 66, 68,
90, 100, 102, 106, 107, 108, 109,
113, 116, 118, 119, 121, 129, 132,
138, 140, 142, 143, 144, 157, 162,
172

Costumes 108, 116, 148

Cultura 11, 12, 14, 15, 16, 17, 21, 24, 25,
27, 28, 31, 33, 40, 46, 50, 55, 56,
57, 62, 65, 66, 67, 68, 74, 75, 79,
80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92,
93, 95, 96, 97, 110, 113, 114, 115,
116, 118, 120, 121, 123, 128, 129,
130, 137, 143, 144, 145, 148, 150,
157, 161, 165, 168, 170, 173

D

Dança 13, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44,
45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 57, 58, 61, 66, 68, 69, 70,
79, 81, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91,
92, 93, 97, 113, 114, 146

Devoção 47, 88, 132, 139, 140

E

Educação social 148, 166
Expressão cultural 49, 66, 70, 77, 99,
100, 103, 105, 118
Expressões corporais 45, 83, 84, 86

F

Fado 28, 35, 40, 51, 53, 59, 77
Fé 132, 138, 142

Festa 38, 39, 46, 61, 65, 75, 84, 89, 90,
110, 115, 117, 121, 122, 123,
125, 126, 131, 132, 133, 137,
138, 139, 140, 141, 142, 143,
144, 147

Folclore 38, 51, 57, 58, 59, 67, 74, 75

G

Gênero 31, 77, 80, 93, 94, 95, 96, 116,
118, 119, 148, 157

Grupos culturais 148

H

Hibridismo cultural 49

I

Identidade negra 78, 93

J

Jongo 40, 59, 77, 79, 80, 85, 87, 88, 89,
90, 91, 92, 93, 96, 97, 111

L

Linguagem corporal e musical 49

Lourenço 134, 135, 136, 149, 151

M

Mana-Chica do Caboio 38, 48, 49, 50,
51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 91

Memória social 145

Minuetos franceses 38, 49, 53, 58

Mocidade Louca 100, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 120, 124

Mulheres negras 93

Música 13, 17, 19, 20, 21, 23, 27, 28,
30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 40, 45,
49, 50, 51, 52, 53, 56, 59, 64, 66,
67, 68, 69, 70, 72, 74, 81, 82, 83,
84, 85, 86, 87, 96, 113, 118, 145,
146, 147, 148, 149, 165, 166,
172, 173

N

Nossa Senhora da Penha 131, 132,
133, 135, 137, 138, 139, 140,
141, 142, 143, 144, 148

Núcleo Arte e Cultura de Campos
(Cia. Gente de Teatro) 49, 50,
56

O

Os Psicodélicos 100, 106, 125

P

Patrimônio cultural 11, 58, 146, 162,
166

Pertencimento 98, 106, 143, 172

Política cultural 148

Práticas geracionais 148

Q

Quadrilha 39, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57

Questão racial 127, 128

R

Relações identitárias 115, 148

Religiosidade 36, 133

Rio Paraíba do Sul 126, 134

S

Samba 11, 31, 37, 62, 65, 69, 70, 85,
87, 98, 99, 100, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109,
110, 111, 112, 113, 114, 115,
116, 117, 118, 119, 120, 121,
122, 123, 124, 125, 126, 128,
129, 130, 157, 158

São João da Barra 100, 131, 132, 133,
134, 135, 136, 137, 139, 140,
143, 144

Sociedade Musical 147, 148, 149, 150,
151, 157

Esta obra foi composta nas tipologias Minion Pro/Century Gothic e foi impressa em papel Pólen-soft® 80 grs./m², no outono de 2020.

Os textos aqui reunidos falam de arte – mas não da arte tautológica e conquistadora que se aprecia segundo o preço pelo qual se vende, arte que tira sentido das exclusões que opera, que transtorna o gesto criador até que, perdendo seu elã, ele acabe por se dissolver no objeto.

A arte de que se fala aqui é todo o contrário disso, e talvez por isso mesmo, seu lugar é incerto, seu status indefinido, sua trajetória já feita, mas sempre a ser feita: estamos falando de uma arte de escravos, de subalternos, de colonizados, que superou a prova do tempo e chegou até aqui como testemunha de uma história de sofrimentos e superações, mas que deve ainda todo o tempo lutar contra as forças do esquecimento e inventar na lida diária seu dever.

Por isso este livro. Como a arte que busca tornar presente, ele está em processo, e atende à urgência de fazer saber que o samba rural, o fado de Quissamã, o jongo, a Mana-Chica não estão mortos, mas vivem nas práticas atuais dos habitantes da Bacia de Campos, eles próprios descendentes e herdeiros daqueles que, em tempos mais distantes, ajudaram a povoar a região.

Lílian do Valle

Professora titular de Filosofia da Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Educação pela Université de Paris V - René Descartes (1982)

ISBN 978-85-5635-133-3



9 788556 351333



www.brasilmulticultural.org
www.encontrografia.com
www.facebook.com/ibramep
contato@brasilmulticultural.com.br

Porto de Forno