

Embarcando na Nau Catarineta

Literatura, História e Memória Cultural

Marcos Ayala
Rosa Maria Godoy Silveira
Maria Ignez Novais Ayala
Diógenes André Vieira Maciel



Embarcando na Nau Catarineta

Literatura, História e Memória Cultural

*Marcos Ayala
Rosa Maria Godoy Silveira
Maria Ignez Novais Ayala
Diógenes André Vieira Maciel*



*Editora da Urca
Crato
2023*

Preparação de texto e revisão: Maria Ignez Novais Ayala e
Marcos Ayala.

Projeto gráfico e diagramação: Magno Augusto Job de Andrade.

Fotografias: Maria Ignez Novais Ayala.

Produção editorial: Magno Augusto Job de Andrade.

**Ficha Catalográfica elaborada pelo autor através do sistema
de geração automático da Biblioteca Central da Universidade Regional do Cariri - URCA**

Ayala, Marcos; Ayala, Maria Ignez Novais; Silveira, Rosa Maria Godoy; Maciel, Diógenes André Vieira
A973c Embarcando na Nau Catarineta: Literatura, História e Memória Cultural/ Marcos Ayala, Maria Ignez
Novais Ayala, Rosa Maria Godoy Silveira e Diógenes André Vieira Maciel. Crato, Ceará, Brasil, 2023.

82 p. il.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-87827-30-8

I. Cultura Popular, 2. Patrimônio Imaterial, 3. Nau Catarineta; Título.

CDD: 301

Para outras obras do autor consulte www.acervoayala.com

© Marcos Ayala, 2023. Todos os direitos reservados.



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
<i>Referências</i>	9
<i>Links</i>	10
1. CULTURAS POPULARES E EVENTOS INSTITUCIONAIS: ALGUNS ELEMENTOS PARA REFLEXÃO	12
<i>Referências</i>	25
2. A NAU CATARINETA E OS RELATOS DE NAUFRÁGIOS	27
<i>A Nau Catarineta de Mandacaru navega pelo mundo</i>	27
<i>A literatura dos naufrágios como História</i>	30
<i>Rotas da memória e da história</i>	33
<i>Referências</i>	48
3. A BARCA SANTA MARIA DE MANDACARU	51
<i>A poética das navegações na cultura popular</i>	51
<i>A Nau Catarineta na Paraíba</i>	53
<i>Mestres e livros</i>	55
<i>Referências</i>	57
4. BREVE INTRODUÇÃO ÀS DANÇAS DRAMÁTICAS	59
<i>Gêneros e traços estilísticos fundamentais</i>	61
<i>Texto para reflexão</i>	62
<i>Pensando sobre o texto</i>	65
<i>A questão da dança dramática</i>	68
<i>Referências</i>	71
GALERIA	73



APRESENTAÇÃO

Marcos Ayala

Nosso envolvimento com a **Barca de Mandacaru** teve início em 2001. Algum tempo antes, coordenei a pesquisa **Memória cultural de um bairro: a Torrelândia**, antigo nome do bairro da Torre, em João Pessoa (PB), com a participação de alunos que atuavam comigo no **Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO)**, da Universidade Federal da Paraíba. Durante a realização deste trabalho, os pesquisadores conheceram Dona Adelita Luiza da Silva¹, moradora com uma memória muito extensa e detalhada a respeito dos acontecimentos do bairro, tanto em termos de seu processo de urbanização, como das atividades culturais populares que ali aconteceram. Em 1999, esses pesquisadores, juntamente com Maria Ignez Novais Ayala, coordenadora do LEO e Diógenes André Vieira Maciel, projetaram, em um telão colocado no terreno do **Clube Carnavalesco Bandeirantes da Torre**, um vídeo com trechos do documentário **Mário de Andrade e Os Primeiros Filmes Etnográficos**.

Produzido em 1997 pelo **Centro Cultural São Paulo**, órgão da **Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo**, em colaboração com a **Cinemateca Brasileira**, o documentário reúne as filmagens feitas pela **Missão de Pesquisas Folclóricas**, que realizou pesquisas sobre as culturas populares tradicionais na Paraíba e em outros Estados do Nordeste e do Norte em 1938, registrando seus achados em anotações escritas, fotografias, discos² e filmes produzidos em campo. A **Missão** foi enviada por Mário de Andrade, então diretor do **Departamento de Cultura do Município de São Paulo**, posteriormente transformado em Secretaria de Cultura.³

A **Barca da Torrelândia** aparece já na apresentação dos créditos iniciais do vídeo, assim como os **Índios Africanos da Torrelândia** (uma tribo de carnaval). A projeção do vídeo foi uma forma de retorno, de retribuição aos moradores do bairro que nos receberam tão bem e muito colaboraram com a pesquisa. Em determinado momento da projeção, Dona Adelita exclamou, admirada: “**Biu Saloia!**”. Ela acabara de reconhecer quem aparecia no vídeo representando a única personagem feminina da **Barca**, a **Saloia**, filha do capitão que entra escondida na nau e é descoberta apenas em alto mar.

Biu Saloia aparece no centro da cena, mas usando um vestido longo, peruca e grandes óculos escuros. Além disso, a imagem

1 Dona Adelita, se apresentando como contramestra da Lapinha.



2 **MISSÃO** de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do norte e nordeste – 1938. Produção Serviço Social do Comércio – SESC SP e Prefeitura da Cidade de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura de Cultura e Centro Cultural São Paulo. São Paulo: SESC SP (2006) [6 CDs e 1 libreto] Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/loja/762_MISSAO+DE+PESQUISAS+FOLCLORICAS#/content=downloads. Acesso em: 24 ago. 2023.

3 **MÁRIO** de Andrade e Os Primeiros Filmes Etnográficos. Vi este documentário na internet em 08 out. 2022, na página:

não era muito nítida, pois a tomada foi feita à distância (o objetivo era mostrar a coreografia de todo o grupo), o filme era em preto e branco, realizado em condições precárias, na rua, em 1938; a qualidade da projeção, por sua vez, não era das melhores. Todas essas dificuldades não impediram Dona Adelita de reconhecer seu Biu, filmado pela Missão quando era 61 anos mais novo. Soubemos ainda que a irmã de Dona Adelita também tinha sido **Saloia** da Barca da Torre.

Dona Adelita revelou que Severino Buril Irmão, o **Biu Saloia**, frequentava o grupo de Terceira Idade que se reunia no **Centro Social Urbano de Mandacaru (CSU)**. Ela participava do mesmo grupo, onde dirigia a **Lapinha** e fazia o papel de **contramestra**. Ainda demorou algum tempo para chegarmos ao grupo e a Biu Saloia. Em 2001, levamos o documentário sobre a **Missão** para que ele o assistisse em sua casa, juntamente com a família. Gravamos em vídeo suas reações e logo depois uma entrevista, em que ele recordou trechos que cantava e representava cerca de 60 anos antes.⁴

Começamos a frequentar as reuniões do grupo de Terceira Idade na mesma época em que mostramos o documentário para Biu Saloia. Depois de algum tempo, integrantes do grupo começaram a ensaiar a barca, tendo à frente Dona Adelita. Eles solicitaram nossa intervenção junto a Mestre Deda para que ele passasse a dirigir os ensaios, tendo as idosas e os idosos do CSU como participantes. Mestre Deda tinha dirigido a Barca anteriormente, mas já fazia alguns anos que não conseguia mais realizar a brincadeira, por falta de apoio e de pessoas em condições de atuar. Se uníssemos esforços, poderíamos recuperar para o bairro aquela brincadeira.

Não foi fácil convencer Mestre Deda a aceitar várias mulheres em seu grupo, pois estava acostumado a ter somente homens representando todos os papéis, inclusive a **Saloia** – apenas esta personagem tinha sido, algumas vezes, encarnada por mulheres. Depois de conseguirmos a adesão do Mestre, em 2003, acompanhamos os ensaios por vários meses. Em 2004, apresentamos o projeto **Embarcando na Nau Catarineta ao Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos (FIC)**, para possibilitar ao grupo a confecção das roupas e dos acessórios da **Barca**⁵, além de produzir dois livros, um CD duplo, um DVD e material didático para desenvolver ações em escolas do bairro – os produtos resultantes do projeto estão relacionados nas **Referências**.

O trabalho envolvia alunos e professores da UFPB, em sua grande maioria integrantes do **Laboratório de Estudos da Oralidade** e do **Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo**, criado em 2003. Obtivemos a aprovação do projeto, que durou oficialmente de setembro de 2004 a dezembro de 2005, mas nossas ações relativas à **Barca de Mandacaru** não se encerraram ali. Este livro reúne textos produzidos no decorrer destas atividades, que se desenvolveram em torno de três

<https://narrativasindigenas.ensp.fiocruz.br/filme/838/>. Último acesso em: 08 out. 2022. Em outubro de 2023, estava indisponível, com a informação “Este vídeo é privado”. Há uma segunda versão dele, de 2004. Disponível no site Vimeo: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas. Disponível em: <https://vimeo.com/140370697>. Acesso em: 08 ago. 2023.

4 A BRINCADEIRA da Barca. Direção e roteiro: Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala. João Pessoa: Laboratório de Estudos da Oralidade / CCH-LA / UFPB, 2002. Disponível em: <https://youtu.be/vQz9CU-bCg0>. Acesso em 27 out. 2023.

5 Apresentação na 1ª Feira de Arte Cultura de Mandacaru. 16 jul. 2005.



pontos chaves: a preservação e registro da memória da brincadeira da Nau Catarineta, a reorganização da Barca Santa Maria do Mestre Deda, em Mandacaru e um conjunto de ações pedagógicas envolvendo algumas escolas do bairro.

Essa última dimensão do projeto buscava propiciar a incorporação das culturas populares aos currículos escolares, a partir da iniciativa conjunta dos professores e alunos formados mediante suas ações, que passariam a valorizar conhecimentos normalmente expurgados do nível acadêmico.

No âmbito escolar, o passo inicial foi o estabelecimento de um contato da comunidade escolar – incluindo pais e mães de alunos – com o patrimônio imaterial e o grupo responsável por sua existência, através de apresentações e diálogos sobre a importância cultural da Barca, com vistas à sensibilização para uma postura valorizadora. A primeira atividade deu-se como um Ciclo de Palestras, com os temas: a) Cultura Popular, Educação e os PCNs; b) Cultura Popular: memória e produção cultural. Na sequência, desdobrou-se na capacitação do corpo docente das áreas de conhecimento relacionadas à manifestação – História, Geografia, Artes, Língua e Literatura, Educação Física – através de três cursos, a saber: 1) Introdução às Danças Dramáticas; 2) Memória, História e Espaços na Cultura Popular; 3) Pluralidade cultural: textos da poética das navegações.

Os textos que ora apresentamos são, ao mesmo tempo, roteiros de aulas e resultado das discussões suscitadas tanto pelos professores, quanto por nossa atividade de acompanhamento dos ensaios e apresentações da Barca Santa Maria de Mandacaru.

Ao elaborar o material, em 2005, pretendíamos que sua publicação tivesse outros desdobramentos dentro das escolas e na comunidade que as circunda, a partir da reformulação e adequação dos conteúdos curriculares das escolas, de modo a alcançar melhor preparação dos educandos para que estes pudessem oferecer respostas às demandas socioeducacionais e socioculturais de nosso tempo. Esperávamos contribuir para a superação de práticas sociais excludentes e discriminatórias em relação às culturas populares e aos sujeitos que as produzem, práticas essas tanto presentes na educação formal (escolar) quanto no entorno social.

Vários fatores impediram que essa atuação fosse mais longe. Mesmo assim, o projeto **Embarcando na Nau Catarineta** resultou em uma experiência que agitou o cotidiano do bairro. Os moradores viram um grupo de alunos e professores da UFPB frequentar o Centro Social Urbano e outros locais do bairro de Mandacaru, movido pelo desejo de valorizar o patrimônio cultural paraibano. Damos ênfase à cultura imaterial, representada pelos conhecimentos acumulados pelo mestre, pelos músicos que o acompanhavam e pela memória dos idosos que conheceram várias barcas de João Pessoa –

alguns deles reportando-se à lembrança da atuação dos Mestres Joaquim Vinte e Um e Cícero do Nascimento, que atuaram na primeira metade do Século XX.

Acreditamos que conseguimos deixar ali algumas sementes de uma nova perspectiva a respeito das culturas populares tradicionais, juntamente com uma atitude de respeito a seus protagonistas e aos saberes que souberam guardar e sabem transmitir. Eles nos ensinaram a conhecer sua cultura, seu mundo e também o “**nosso**” mundo de outra forma, menos preconceituosa e mais aberta às diferenças e à diversidade.

Assistimos, nos últimos anos, a um crescimento exponencial da intolerância e de reações agressivas a tudo que é diferente do padrão. Ao publicar este material em forma de livro, neste momento, esperamos contribuir um pouco para a redução da intolerância e a ampliação do respeito e, mais ainda, do incentivo à diversidade.

Acreditamos ser esta uma atitude extremamente necessária nesses tempos de trevas, que ainda estamos longe de deixar para trás, na lata de lixo da História.

Esperamos também que possamos, daqui por diante, todos juntos, embarcar na Nau Catarineta. Boa leitura!

Referências

A BRINCADEIRA da Barca. Direção e roteiro: Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala. Pesquisa de campo realizada pela equipe do Laboratório de Estudos da Oralidade / CCHLA / UFPB. Produção do LEO / Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: Laboratório de Estudos da Oralidade / CCHLA / UFPB, 2002. Gravações originais em SVHS. Edição não-linear digital – LEO/ CCHLA. Cópias para divulgação em vídeo-CD e em VHS. Disponível em: <https://youtu.be/vQz9CU-bCg0>. Acesso em 27 out. 2023.

BARCA Santa Maria de Mandacaru – Mestre Deda. Vídeo didático. Produção: Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala. Roteiro, seleção de imagens e edição: Maria Ignez Novais Ayala e José Helber Tavares de Araújo. Edição: Marcílio dos Santos, Maria Ignez Novais Ayala e José Helber Tavares de Araújo. João Pessoa: Laboratório de Estudos da Oralidade / CCHLA / UFPB, 2005. Disponível em: <https://youtu.be/Dv6NyEjIaUg> (parte 1) e <https://youtu.be/jeVnfgHmwlQ> (parte 2). Acesso em 27 out. 2023.

BARCA Santa Maria de Mandacaru – Mestre Deda: mostra de versos, partes e jornadas. Intérprete: **Barca Santa Maria de Mandacaru**. Produtores: Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala. CD duplo gravado no estúdio do Laboratório da UFPB por Carmélio Reinaldo e em campo por Maria Ignez Novais Ayala, Vlader Nobre e Marcos Ayala. João Pessoa: 2005.

Disponível em: <https://www.acervoayala.com/acervo/cd-barca-santa-maria-de-mandacaru/>. Acesso em 28 out. 2023.

MÁRIO de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas. Disponível em: <https://vimeo.com/140370697>. Acesso em: 08 ago. 2023.

MÁRIO de Andrade e Os Primeiros Filmes Etnográficos. Endereço existente em outubro de 2023, mas agora indisponível: <https://narrativasindigenas.ensp.fiocruz.br/filme/838/>. Último acesso em: 08 out. 2022.

MISSÃO de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do norte e nordeste – 1938. Produção Serviço Social do Comércio – SESC SP e Prefeitura da Cidade de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura de Cultura e Centro Cultural São Paulo. São Paulo: SESC SP (2006) [6 CDs e 1 libreto]. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/loja/762/MISSAO+DE+PESQUISAS+FOLCLORICAS#/content=downloads>. Acesso em: 24 ago. 2023.

NASCIMENTO, Hermes. **Nau Catarineta de Cabedelo**. Edição facsimilar org. por Maria Ignez Novais Ayala, Esmeraldo Marques Pergentino Filho e Kalyne Vieira. Campina Grande: Bagagem, 2004.

RAMOS, José de Carvalho; AYALA, Marcos; MACIEL, Diógenes André Vieira; AYALA, Maria Ignez Novais; FONTES, Lygia Silveira. **Barca Santa Maria**: versos e memória da brincadeira da Nau Catarineta de José de Carvalho Ramos (Mestre Deda). Campina Grande: Bagagem, 2005.

Links

Disponibilizamos links para vários vídeos e o CD duplo resultantes do projeto **Embarcando na Nau Catarineta** no site Acervo Ayala (www.acervoayala.com).

Links para os vídeos em: <https://www.acervoayala.com/acervo/nau-catarineta-barca-galeria-de-videos/>.

Links para o CD duplo em: <https://www.acervoayala.com/acervo/cd-barca-santa-maria-de-mandacaru/>.



1. CULTURAS POPULARES E EVENTOS INSTITUCIONAIS: ALGUNS ELEMENTOS PARA REFLEXÃO

Marcos Ayala

As considerações a seguir nascem de uma já longa experiência de pesquisa de manifestações culturais populares tradicionais (desde 1974, juntamente com Maria Ignez Novais Ayala, faço observações e registros neste campo).

Começo por esclarecer o uso do termo “tradicional”, referido às culturas populares: a noção de tradicional, aqui, não envolve a ideia de um culto ao passado ou a exaltação de “nossas tradições” como algo sagrado a preservar e defender. As culturas populares são vistas sob uma outra perspectiva. As práticas culturais pesquisadas por mim, assim como por outros participantes das ações realizadas junto à **Barca de Mandacaru**, são vivas, presentes, ocorrem no mundo contemporâneo, são afetadas pelas condições hoje existentes e respondem a essas condições.

Muitos mestres e outras pessoas que participam ou já participaram de festas, danças, brincadeiras e outras atividades culturais populares costumam dizer que, no passado, elas ocorriam em maior número e com maior frequência. Também dizem que havia maior interesse das pessoas em participar destas práticas, seja na qualidade de realizadores (dançadores, cantadores...), seja como “assistentes”.¹

Estas alegações dos artistas populares ou daqueles que frequentavam assiduamente as festas e brincadeiras poderiam ser atribuídas a uma mera nostalgia dos velhos tempos, a uma sublimação do passado resultante de uma postura tradicionalista? Não creio que possamos descartá-las com tanta facilidade. Devemos lembrar que elas resultam da percepção dos participantes das culturas populares, de sua capacidade de notar o que ocorre à sua volta. Desqualificá-las em nome de um saber acadêmico pretensamente mais rigoroso ou mais crítico seria adotar uma postura semelhante à discutida por José de Souza Martins, relativa à cultura popular, que a desqualifica como sinônimo de falta de consciência, criticada por este estudioso:

O conhecimento de que são portadoras as classes subalternas [...] é mais do que a interpretação necessariamente deformada e incompleta da realidade do subalterno.

¹ Na verdade, esses participantes não podem ser caracterizados como simples assistentes, como se verá adiante.

É nesse sentido, também, que a cultura popular deve ser pensada como cultura, como conhecimento acumulado, sistematizado, **interpretativo** e explicativo, e não como cultura barbarizada, forma decaída da cultura hegemônica, mera e pobre expressão do particular.²

A maioria dos mestres das brincadeiras que temos pesquisado, bem como outros participantes, resistem a realizar mudanças em suas práticas culturais. Eles buscam ser fiéis ao que aprenderam, têm como meta reproduzir as manifestações de forma idêntica à que seus mestres realizavam. Essa atitude, porém, deve ser analisada com o devido cuidado. Há pelo menos duas questões a considerar aqui.

Em primeiro lugar, esta oposição à mudança significa também **resistência** das culturas populares às mudanças impostas pela cultura hegemônica, assim denominada justamente por sua capacidade de fazer com que a maioria da população assuma os valores e concepções por ela difundidos. Uma pista importante para esta discussão nos é dada por E. P. Thompson. Na Introdução a **Costumes em comum**, Thompson trata do costume e dos usos costumeiros, defendidos por trabalhadores ingleses nos séculos XVIII e XIX. O historiador se refere à “resistência teimosa” da “plebe” às pressões para a “reforma” da cultura e aponta o costume como um campo aberto à disputa e à transformação. Após lembrar a importância da tradição oral na perpetuação das tradições, ele afirma:

[...] Longe de exibir a permanência sugerida pela palavra “tradição”, o costume era um campo para a mudança e a disputa, uma arena na qual interesses opostos apresentavam reivindicações conflitantes.³

Após lembrar a importância da tradição oral na perpetuação das tradições, Thompson ressalta que

[...] não se trata apenas de “uma cultura tradicional”. As normas defendidas não eram as mesmas proclamadas pela Igreja ou pelas autoridades; eram definidas dentro da mesma cultura plebeia.⁴

E, relacionando a cultura às transformações econômicas, acrescenta que se trata de

[...] uma cultura tradicional que é, ao mesmo tempo, rebelde. A cultura conservadora da plebe quase sempre resiste, em nome do costume, às racionalizações e inovações da economia [...] que os governantes, os comerciantes ou os empregadores querem impor. A inovação é mais evidente na camada superior da sociedade, mas como ela não é um processo tecnológico/social neutro e sem normas (“modernização”, “racionalização”), mas sim a inovação do processo capitalista, é quase sempre experimentada pela plebe como uma exploração, a expropriação de direitos de uso costumeiros, a destruição violenta de padrões valorizados de trabalho e lazer. Por isso

2 MARTINS, José de Souza. Dilemas sobre as classes subalternas na idade da razão. In: MARTINS, J. S. **Caminhada no chão da noite**. São Paulo: HUCITEC, 1989, cap. IV, p. 111.

3 THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 13, p. 16-7. Aqui, como nas demais citações, os destaques em negrito são meus e, em itálico, dos textos originais.

4 *Ibidem*, p. 18.

a cultura popular é rebelde, mas o é em defesa dos costumes. Esses pertencem ao povo [...].⁵

5 *Ibidem*, p. 19.

E o que então significa “tradicional”, aqui? A partir de E. P. Thompson, podemos entender que o “tradicionalismo” de mestres e participantes de brincadeiras populares pode ser uma forma de resistência à imposição de padrões, à exploração e à expropriação cultural.

A segunda questão a considerar é que, embora aqueles que realizam as manifestações culturais populares se proponham a repetir o que seus pais e avós faziam, as transformações ocorrem continuamente; a brincadeira vai se modificando ao longo do tempo, inevitavelmente. Afinal, as mudanças são uma característica necessária de toda cultura viva. Adotando esta perspectiva, podemos evitar que o uso da noção de tradição nos leve a assumir uma postura tradicionalista, estabelecendo, por exemplo, a antiguidade ou uma pretensa autenticidade como critério de legitimação das manifestações culturais populares.

Podemos também recorrer a Alfredo Bosi para uma caracterização inicial, esclarecendo que ele não define a cultura popular como tradicional, no ensaio citado a seguir. Referindo-se à capacidade de resistência da “cultura das classes pobres, iletradas” frente à cultura de massas, Bosi esclarece em que consiste esta resistência:

[...] Resistência pressupõe, aqui, diferença: **história interna específica; ritmo próprio; modo peculiar de existir no tempo histórico e no tempo subjetivo.**⁶

Tradicional, no sentido aqui utilizado, refere-se a esta “história interna específica” e a este modo peculiar de existência das culturas populares.

A expressão culturas populares tradicionais remete às manifestações culturais realizadas por integrantes dos grupos subalternos da sociedade. Esta maneira de encarar as culturas populares vale-se das observações de Antonio Gramsci, que entendia o folclore “como ‘concepção do mundo e da vida’” do povo, definido por ele como “o conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade que existiu até agora”.⁷ Isso significa que as culturas populares transmitem concepções e valores que contrastam com aqueles veiculados pela cultura hegemônica.

Ao se falar das culturas populares, portanto, é importante lembrar as especificidades das atividades que fazem parte deste mundo. Um universo cuja complexidade não pode ser desdenhada, sob pena de cairmos na superficialidade – um risco que não é automaticamente afastado apenas por uma postura simpática ou mesmo entusiasmada do pesquisador frente ao popular.

Não podemos esquecer que os grupos responsáveis pelas manifestações culturais populares tradicionais estão excluídos do direito à maioria dos bens e benefícios da sociedade. Entre

6 BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, A. (org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987, p. 10.

7 GRAMSCI, Antonio. Observações sobre o folclore. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere. Vol. 6. Literatura, Folclore, Gramática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 133-134. O conceito de hegemonia e seu contraponto, a subalternidade, são discutidos em GRAMSCI, A. **Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais**. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere, Vol. 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 13-53.

outras coisas, esses grupos são privados do acesso à escolarização e, por muito tempo, dos meios para realizar um registro permanente de suas criações, seja através de documentos escritos, seja através de fotografias, filmes, fitas magnéticas de áudio, de vídeo, CDs... Em tempos mais recentes, esses artistas têm registrado alguns trechos de sua produção em arquivos digitais e os divulgado em plataformas de áudio e vídeo ou nas redes sociais; essa atuação, no entanto, nem de longe se compara à propagação obtida pelos participantes da indústria cultural. Além disso, mesmo quando fazem esses registros, a forma básica pela qual mantêm as referências a suas atividades culturais é a memória. Ainda que lancem mão de meios de registro escritos ou de outros meios permanentes, as culturas populares continuam tendo como característica fundamental a oralidade: elas se mantêm, se reproduzem e se difundem através da transmissão oral.

Estamos falando de culturas que têm um caráter comunitário, em que as relações de vizinhança, amizade, parentesco e compadrio são fundamentais. Estas relações estão na base das formas de organização que garantem a existência das culturas populares. A grande proximidade entre as pessoas, a convivência no dia a dia, reforça as relações comunitárias e facilita a realização das brincadeiras. Quando há uma dança ou uma festa, todos ficam sabendo rapidamente, a comunicação flui com facilidade. Além disso, os moradores se dispõem a participar das práticas culturais por terem uma grande familiaridade com elas e com os demais envolvidos.

Ocorre também uma circulação dos participantes das brincadeiras em diferentes espaços. Isso faz com que muitos deles se conheçam, mesmo quando pertencem a comunidades diferentes. A rede de relações e de normas de conduta estabelecidas permite um controle sobre as festas e sobre o comportamento de seus participantes. Isso é importante, pois as brincadeiras e festas são, em muitos sentidos, públicas: não são fechadas, as pessoas que chegam para dançar um coco ou uma ciranda, mesmo que seja realizada na varanda de uma casa, são aceitas – mais que isso, são bem-vindas.

Outro aspecto fundamental vem a ser sua temporalidade específica. As manifestações culturais populares não estão isoladas no tempo e no espaço. Pelo contrário, estão inseridas em nosso tempo, em um contexto sociocultural do qual fazem parte outras modalidades de produção cultural, entre as quais se inclui a produção dos meios de comunicação de massa. Alfredo Bosi afirma que os “meios de massa” são regidos pela “lei do maior número, no prazo mais breve e com o lucro mais alto”, definindo seu tempo como “*tempo cultural acelerado*”. No mesmo texto, Bosi se refere ao “tempo da cultura popular” como um tempo “cíclico”, “sazonal”.⁸

8 BOSI, A., *op. cit.*, p. 9, p. 11.

Ainda com relação à temporalidade, elemento fundamental para o estabelecimento das concepções de história e de

memória, é preciso dizer que as culturas populares não se pautam pelo imediato, pelo tempo do relógio. Seu tempo é mais longo, mais lento que aquele vigente na universidade, em **nosso** mundo. Aquilo que diz José de Souza Martins a respeito das populações indígenas e camponesas também pode ser aplicado a pessoas que vivem em áreas urbanas, desde que estejam imersas na temporalidade própria das culturas populares:

[...] O nosso tempo é um tempo linear, começa tal hora e termina tal hora, com tantos minutos, tantos segundos, e assim por diante. O tempo para eles é completamente outra coisa, o que, aliás, não é nenhuma novidade [...]. Mas a questão é ver esse tempo na prática. O tempo é outro.⁹

Acrescenta o autor que essa concepção de tempo está vinculada à “memória como acumulação de experiência e de informação”.¹⁰

Na Barca ou Nau Catarineta, temos alguns exemplos de como se concebe o tempo neste universo cultural. A brincadeira não faz referência a datas específicas, mas há ali a memória das navegações e das conquistas portuguesas, das dificuldades e dos riscos das viagens, das disputas entre portugueses e espanhóis, como podemos ver nos versos cantados por Mestre Deda, da Barca de Mandacaru:

Mestre:

Desta Nau Catarineta

Dela vos quero contar

Desta Nau Catarineta

Dela vos quero contar

Há sete anos e um dia.

Odolina!

Sobre as ondas do mar

Há sete anos e um dia.

Odolina!

Sobre as ondas do mar

Coro:

Já não tinha o que comer

E nem também o que manjar

Já não tinha o que comer

E nem também o que manjar

Matamos o nosso galo.

Odolina!

Que tinha para cantar

Matamos o nosso galo.

Odolina!

Que tinha para cantar

Mestre:

9 MARTINS, José de Souza. A chegada do estrangeiro. São Paulo: HUCITEC, 1993, p. 36.

10 *Ibidem*, p. 48; cf. ainda p. 50.

*Matamos o nosso cão,
Que tinha para ladrar
Matamos o nosso cão,
Que tinha para ladrar
Botamos sola de molho,
Odolina!
Para ao domingo almoçar
Botamos sola de molho,
Odolina!
Para ao domingo almoçar*

(Trecho de *Desta Nau Catarineta, Parte do Gajeiro*)

Há também a memória de espaços portugueses:

*Mestre:
Ô Lisboa, Oh, Lisboa
Oh Lisboa do pecado
As mocinhas de Lisboa
Todas elas dançam fado
Mestre: Vira mariola, ô
Coro: ôôô
Mestre: Vira mariola, ô
Coro: ôôô
Mestre: Vira mariola, ô
Coro: dança, Lisboa, dança, Lisboa
Mestre:
As mocinhas de Lisboa
São gaiatas, são faceiras
No domingo à tardinha
Vão passear na Ribeira*

Em outro momento, os versos fazem referência à cidade de Olinda:

*Mestre:
Na Corte Imperial
Lá vos manda o Imperador
Lá vos manda o Imperador
Lá vos manda o Imperador
[...]
Tudo isso é que nos manda
Na cidade de Olinda.*

Podemos também lembrar, novamente, E. P. Thompson. No ensaio *Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial*, ele aponta a existência, no início do século XVIII, na Inglaterra, de “uma cultura popular vigorosa e reconhecida”, que não era exatamente compatível com a disciplina de trabalho, de uso do tempo e com a percepção do tempo específicas do capitalismo industrial. As culturas populares se vinculam a uma outra

percepção do tempo, aquela chamada de “orientação pelas tarefas”, em que o trabalho se desenvolve de acordo com as necessidades. Esta percepção e esse uso do tempo, de acordo com Thompson, são próprios de comunidades em que “parece haver pouca separação entre ‘o trabalho’ e ‘a vida.’”¹¹

Isso nos leva a outra característica importante das culturas populares. Nelas, não há a separação entre as diversas esferas da vida – característica da cultura hegemônica, esta, sim, empenhada em separar, classificar, dividir o que, na vida, está entrelaçado, existe em fluxo constante. Assim, uma brincadeira é, ao mesmo tempo, diversão e devoção: através do canto e da dança, se louva o santo.

As brincadeiras estão profundamente vinculadas ao espaço em que se desenvolvem. Dona Adelita, que participava do grupo de Terceira Idade de Mandacaru, nasceu no final dos 1920 e passou a morar na Torre a partir da década de 1930. Ao falar das brincadeiras que ali existiam, descreveu os espaços do bairro e as transformações urbanas que lá ocorreram:

[...] não tinha energia, as lâmpadas era... era... era a luz de..., era gás, né?, que se dava o nome de... naquela época se chamava lamparina [...] e às vezes quando tinha umas brincadeiras, tinha o Boi do Reis, tinha o João Redondo, aí eles clareavam com aquele... com esses bujãozinhos, mas naquela época eles faziam a luz com carbureto, que eu não sei, eles colocavam lá o carbureto lá dentro, eu sei que dava luz, eu não sei com' é que..., sei que... clareava, né, e era uma luz forte medonha. E eles botavam pendurado assim na casa com uns paus pra brincar o João Redondo. Aí depois tinha Cavalo-Marinho, tinha Nau Catarineta, tinha os Índios¹², tinha [...] muitos Índios aqui, e Nau Catarineta, tinha muita Lapinha, brinquei muita Lapinha também. (Entrevista concedida a Marcos Ayala e Cleomar Felipe Cabral em 1999; transcrita por Cleomar Felipe Cabral)

Ao falar da barca, contou que ela chegou a sair pelas ruas da Torre, indo até o centro da cidade, na Lagoa (Parque Solon de Lucena), onde se apresentou:

[...] aqui o finado Cícero fez a barca mesmo, botou vela, tudo de uma barca, né? [...] E ela saiu foi dançar na Lagoa. Ela dançou na Lagoa na noite de Natal. E [...] os marinheiros tudinho, tudo em traje de marujo, a Saloia, era muito bonito! (Entrevista concedida a Marcos Ayala e Cleomar Felipe Cabral em 1999; transcrita por Cleomar Felipe Cabral)

Também a separação entre artistas e plateia, não existe ou assume uma forma muito mais nuançada, na maioria das manifestações culturais populares, diferentemente do que costuma ocorrer na cultura veiculada através de instituições

11 THOMPSON, Edward P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**, *op. cit.*, p. 289; cf. também p. 298-300.

12 Os “Índios” a que Dona Adelita se refere são as **Tribos Indígenas**, grupos que saem durante o carnaval de João Pessoa. Em 2023, desfilaram no chamado **Carnaval Tradição dez tribos**.

(sejam elas governamentais, sejam empresariais – a indústria cultural).

Nas culturas populares, o público não é um mero espectador; pelo contrário, sua atuação é importante e pode determinar o caráter e a qualidade do evento. Essa observação vale sobretudo para os momentos em que essas manifestações são realizadas em seus contextos costumeiros, mas podemos estendê-la para apresentações mediante convite, em eventos organizados por órgãos governamentais e outras instituições.

Um exemplo: em vários lugares, a dança de São Gonçalo é realizada em pagamento de uma promessa. Alguém que está aflito, geralmente por causa de uma doença, pode apelar ao santo e prometer fazer uma festa em sua honra (ou várias festas, ao longo de alguns anos). Na região de Mogi das Cruzes (Estado de São Paulo), na década de 1970, a festa durava a noite inteira. Para que cumprisse sua finalidade e o santo a aceitasse, considerando a promessa devidamente paga, não bastava que o festeiro promovesse a festa; ele também não poderia impedir a entrada de qualquer pessoa que comparecesse à sua residência, no decorrer da festa. Mesmo que aparecesse um bêbado, capaz de provocar alguma discussão ou briga, era dever do dono da casa recebê-lo bem; não poderia expulsá-lo. Ao mesmo tempo, deveria cuidar para que não houvesse nenhuma desavença durante a festa. Isto se tornava uma obrigação para ele, mas era também uma regra de comportamento para todos os presentes: se houvesse alguma discórdia, o pagamento da promessa estaria prejudicado.

O grupo de São Gonçalo aqui referido era um grupo fechado, formado por pessoas que o mestre José Tavares convidava e que o acompanhavam nas várias vezes em que saíam para dançar. Apenas a última parte da dança (o cururu ou caruru) era aberta a outras pessoas que tivessem promessa ou que quisessem participar. Mesmo com essas características, todos os convivas tinham participação ativa na festa e responsabilidades para com a dança e o pagamento da promessa, pois a aceitação desse pagamento pelo santo dependia da conduta de todos e de cada um deles.

Maria Isaura Pereira de Queiroz pesquisou a dança de São Gonçalo no povoado de Jeremoabo, na Bahia, na década de 1950, tendo encontrado também lá regras de comportamento para o público: ali, exigia-se recato de executantes da dança e dos assistentes.

Em outros casos, não há a exigência de um comportamento tão severo por parte do público, mas sua participação também é fundamental. Nos Bois e Cavalo-Marinheiros, grande parte da graça dos cômicos (Mateus, Birico, Catirina) depende de sua interação com a assistência. Também o boi se relaciona com a plateia, fazendo vênias e recebendo algum dinheiro em troca ou dando carreiras em direção ao público, assustando principalmente as crianças.

Outras brincadeiras não apresentam uma distinção rígida entre a audiência e os executantes (dançadores e tocadores). São aquelas das quais todos podem participar, embora haja dançadores mais experientes que estão sempre presentes e são mais hábeis. Os músicos constituem o único segmento efetivamente restrito do grupo, mas nem aí há uma separação rigorosa: qualquer pessoa pode pegar os instrumentos de percussão, desde que saiba tocá-los. Exemplos disso são o coco e a ciranda, entre inúmeras outras brincadeiras.¹³

Estas características das culturas populares permitem compreender as repetidas referências de mestres e outros participantes assíduos das manifestações culturais populares a um passado em que elas seriam mais constantes e contariam com maior participação das comunidades.

As transformações sociais, econômicas, culturais e na configuração urbana afetam bastante as atividades culturais populares. As relações de trabalho mudam. O crescimento das cidades e a especulação imobiliária expulsam grande parte dos antigos moradores dos bairros populares tradicionais. Os participantes dos grupos culturais populares se dispersam, passam a morar em bairros diferentes. A comunicação se torna difícil. Aqueles que continuam a morar nos mesmos locais passam a enfrentar uma realidade diferente. Novos moradores ocupam o bairro, o movimento de pedestres e automóveis aumenta. A ocupação de ruas e terrenos para a realização de festas fica dificultada pelo trânsito e, em muitos casos, pela reação de moradores que não participam daquele ambiente cultural e se incomodam com o barulho e o próprio movimento de pessoas pobres, das quais desconfiam. O preconceito contra as culturas populares e seus produtores é exercido de forma mais evidente, dada a proximidade que se estabelece.

Muitos mestres e outros integrantes de grupos culturais populares revelam o receio de, ao realizarem suas brincadeiras em espaços abertos, serem hostilizados por pessoas estranhas ao bairro, especialmente jovens. Nota-se aqui uma perda de identidade com o bairro: não há mais o sentimento de familiaridade e de pertencimento com relação ao lugar e aos demais moradores. Estranhos não são apenas os que vêm de fora, mas também os próprios habitantes do bairro, pertencentes a outra cultura. O espaço não é mais reconhecido como deles.¹⁴ Antes, podia-se fechar uma rua ou usar um terreno para a festa, pois o espaço era comunitário; hoje, é particular ou é público em outro sentido: controlado pelo Estado, regulamentado, exigindo todo um procedimento burocrático para sua ocupação.

Parte desses grupos tem encontrado espaço para realizar suas apresentações em eventos institucionais. Isso nos leva a outras questões de fundamental importância. Como se relacionam as manifestações culturais populares com as instituições públicas

13 Ver, entre outros, AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). **Cocos: alegria e devoção**. 2. ed. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015. [EBook]. Disponível em: <https://www.acervoayala.com/acervo/colecao-cocos-1992-2000/livro-cocos-alegria-e-devocao/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

14 Cleomar Felipe Cabral Job de Andrade discutiu essa questão das mudanças nas relações entre vizinhos e na sociabilidade das comunidades populares em sua dissertação de mestrado, partindo de uma expressão usada pelos moradores do bairro de Tambaú, (João Pessoa): “no meu tempo”. CABRAL, Cleomar Felipe. **Meu tempo, meu lugar: trabalho, cultura e memórias de antigos moradores de Tambaú**. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2005.

e privadas? O que ocorre quando são inseridas em eventos promovidos por órgãos governamentais, empresas ou outras instituições, ou seja, quando se transformam em shows? Aqui, encontraremos outros problemas.

O primeiro ponto a ressaltar é a existência de um conflito entre as formas de organização e entre as temporalidades peculiares a cada um destes universos. O tempo de duração das manifestações culturais populares é muito maior que os poucos minutos destinados a elas nestas apresentações. É frequente observarmos a insatisfação de participantes da brincadeira com o pequeno tempo de que dispõem. Isso acontece porque as danças populares duram horas e horas, podem varar a noite. Meia hora de apresentação representa uma mera mostra, muito pouco representativa das reais dimensões da manifestação.

As formas de organização se relacionam ao **sentido** que aquelas manifestações têm para os artistas populares e para aqueles que delas participam na qualidade de assistentes. Elas são ao mesmo tempo diversão e obrigação; seus participantes habituais a encaram como brincadeira e, ao mesmo tempo, como algo muito sério, uma parte essencial de sua vida e de seu relacionamento com seus familiares, amigos e vizinhos. García Canclini nos lembra que as festas populares, ao serem apropriadas pelo turismo ou pelos meios de comunicação de massa, deixam de ser feitas pela comunidade para si mesma e passam a ser feitas para os outros, transformando-se em espetáculos. Bosi, no mesmo sentido, observa que a festa, nestes casos, deixa de ser “partilhada” e passa a ser “exibida”.¹⁵

Essa transformação em espetáculo muda a relação dos artistas populares com o público, aumentando a distância entre estes dois segmentos, que, como se viu acima, não se distinguem tão rigidamente nas festas comunitárias. Nas apresentações em eventos institucionais, há um público espectador que, mesmo quando participa da dança, o faz na condição de público e não como integrante do grupo.

As instituições, por seu lado, contam com uma burocracia que, por princípio, pensa e age burocraticamente: há regras a serem seguidas, documentos exigidos que não têm vigência – nem cabimento – nas manifestações culturais populares e nem sempre estão ao alcance dos setores subalternos da população. Muitas vezes, o mestre não preenche as condições exigidas para receber pagamentos e é preciso que outra pessoa do grupo faça a intermediação financeira com a entidade. Essa circunstância pode ter repercussões sobre a organização do grupo, interferindo em sua hierarquia. A repercussão é ainda maior quando essa pessoa não apenas assina os recibos de pagamento, mas se torna o interlocutor do grupo junto à instituição (para acertar datas e condições de apresentações, valores de cachês e outras questões): a consequência disso pode ser uma disputa de liderança.

15 GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983; BOSI, A., *op. cit.*, p. 11.

Outra interferência é o uso de roupas padronizadas. No caso de brincadeiras que não são realizadas por grupos fechados, que são abertas à participação de todos os interessados, como o coco e a ciranda, a exigência de uniformes significa a standardização de manifestações que são, na origem, bastante heterogêneas.

Ainda com relação às brincadeiras abertas, a própria constituição de um grupo representa uma mudança de princípio na forma de atuação. Há uma seleção de pessoas da comunidade, o que implica em restrição quantitativa e também qualitativa (da diversidade de modos de dançar) da manifestação.

Prática que venho observando com frequência há mais de três décadas, durante eventos organizados por instituições, é o privilégio concedido a grupos formados por pessoas de classe média ou a grupos parafolclóricos: mesmo chegando mais tarde ao local, exibem-se antes de grupos populares que esperam há muito tempo por sua apresentação. Este desrespeito ofende os participantes dos grupos, que se veem preteridos e se sentem menosprezados.

As manifestações parafolclóricas são muitas vezes confundidas com expressões das culturas populares e se autodenominam como danças folclóricas ou populares, quando, na verdade, delas se diferenciam radicalmente. Como se pode deduzir do próprio significado da palavra, elas são paralelas, semelhantes – para ser mais preciso, **superficialmente** semelhantes – às manifestações populares. Têm outro caráter, não comunitário, mas sim institucional: são grupos de canto e dança que se apropriam das práticas culturais comunitárias e são mantidos, geralmente, por escolas públicas e privadas, outros órgãos governamentais e instituições privadas voltadas para a assistência social, a educação e as atividades recreativas e culturais, muitas delas beneficiadas por contribuições de empresas e pela isenção de impostos. Apresentam-se com trajes mais caros e luxuosos e com coreografias previamente demarcadas, o que resulta em uma uniformização de gestos e danças. Trazem representações estereotipadas das culturas populares, resultado de uma apreensão redutora daquilo que, nas comunidades, é rico e complexo, apesar da aparente simplicidade.

Voltando à relação entre artistas populares e os organizadores de eventos institucionais: a atuação das instituições muitas vezes é também caracterizada pelo preconceito com relação às culturas populares, pelo autoritarismo e pela arrogância. Não faltam interferências abertas sobre as manifestações culturais, sem a preocupação de verificar se são cabíveis ou se, na verdade, as prejudicam. Em uma sociedade autoritária como a nossa, em que não falta quem acredite saber o que é melhor para o povo, sem levar em conta a autonomia que está na base da noção de cidadania, também se torna fácil desprezar o saber de mestres e outros envolvidos nas práticas culturais populares. Outro fruto

do preconceito é a falta de atenção para com as condições de apresentação: a iluminação e o som muitas vezes são precários, o que parece refletir a ideia de que as culturas populares não merecem maiores cuidados.

Um último ponto a ser considerado, mas não o menos importante, é o clientelismo, bastante disseminado na sociedade brasileira.¹⁶ No que diz respeito às instituições, esse fenômeno se traduz no aumento do apoio e das verbas em períodos pré-eleitorais, em contraposição à sua redução e até seu desaparecimento em outras épocas. Do lado dos grupos populares, temos a expectativa de ajuda vinda “de cima”, com os riscos de adoção de uma posição subordinada e de criação de uma dependência muito grande; tais riscos se tornam maiores nos casos em que o auxílio recebido passa a ser indispensável para a atuação de um grande número de integrantes do grupo ou para que este possa se apresentar com toda a indumentária de que necessita.

Essa expectativa de ajuda vinda de instituições e pessoas não pertencentes ao grupo nem à comunidade da qual faz parte pode ser um problema sério. Os pesquisadores e, sobretudo, pessoas e organizações que se dispõem a interferir junto aos grupos populares, buscando meios de garantir sua reprodução e ampliação, podem ser vistos pelos integrantes do grupo também sob uma perspectiva clientelística, tentando-se estabelecer com elas relações de favor, em lugar de uma parceria, uma troca de experiências entre iguais.

As pesquisas anteriormente realizadas por mim, assim como por outros pesquisadores vinculados ao **Laboratório de Estudos da Oralidade**, nos colocaram em guarda contra as intervenções nas culturas populares realizadas por pesquisadores, setores da universidade e outras instituições, sejam elas públicas, sejam entidades particulares que se utilizam de verbas públicas. Nossa experiência mostra que tais interferências muitas vezes têm resultado na criação de grupos parafolclóricos ou, quando se voltam para grupos de cultura popular, têm gerado uma dependência que leva esses grupos a definharem e mesmo desaparecerem, quando cessa o apoio institucional. Essas iniciativas, mesmo que feitas com as melhores intenções, têm efeitos perversos sobre os quais devemos refletir com cuidado.

O choque entre diferentes formas de organizar e conceber a cultura, entre temporalidades conflitantes, não pode ser eliminado, a não ser pela incorporação às culturas populares dos padrões culturais hegemônicos. Essa incorporação, entretanto, implicaria na transformação das culturas populares em outra coisa, em mais um conjunto de mercadorias à venda no mercado, produzidas em função de interesses econômicos, da busca do lucro.¹⁷

Por isso mesmo, não podemos ter a ilusão de que possa haver, em qualquer evento institucional, a presença de manifestações

16 Cf. a respeito MARTINS, José de Souza. MARTINS reeditou com outro título: Souza. **A política do Brasil: lúmpen e místico**. São Paulo: Contexto, 2011.

17 Este seria mais um desdobramento daquilo que García Canclini define como a “superação” prática do etnocentrismo” pelo capitalismo, ou seja, “a imposição de seus padrões econômicos e culturais às sociedades dependentes e às classes populares.” (GARCÍA CANCLINI, *op. cit.*, p. 27).

culturais “autênticas”, “genuinamente populares”. Quando incluídas nesses eventos, tais manifestações sofrem uma profunda mudança de sentido, passando a ser espetáculos, realizados para os outros. Essas apresentações podem ser um complemento, uma forma de valorizar a atividade cultural ou obter verbas, contribuindo para sua manutenção em seus espaços comunitários. Podem, porém, assumir um outro caráter, quando passam a **substituir** a prática cultural comunitária, tornando-se a única forma sob a qual ocorre; nesse caso, há uma descaracterização, um empobrecimento da atividade e seu enfraquecimento: quando as instituições não fizerem mais convites para apresentações, por falta de verbas ou de interesse, a manifestação dificilmente conseguirá subsistir, pois perdeu seus vínculos com a comunidade, ficou privada de seus meios de sustentação. Devemos ter presente que, quando isso acontece, todos nós saímos perdendo, pois é nossa cultura, em sua totalidade, que se torna mais pobre.

Não há como evitar esses riscos, mas também não podemos simplesmente adotar uma postura passiva frente ao que está ocorrendo. Não apenas os artistas populares ou aqueles que assistiam assiduamente às festas e brincadeiras, referem-se à redução da frequência com que ocorrem ou ao desinteresse das pessoas, especialmente dos mais jovens, em participar delas. Temos percebido a mesma situação nas pesquisas que temos realizado: constatamos o desaparecimento de brincadeiras que, no passado, aconteciam com regularidade e grande participação de moradores. Muitas vezes, elas são prejudicadas pelo descaso de governos estaduais e municipais, que dão preferência a grupos parafolclóricos ou a produtos da indústria cultural (bandas de forró de plástico, axé, pagode), nos eventos que promovem.

Não podemos agir como meros espectadores ou como estudiosos que apenas observam e analisam as perdas que as culturas populares vêm sofrendo, quando muitas de suas manifestações são sufocadas pela atuação avassaladora da cultura hegemônica. Diante desta situação, alguns pesquisadores se associaram e criaram o **Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo**. Durante o período de existência do **Coletivo**, foram realizadas várias intervenções junto a grupos de cultura popular, buscando meios de fortalecê-los e mesmo de contribuir para a recriação de grupos que se desarticularam.

Ao realizar tais intervenções, também incorremos nos riscos que apontei acima. Se não há como evitá-los, é possível – mais ainda, é necessário – tentar reduzi-los. O primeiro passo para isso é respeitar suas formas de organização características – sobretudo, o papel do mestre e de outras lideranças que aí se formam. É preciso também estar atento para a temporalidade própria das culturas populares tradicionais.

Para que isso seja possível, é preciso assumir uma atitude de respeito efetivo às culturas populares, de combate aos

preconceitos com relação a elas. É preciso percebê-las e tratá-las como **cultura** (como lembra José de Souza Martins), ver aqueles que a realizam não como sujeitos ignorantes detentores de uma cultura “menor”, mais pobre, mas como portadores de um conhecimento real sobre o mundo, sobre sua vida e sobre sua própria cultura.

Referências

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). **Cocos: alegria e devoção**. 2. ed. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015. [EBook]. Disponível em: <https://www.acervoayala.com/acervo/colecao-cocos-1992-2000/livro-cocos-alegria-e-devocao/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. *In*: BOSI, A. (org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987, p. 07-15.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. *In*: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere, Vol. 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 13-53.

GRAMSCI, Antonio. Observações sobre o folclore. *In*: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere. Vol. 6. Literatura, Folclore, Gramática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 133-134.

MARTINS, José de Souza. **A chegada do estranho**. São Paulo: HUCITEC, 1993.

MARTINS, José de Souza. Dilemas sobre as classes subalternas na idade da razão. *In*: MARTINS, J. S. **Caminhada no chão da noite**. São Paulo: HUCITEC, 1989, cap. IV, p. 97-137.

MARTINS, José de Souza. **A política do Brasil: lumpen e místico**. São Paulo: Contexto, 2011.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



2. A NAU CATARINETA E OS RELATOS DE NAUFRÁGIOS

Rosa Maria Godoy Silveira

[...]

*Foi-se a última nau, ao sol aziago
Enma, e entre choros de ancia e presago
Mysterio.
Não voltou mais. A que ilha indescoberta
Aportou? Voltará da sorte incerta
Que teve?
Deus guarda o corpo e a forma do futuro.
Mas Sua luz projecta-o, sonho escuro
E breve.*

[...]

(Fernando Pessoa, A última Nau)

[...]

*Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!*

[...]

(Fernando Pessoa, Mar Portuguese)¹

¹ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Volume Único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 82. Foi mantida a grafia em português de Portugal, conforme consta na obra.

A Nau Catarineta de Mandacaru navega pelo mundo

A Nau Catarineta ou Barca Santa Maria, de Mandacaru (João Pessoa, Paraíba) é uma manifestação cultural popular, com características próprias, narrando a viagem marítima de uma embarcação portuguesa. Neste sentido, dialoga com muitos outros relatos de viajantes marítimos e de naufrágios, elaborados por vários povos e culturas, desde a Antiguidade.

Uma das mais famosas, a **Odisseia**², do poeta grego Homero, narra o regresso do herói Ulisses (Odysseus, em grego) à sua pátria, depois da Guerra de Tróia, numa peregrinação de dez anos por diversas paragens, situadas para além do Egito e da Sicília (sul da Itália), no Mar Mediterrâneo. Outro relato bastante conhecido é **As Viagens de Marco Polo**³, sobre as andanças deste viajante italiano à Ásia (século XIII).

Com as navegações modernas, desencadeadas pela procura de uma rota marítima para as Índias, e das quais resultaram a descoberta da América e do Brasil, o devassamento da costa ocidental e oriental da África e do litoral asiático (Índia, China, Japão), muitos povos navegantes europeus registraram suas viagens marítimas e as terras conquistadas, em seus sucessos e insucessos. Muitos desses registros estão hoje publicados e constituem o que se denomina de **Literatura de viagens e dos naufrágios**.

No ciclo de navegações ibéricas, por exemplo, há um considerável número de relatos sobre as tentativas de se alcançar a foz do rio da Prata, ao sul da América do Sul, na primeira metade do século XVI.⁴ Muitas de tais tentativas culminando em naufrágios, desaparecimentos, mortes. A descoberta da **carreira**⁵ das Índias por Vasco da Gama, ao final do século anterior (1498), e o comércio decorrente deste acontecimento, ensejou que essas narrativas se multiplicassem e se tornassem populares na Europa, por diversas razões: a curiosidade por conhecer a geografia, a fauna, a flora, os povos dos continentes conquistados (Ásia, África, América); o envolvimento, direto ou indireto, de cerca de ¼ da sociedade portuguesa nos empreendimentos marítimos;⁶ a introdução do papel e a invenção da imprensa,⁷ proporcionando suporte material para a fixação de conhecimentos e informações do âmbito da oralidade, e, em consequência, implicando em enormes mudanças culturais.

Segundo o escritor português Almeida Garret,⁸ os relatos de viagens e naufrágios eram impressos em folhetos e expostos em cordel. Muitos desses folhetos traziam, como folha de rosto, uma ilustração elaborada através de processo de xilogravura, representando uma imagem alusiva ao conteúdo do relato.⁹ Tecnicamente, essa imprensa popular nascente era algo semelhante à literatura de cordel característica da região Nordeste do Brasil, isto é, publicações com dimensões semelhantes e uso de papel barato, destinadas a um grande público.

Muitos relatos se perderam. Mas, em 1735-36, o historiador Bernardo Gomes de Brito, membro da Real Academia da História Portuguesa, publicou doze dessas narrativas, acerca de naufrágios ocorridos na segunda metade do século XVI e início do século XVII, além de uma descrição da cidade de Colombo (capital do Ceilão, denominação dada pelos portugueses, atual Sri Lanka). Essa obra, intitulada **História trágico-marítima**, foi

2 Cf. Homero. **A Odisseia**. Há muitas edições da obra no Brasil, mas é interessante uma versão adaptada para o público infantojuvenil por Menelaos Sthephanides. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Editora Odysseus, 2004.

3 Cf. **AS VIAGENS de Marco Polo**. Há muitas edições no Brasil, entre elas, uma edição adaptada por Carlos Heitor Cony e Lenira Alcure. Rio de Janeiro: EDIOURO, 2005.

4 Cf. BUENO, Eduardo. **Naufrágios, traficantes e degredados**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

5 A palavra **carreira** na acepção de caminho.

6 Cf. MADEIRA, Angélica. **Livro dos Naufrágios**. Ensaio sobre a História trágico-marítima. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005, p. 27.

7 Na verdade, o papel foi uma criação chinesa, no século I a.C., se difundindo na Europa somente após dez séculos, através dos árabes. Também a técnica de impressão era conhecida na China desde o século VIII e, inclusive, os tipos móveis em madeira desde o século XI. Gutenberg desenvolveu a técnica de impressão por caracteres móveis em metal (século XV).

8 Cf. GARRETT, Almeida. **O romanceiro**. Porto: Simões Lopes, 1949.

9 Cf. MADEIRA, *op. cit.*, p. 103-113.

várias vezes reeditada em Portugal, mas só recentemente publicada no Brasil.¹⁰ Desse conjunto de textos, alguns se referem às Índias, outros à África e apenas um, à rota do Brasil para Lisboa.¹¹

O mesmo Almeida Garret afirma que a Nau Catarineta teria se baseado em um desses relatos, o do naufrágio de Jorge de Albuquerque Coelho, ocorrido em 1565. É bastante provável que a Nau Catarineta tenha incorporado elementos não só desses relatos, mas, ainda, de outros, e, ao longo do tempo, transmitida pela oralidade, tenha sido construída como uma narrativa própria, semelhante, porém distinta das demais. A Nau Catarineta de Mandacaru é intitulada Barca Santa Maria: Santa Maria da Barca era o nome de uma nau portuguesa que naufragou em 1559, no retorno da Índia para Portugal.¹²

Pode-se dizer que as narrativas de náufragos constituem “as primeiras formas conhecidas de literatura popular escrita”,¹³ populares no sentido de sua divulgação sob o formato de folhetins expostos em cordel, já a sua autoria, os motivos de sua elaboração e os modos de sua tessitura são muito variáveis, constituindo uma expressão cultural mediadora entre a cultura oral e a cultura escrita. Os seus narradores são provenientes de estratos sociais diferenciados, com formação intelectual e trajetórias pessoais diversas: um cosmógrafo, um cartógrafo, um cronista e escritor, um boticário, padres jesuítas e pilotos.¹⁴

[...] Alguns desses tomaram parte nos acontecimentos e narraram sua própria experiência, outros ouviram a história de algum sobrevivente ou tiveram acesso a relatos anteriores escritos por pilotos ou outro membro da tripulação. Alguns escreviam movidos por intenções pedagógicas, outros, para pagar uma promessa, agradecer o milagre de ter sobrevivido, há ainda os que escreviam sob encomenda de algum familiar do náufrago, tendo a escrita, neste caso, valor de um “ex-voto” ou de um memorial.¹⁵

A questão da autoria ainda é motivo de muita controvérsia: trata-se de obras de letrados ou de extração popular? Para alguns estudiosos, as narrativas se caracterizam por alta erudição; para outros, ao contrário, identificam-se nelas alguns traços populares. Os textos se parecem na sua sequência narrativa: primeiro se escreve a partida do navio, precedida de preparativos; em seguida, o naufrágio, e, por fim, a perdição dos sobreviventes, alguns para sempre, outros, durante algum tempo.

Aparentemente, parece simples, mas, ao serem lidos tais relatos, aflora a riqueza de dimensões neles contidas: **histórica**, porque se referem a experiências vividas, a acontecimentos concretos e a várias práticas sociais: religiosas, militares, mágicas, intelectuais, entre outras; **literária/ficcional**, porque são textos com evidências de um determinado modo de narrar; e **etnográfica**, porque constituem descrições e conhecimentos sobre culturas e povos asiáticos, africanos, americanos, com os quais os

10 Cf. HISTÓRIA trágico-marítima [compilação de] Bernardo Gomes de Brito; apresentação Ana Miranda; introdução e notas Alexei Buenô. Rio de Janeiro: Lacerda Editores. Contraponto Editora, 1998.

11 Cf. Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho, vindo do Brasil para este Reino no ano de 1565, escrito por Bento Teixeira Pinto, que se achou no dito naufrágio. In: HISTÓRIA trágico-marítima, *op. cit.*, p. 261-291. Dois outros relatos mencionam a passagem das embarcações cujos naufrágios são o objeto das narrativas, pelo Brasil.

12 Cf. Relação do naufrágio da nau Santa Maria da Barca de que era capitão D. Luís Fernandes de Vasconcelos, a qual se perdeu indo da Índia para Portugal no ano de 1559. In: HISTÓRIA trágico-marítima, *op. cit.*, p. 167-189.

13 Cf. MADEIRA, *op. cit.*, p. 103.

14 *Ibidem*, p. 47.

15 *Ibidem*, p. 48.

navegantes entraram em contato. Obviamente, o olhar sobre tais povos e culturas era etnocêntrico, constituído a partir de valores, costumes, crenças das sociedades europeias e, neste caso, mais especificamente, a portuguesa. Se, portanto, é preciso cuidado na leitura desses relatos, pelo que contêm de pré-conceitos, pré-juízos sobre o Outro – povos e culturas que são diversos – ao mesmo tempo, expõem muitas características culturais europeias, portuguesas, que importa conhecermos no processo de compreensão de nossa formação histórico-cultural.

Como se vê, portanto, a Nau Catarineta de Mandacaru, uma manifestação cultural popular de um bairro da cidade de João Pessoa, PB, na região Nordeste do Brasil, ainda pouco conhecida e valorizada, aponta para “mares nunca d’antes navegados”, rotas de navegação mal percorridas pela Escola e as políticas culturais de nosso país. Muito além de caminhos geográficos (também esses se incluem), a Nau se insere em uma longa tradição cultural de 400-500 anos, se falarmos apenas das navegações lusitanas; e milenar, se lembrarmos os relatos de viagens e naufrágios, em geral, dos mais diversos povos e culturas.

Um mar cultural, uma cultura duplamente oceânica: por tratar dos oceanos, mas, sobretudo, por sua diversidade, riqueza de elementos, variedade de linguagens, a sua amplitude quanto aos propósitos da espécie humana. Um mundo detido em algum porto do Esquecimento, que é preciso colocar em movimento, em navegação como Memória – Narrativa – História.

Este texto aqui apresentado aborda, pois, a dimensão histórica da **Literatura dos naufrágios**.

A literatura dos naufrágios como História

A palavra naufrágio, derivada de naufragar, de uma embarcação ir a pique, deste significado vinculado às práticas marítimo – náuticas, amplia-se para um sentido figurado como insucesso.

Da perspectiva do conhecimento histórico, no entanto, um naufrágio é um sucesso, evidentemente que não no sentido muito conhecido de êxito, mas em outro sentido: o sucesso como acontecimento, aquilo que se sucede, ocorrência, e, assim sendo, História. Os relatos de naufrágios condensam verdadeiras epopeias, sagas ou Odisseias¹⁶ das navegações.

Para os portugueses, pioneiros das viagens marítimas modernas, juntamente com os espanhóis, o mar adquiriu uma importância vital, impregnando o seu povo e a sua cultura, a tal ponto de uma vasta literatura se referenciar na vida/experiência marítima: Camões, à época das navegações; depois Fernando Pessoa, e, mais recentemente, José Saramago e Eduardo

16 Depois da narrativa de Homero, essa palavra adquiriu o significado de viagem cheia de peripécias e aventuras; de narração de aventuras extraordinárias. Portanto, o acontecimento e o relato do mesmo. Cf. NOVO Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 2 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Lourenço.¹⁷ E, ainda, na perspectiva popular, as Naus Catarinetas e muitas outras expressões culturais anônimas e coletivas, que de Portugal se passaram ao Brasil, demonstrando que muitas travessias houve, além dos trajetos das embarcações: travessias-atravesamentos inter-mundos, interculturais, intertemporais:

Se a ciência diz que somos água, significa que a nossa essência é feita de oceanos nos quais nos originamos. Isso talvez explique a sensação que nos dá a terrível e bela experiência da leitura desses relatos de naufrágios, a História trágico-marítima. É como se estivéssemos revolvendo partes profundas não apenas do nosso passado, mas da memória distante, da qual só temos indícios em sonhos e impressões [...].¹⁸

Um mar Oceano, pois, da memória, que navega no tempo, do passado se irradiando no presente.

Em 1998, por ocasião dos 500 anos da chegada de Vasco da Gama a Calecute (Índia), na imponente exposição comemorativa do evento, realizada em Lisboa (Portugal), um dos pavilhões se denominava **Oceanos**. Em um mundo de globalização, esse tema foi interpretado como símbolo da busca de uma aproximação entre os povos. Quinhentos anos antes, os oceanos separavam os povos. De diferentes latitudes e longitudes, línguas, costumes, práticas sociais. Navegados, esses oceanos possibilitaram a construção das primeiras aproximações, mas também de estranhamentos, confrontos, domínios. O oceano da Memória, essa memória oceânica, navegada hoje, possibilita reconstruir a História enquanto conjunto de sequências acontecidas e contadas não “como as coisas realmente aconteceram” inteiramente, mas a partir de fragmentos do passado relatado. O narrador de um desses naufrágios aponta e distingue o tempo do acontecimento e o tempo da narrativa.

Posso afirmar com verdade a todos os que isto lerem, que não escrevo aqui a metade de tudo o que passamos, porque nem quando passei esses trabalhos tinha lembrança nem comodidade para os escrever, nem depois de passados me sofria a memória querer que se lhes representassem, mas somente é aquilo que me pode lembrar ao muito que padeci nesta viagem.¹⁹

O narrador menciona situações que interferem na Memória: de um lado, a impossibilidade de registrar os acontecimentos no momento de sua ocorrência, dado que se passava por atribulações inúmeras (o ataque dos corsários e o naufrágio). De outro lado, decorrido um tempo após os acontecimentos, nem de tudo se pode lembrar: há esquecimento, há falhas nas imagens geradas na mente, há seleção de imagens nos registros.

Ainda que com esses filtros de memória, muito, porém, se documentou.

17 De Camões, **Os Lusíadas**; de Fernando Pessoa, especialmente os poemas como Fernando Pessoa; de Saramago, **Jangada de Pedra**; de Eduardo Lourenço, **O Labirinto da Saudade**.

18 Cf. MIRANDA, Ana. Apresentação: O Mar Infinito. In: HISTÓRIA trágico-marítima, *op. cit.*, p. VII.

19 Cf. Bento Teixeira Pinto, narrador do Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho In: HISTÓRIA trágico-marítima, *op. cit.*, p. 290

Embarquemos, principalmente, em duas dessas viagens relatadas. Exatamente a da Nau **Santa Maria**, em 1559, e da Nau **Santo Antônio**, em 1565, já referidas anteriormente, escolhidas pelas conjecturas acerca de suas relações com a Nau Catarineta. Mais esparsamente, outras viagens também serão percorridas.

Em 1557, o rei D. João III enviou uma frota de cinco navios à Índia, sob o comando de D. Luís Fernandes de Vasconcelos. A nau capitânia, **Santa Maria da Barca**, nem chega a zarpar porque **faz água**, ficando retida no porto para reparos enquanto as demais embarcações da frota **foram à vela**. Só alguns meses depois, a **Santa Maria** rumou para a Índia, mas, devidos às **calmarias** da costa da Guiné, veio invernar na Bahia, depois se deteve em Moçambique, chegando a Goa somente em setembro de 1558, cerca de um ano e quatro meses depois de sua saída de Lisboa. Em seu retorno à Europa (**torna-viagem**), em janeiro de 1559, a **Santa Maria** novamente começa a fazer água, sendo bastante destroçada. Na iminência de seu afundamento, muitos dos que estavam a bordo, se passaram para um **batel**, que foi tateando a costa africana, em meio a muitas desventuras (fome, doenças, conflitos, mortes), até chegar a uma localidade denominada Aro, na metade do mês de abril.

Já o segundo relato é aquele a que Almeida Garret se refere como, possivelmente, a base da Nau Catarineta. Em maio de 1565, partiu de Olinda a nau **Santo Antônio**, levando de regresso a Portugal Jorge de Albuquerque Coelho (filho do famoso donatário de Pernambuco, Duarte Coelho), que, durante cinco anos, lutara contra os índios Caetés levantados contra os colonizadores portugueses.²⁰ Na saída da barra, a embarcação foi atingida por ventos fortes, sendo cortados os seus mastros, mas zarpou um mês e meio depois. Novamente, foi atingida por **ventos rijos**, que lhe causaram muitos danos, escasseando-se os víveres, padecendo-se de fome e de sede quando foi abalroada, bombardeada e assenhoreada por uma nau de corsários franceses, que passaram a guiar a **Santo Antônio** em direção à França. Nova tormenta, outra vez a embarcação destroçada e fazendo água, a fome e a sede. Em meio a essa situação aflitiva, o navio francês, sumido na tormenta, regressa para resgatar os franceses que estavam a bordo da nau portuguesa. Expropriada de quase tudo pelos corsários, a **Santo Antônio** foi abandonada à sorte, mas, depois de inúmeras desventuras, discórdias, aflições, mortes e muitas orações, a nau chega à costa portuguesa, em outubro de 1565.

Resumidos assim, os relatos parecem despidos de atração narrativa. Embarquemos de novo, percorrendo as muitas rotas dessas histórias, e, na medida em que elas permitam, dando voz aos seus narradores.

20 O donatário Duarte Coelho falecera e a Capitania foi herdada por Duarte Coelho de Albuquerque, irmão de Jorge de Albuquerque Coelho. Por solicitação do novo donatário, a rainha regente de Portugal, D. Catarina, ordenara que Jorge viesse socorrer o irmão em Pernambuco. D. Catarina era viúva do rei D. João III e avó de D. Sebastião, herdeiro do trono, mas menor de idade. Conjectura-se que a Nau Catarineta derive seu nome desta rainha. O enredo da Nau Catarineta de Mandacaru se desenrola “no reino de D. João”, dando margem a outra conjectura: a de que seja D. João III porque, naquela manifestação cultural, consta uma passagem na fortaleza de Diu, na Índia. Esta fortaleza foi conquistada pelos portugueses durante o reinado daquele monarca. Todavia, é preciso atentar que, na Cultura Popular, não há uma transposição mecânica e linear dos acontecimentos históricos: as referências de temporalidade aí podem ser vagas e, inclusive, multitemporais.

Rotas da memória e da história

*1ª ROTA: Os navegantes/viajantes – uma microsociedade flutuante*²¹

Não só de Colombos, Cabrais, Caminhas se compunham os embarcados. Ou seja, de figuras que receberam a evidência histórica. Havia:

[...] os heróis anônimos, os mareantes, os fidalgos, os calafates, os pajens, os línguas, os servos, os pilotos, até mesmo as mulheres que partiram nas naus de carreira. Descobriam o que sentiam, viam, passavam, essas pessoas que se atiravam em uma esfera desconhecida, habitada por sereias e monstros, o mar português, feito não de água mas de sonhos e medos, pessoas dotadas de uma capacidade quase infinita de suportar o sofrimento e incertezas [...].²²

A sociedade portuguesa de terra estava representada, em escala microscópica, a bordo:

- nobres, que exerciam funções como capitães, oficiais, pilotos, burocratas,²³ padres e missionários, nos navios; ou, alguns deles, em trânsito para ultramar, designados para ocuparem cargos na administração colonial;
- negociantes, comerciantes e até contrabandistas, em viagem para realizarem transações comerciais, compondo um grupo mercantil emergente;
- artífices: carpinteiros, calafates e estrinqueiros;²⁴
- barbeiros-cirurgiões e médicos;
- de escalões mais baixos, os marinheiros e grumetes;²⁵
- os soldados;
- criados;
- degredados e mendigos.

Embora pouco referenciadas, havia, também, mulheres e crianças. Mulheres de várias extrações sociais: as fidalgas, geralmente, acompanhadas dos pais ou maridos que iam exercer algum cargo na administração das colônias; as chamadas órfãs do Rei, jovens retiradas de orfanatos e enviadas para ultramar como parte da estratégia metropolitana de povoar seus domínios coloniais; as concubinas; as criadas e escravas. Os escravos também eram raramente mencionados, considerados que eram como mercadorias. Quando aos mesmos se referiam, muitas vezes, isso ocorre sob a forma de bens inventariados recuperados dos naufrágios.

No dizer de uma historiadora, o navio mercante extraía sua singularidade do fato de ser um “híbrido social” flutuante, uma sociedade constituída para a circunstância daquela viagem. Esta é, pois, “ponto de cruzamento de interesses, espaço de alta tensão causada tanto pela concentração de poderes, ansiedade com a

21 Esta imagem (microsociedade flutuante) é formulada por MADEIRA, *op. cit.*

22 Cf. MIRANDA, *op. cit.*, p. VII.

23 O **capitão**, quase sempre, era um fidalgo representando os interesses da Coroa e, raramente, possuía qualificações técnicas náuticas. O **piloto** viajava uma das bússolas e conferia mapas e roteiros. O **mestre** era o principal ajudante do piloto, dirigia o trabalho dos marinheiros. O **contramestre** auxiliava o mestre. O **guardião**, abaixo do contramestre, comandava os grumetes no convés. O **escrivão** era o encarregado dos registros dos acontecimentos da viagem e das contas e recibos. O **despenseiro** se responsabilizava pelo controle e distribuição de alimentos. Cf. MADEIRA, *op. cit.*, p. 68-73.

24 Os calafates e estrinqueiros eram especializados em velas e cordoalhas. Os calafates cuidavam da calafetação da embarcação, para evitar que fizesse água e os estrinqueiros.

25 Os **marinheiros** cuidavam das velas e davam ordens aos grumetes. O marinheiro principal conferia as declinações, controlava a segunda bússola e coadjuvava o piloto. Os **grume-**

expectativa do enriquecimento, quanto pela situação de promiscuidade e instabilidade, assim como a presença de estruturas altamente hierarquizadas em um espaço afeito às misturas.”²⁶

2ª ROTA: As embarcações – arquitetura náutica e arquitetura social, as relações de poder

As naus eram navios de grande porte, com três andares, de formas arredondadas (largo na proa), em geral, com três mastros, velas redondas quadrangulares e uma vela denominada latina, triangular. Variaram, no século XVI, de 300 a 1000 toneladas, mais pesadas que as caravelas, que eram impróprias para a navegação nos mares da Índia.

Costumavam ir pejas ao Oriente, sobrecarregadas de mercadorias para a realização de negócios no ultramar, e, igualmente, pejas no torna-viagem, com produtos coloniais a serem comercializados em Portugal e no continente europeu: pimenta e especiarias. Ainda havia os pertences dos viajantes e da tripulação; os provimentos de víveres, água, vinho e vinagre e os utensílios para a viagem propriamente dita. E, por fim, peças de artilharia para a defesa da embarcação.

O contorno da costa ocidental africana e a descoberta do caminho para a Índia proporcionaram a Portugal a montagem de uma verdadeira empresa colonial. Duas instituições foram organizadas para geri-la: a Casa da Mina, que administrava e controlava os privilégios da Coroa lusitana no comércio com a África; e a poderosa Casa da Índia, criada logo em 1502, que legislava sobre a navegação oceânica e as relações entre a Coroa e os mercadores. A essa instituição cabia contratar o pessoal responsável pelos preparativos, em terra, para as viagens, bem como os oficiais da tripulação, os marinheiros, os soldados e os grumetes. Também à Casa da Índia competia supervisionar a venda dos produtos ultramarinos pertencentes à Coroa para os mercadores vindos a Lisboa, de outros países da Europa. Partícipe no empreendimento colonial, a Companhia de Jesus cuidava da justificativa político-ideológica da expansão marítima e da conquista, utilizando o discurso da dilatação da fé cristã para a “modelagem cultural”,²⁷ tanto nas travessias oceânicas quanto nas terras assenhoreadas pelos portugueses, de igual maneira procedendo na empresa colonial espanhola.

Muitos interesses estavam em jogo no projeto ultramarino: para negociantes, comerciantes, banqueiros, empresários, contrabandistas, oficiais do Rei, a perspectiva de aumentarem seus bens e riquezas; para os nobres, a expectativa de postos burocráticos na administração da ultramar; para os escalões sociais subalternos, a possibilidade de emprego nas fábricas produtoras de mercadorias para as viagens (biscoitos, velame, cordoalhas) ou de ocupações nos navios (como marinheiros, grumetes, soldados) ou, ainda, nas colônias ultramarinas. De modo que:

tes realizavam a limpeza do navio e bombeavam a água do porão. Estas categorias e mais os **soldados** (exceto os de origem nobre) se alistavam para a viagem, mas, com a sua insuficiência numérica, passaram a ser recrutados à força entre prisioneiros, vagabundos e ociosos. Cf. *Ibidem*, p. 72.

26 *Ibidem*, p. 51.

27 *Ibidem*, p. 62.

O comércio impulsionou o surgimento de várias instituições paralelas, acarretando novas demandas de mão-de-obra e conduzindo a grandes transformações no campo da organização do trabalho e das novas formas de contrato, nas relações sociais em um momento em que se aguçavam as contradições e o sentimento de crise em toda a cultura europeia.²⁸

28 *Ibidem*, p. 61.

Nas embarcações, a organização e a distribuição espacial da tripulação reproduziam a hierarquia social terrestre. Maiores e melhores espaços, para as camadas mais elevadas da sociedade: o capitão, o mestre, o piloto, e o segundo piloto, o escrivão, o despenseiro. No lado oposto, na popa, as cabines do contramestre, do guardião, do carpinteiro e calafates, do tanoeiro e dos marinheiros. No espaço entre a proa e a popa, de circulação e manobra, na segunda coberta, as mercadorias mais caras e delicadas – sedas, porcelanas, sândalo, cravo e canela; na terceira coberta, o porão, pimenta, além das pipas de água, vinho e vinagre. No porão, também, viajavam os escravos, os sentenciados e os degredados. Os grumetes dormiam à descoberta e os soldados não dispunham de nenhum espaço específico, esparramando-se pelo convés do navio.²⁹

29 *Ibidem*, p. 68-73.

Além do sentido espacial, a hierarquia social no navio era assegurada por regulamentos e normas de condutas, algumas baseadas na oralidade, mas, pouco a pouco, com a modernidade, passando a ser escritas. Outras marcas das diferenças e desigualdades sociais eram visíveis a bordo: os nobres levavam criados para realizarem tarefas manuais como cozinhar, lavar, limpar. A própria burguesia emergente (mercadores, contratadores) tinha valores e comportamentos muito próximos. Além disso, as formas de pagamento da tripulação eram variáveis: em dinheiro, espaço gratuito no navio, direito de transportar mercadorias e isenção de taxas, porém, os montantes se diferenciavam, de acordo com a hierarquia. Em outras palavras: vantagens maiores para os postos mais graduados. Outra distinção ocorria quanto à questão do trabalho: enquanto oficiais e marinheiros levavam uma rotina pesada, os nobres e soldados desfrutavam de muito tempo ocioso.³⁰

30 *Ibidem*, p. 81-84. Oficiais, marinheiros e grumetes eram distribuídos em grupos que se revezavam, sobretudo, à noite.

Portanto, um navio mercante era uma junção de cidade, caserna, hospital, igreja, entreposto comercial e banco, transporte e residência. E até asilo, nos momentos críticos, de conflitos e de fortes emoções, como as situações de naufrágio. Um microcosmos complexo, multicultural, internacional,³¹ em que se expressavam micropoderes: além dos exemplos já referidos acima, a distinção de vestimentas, bens, armamentos, demarcavam os lugares sociais. A água potável era distribuída desigualmente entre os membros da tripulação. Em muitos casos, também a comida. Nas situações de naufrágio, em que a nau deveria ser deslastreada, as primeiras caixas jogadas ao mar eram as dos marinheiros e soldados; na sequência, se necessário, as dos oficiais e nobres: e, por último, os bens da

31 A tripulação não era formada apenas de portugueses, mas, ainda, de indivíduos de várias outras nacionalidades. Isto acontecia também nos navios corsários: a zabra francesa que abalroou a nau **Santo Antônio**, em 1565, compunha-se, além de franceses, de ingleses, escoceses e portugueses. Cf. Naufrágio que passou

Igreja e da Coroa. Muitos pediam para a hierarquia ser quebrada, para salvarem seus bens:

[...] e tiramos muitos sacos de gengibre e lacre para cima, e por serem de alvitre, houve muitos homens que, não sabendo o que nisso ia, fizeram muitos requerimentos, parecendo-lhes que estávamos em toda a bonança, e não olhando que fazíamos isso por proveito de todos; e o primeiro que se havia de botar, havia de ser dos homens pobres, como se botou, ou eles o botaram. Digo isto, porque neste tempo havia homens que em vez de ajudarem se punham a fazer requerimentos ao capitão e ao mestre que não bulissem com a fazenda, que se perderia. Isto foi causa de pôr a gente em tal estado, com tirar a fazenda a riba e tirar a baixo, que quando veio o tempo de maior necessidade, andando já desfeitos de tanto trabalho, nem eram homens para o fazer, nem haviam forças que a tanto os ajudassem.³²

[...]

[...] e começamos a alijar caixas de roupas que tinha em cima; e nisto veio um homem, que as levava a cargo, requerendo que não as botassem ao mar; coisa que ao tal tempo parecia mais heresia que temor de Deus; e com isto veio o capitão ao convés, dizendo que se botasse tudo ao mar, que ele assim o mandava.³³

Também na hora crucial de abandonar o navio e se passar para batéis ou jangadas improvisadas, os nobres lideravam a retirada de sobrevivência, seguido dos religiosos, ficando na nau quebrada e ameaçada de ir a pique (muitas efetivamente foram) marinheiros, soldados, grumetes, pajens, criados e escravos:

[...] uns se lançavam ao mar, outros em jangadas e outros chamando por quantos santos havia; outros morriam, e outros andavam a nado, e vinham ao batel, dos quais foi o guardião e o sota-piloto e muitos homens; e D. Luís [Fernandes de Vasconcelos, capitão do navio] estava com uma espada na mão, com que não deixava entrar ninguém, com tenção de tomar o piloto e o mestre e alguns homens de obrigação, que ficaram na nau [...].³⁴

Estes trechos dos relatos apontam o confronto entre os dois mundos de referência: o que prioriza a salvaguarda dos bens materiais, as mercadorias; e o que prioriza a vida humana, a salvação da nau e dos embarcados.

3ª ROTA: O naufrágio como situação-limite: fome, sede e morte

A ocorrência de naufrágios se dava por fatos de ordem natural – tormentas, ventos grossos e rijos, mares encapelados – somados a razões de ordem técnica – má conservação dos

navios,³⁵ fabricação inadequada³⁶ – e de incúria humana – sobrecarga e má distribuição das caixarias, causando desequilíbrio nas embarcações. Mas, em uma sociedade impregnada de religiosidade como a portuguesa (veja-se a 6ª Rota), as causas humanas desapareciam diante das justificativas de ordem sobrenatural: os naufrágios eram explicados como manifestação da punição divina, introjetando sentimentos de culpa e de medo, em tons dramáticos:

Andando assim neste trabalho nos deu um mar por popa que nos desmanchou o leme, de maneira que daí a poucos dias ficou por popa, ficando a nau de mar em través, e querendo-a nos endireitar e fazer correr em popa, nenhum dos remédios que lhe fazíamos aproveitou nada. Vendo-se todos em tão temeroso passo, sem leme, com mares tão grandes e grossos, começaram alguns, quase todos, a desmaiar.

[...] Nos sobreveio uma coisa espantosa e nunca vista, porque sendo às dez horas do dia, se escureceu o tempo de maneira que parecia ser noite, e o mar com os grandes encontros que umas ondas davam nas outras parecia que dava claridade, por encher tudo de escumas. O mar e o vento faziam tamanho estrondo que quase não víamos nem entendíamos uns aos outros.

Neste comenos se levantou um mar mais alto que o outro e se veio direito à nau, tão negro e escuro por baixo e tão alvo por cima, que muito bem entenderam os que viram que seria causa de em muito breve espaço vermos todos o fim de nossas vidas [...].³⁷

Outras vezes, as naus eram alvos de ataques dos corsários, como ocorrido com a **Santo Antônio**:

[...] veio ter conosco uma nau de corsários franceses, artilhada e consertada, como elas andam; e por a nossa vir desarmada e sem artilharia, como a maior parte delas, ou quase todas, andavam neste tempo, vendo o piloto, o mestre e os mais da nau, que não tinham com que se defender, porque não trazíamos mais artilharia, que um só falcão e um berço e as armas que Jorge de Albuquerque trazia para si e para os seus criados, determinaram de se render e entregar aos franceses.³⁸

A referência do texto à discrepância de equipamento bélico entre as embarcações é corroborada por estudiosos, que apontam as naus da carreira da Índia como naus mercantes não equipadas de armas, sem condições de enfrentamento com os piratas franceses, ingleses e holandeses. Essa teria sido uma das razões da queda do Império Português no Oriente.³⁹

O naufrágio:

•destroçava a embarcação:

35 Era comum empregar-se a técnica italiana de calafetagem, denominada de *querena*, isto é, o reparo das naus sem tirá-las da água. Cf. MADEIRA, *op. cit.*, p. 79

36 Muitas vezes, a madeira para o fabrico de navios era cortada verde, fora da estação adequada, apodrecendo e se corrompendo com a queimadura da pimenta e das drogas (especiarias) transportadas. Veja-se, a respeito, o relato sobre o naufrágio da nau **Santo Alberto**, em 1593. In: HISTÓRIA trágico-marítima, *op. cit.*, p. 379-380.

37 Cf. Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho ... In: HISTÓRIA trágico-marítima, *op. cit.*, p. 273.

38 *Ibidem*, p. 268-269.

39 Cf. MADEIRA, *op. cit.*, p. 66-67.

[...] dando pela proa com um borbotão de vento, caiu sobre a nau de maneira que levou consigo o mastro de traquete com a vela e a verga e enxárcia; e assim levou o mastro da cevadeira e o beque e os castelos da proa [...].⁴⁰

- fazia pessoas se atirarem ao mar para se salvarem ou as arremessava ao ar e ao mar e matava pessoas, como se relata na continuação do trecho anterior:

[...] e cinco homens que estavam dentro deles e três âncoras que estavam arriçadas nos ditos castelos, duas de uma parte e uma de outra, e juntamente com isto abateu a ponte e a desfez de maneira que matou um marinheiro que estava debaixo dela [...].⁴¹

- feria outros:

Estando uns dando à bomba e outros esgotando a água, e os que não faziam outra coisa, em joelhos, pedindo a Nosso Senhor lhes valesse em tão grande trabalho, lhes deu outro terceiro mar grandíssimo, pela quadra, com um borbotão de vento que lhes levou o mastro grande, verga, velas, enxárcia e camarotes e alguma obra de popa, e juntamente o mastro da mezena, e levou um francês dos principais, e os nossos que estavam dando à bomba espalhou pelo convés, quebrando a uns braços e a outros pernas e a Jorge de Albuquerque tratou de maneira que andou aleijado da mão direita perto de um ano.⁴²

- provocava fome e sede, em decorrência da perda de víveres e das pipas de água, vinho e vinagre.

O carpinteiro, calafates e estrinqueiros acudiam para os reparos, muitas vezes, improvisando, de pedaços de madeira de partes da nau, transformando-as em outras, costurando as velas. A muitas embarcações, faltavam ferramentas e cordoalhas para se consertarem os danos.⁴³

A rotina de bordo se quebrava.

4ª ROTA: Discórdias e solidariedades – a subversão do cotidiano

O naufrágio transformava o cotidiano. O extraordinário nele irrompia e o interrompia.

Havia “muitos trabalhos”: socorrer os feridos, consolar os aflitos, fazer os reparos no navio, verificar o que restara das provisões e organizar seu controle e distribuição.

Nestas ocasiões, confrontados com a possibilidade de morte iminente, todos se igualavam. As linhas de demarcação social se esmaeciam momentaneamente:

40 Cf. Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho ... In: HISTÓRIA trágico-marítima, op. cit., p.272

41 Ibidem, p. 273.

42 Ibidem, p. 275.

43 Cf. MADEIRA, op. cit., p. 81.

Um acontecimento do porte de um naufrágio desconcerta hábitos que pareciam estabelecidos, muda regras rotineiras, provoca discursos divergentes, desorienta os comportamentos. Diante da ameaça, a tripulação reagia imediatamente sob efeito da emoção que se contagiava imediatamente por toda a coletividade. Apesar de um nobre ser capaz de esquecer sua posição e, por um momento, dar-se a um trabalho duro, bombear a água do porão, por exemplo – sinal evidente de uma reversão de valores – a ruptura das hierarquias parece ser muito efêmera, durando somente o tempo do ápice do conflito, o momento crucial. O medo da morte era um sentimento compartilhado e, naquela situação, novas e inesperadas solidariedades às vezes ocorriam entre os criados e seus senhores, marinheiros e oficiais.⁴⁴

44 *Ibidem*, p. 96-97.

Mas, também, havia discórdias. Não só nas circunstâncias de perigo. Em tempos rotineiros, grassavam rivalidades e conflitos. Contudo, as desavenças pareciam crescer com o naufrágio. Além do confronto entre mercadores e tripulantes, já mencionado, acerca do lançamento de mercadorias ao mar, muitas vezes, questionavam-se as decisões do capitão, como aquela de Jorge de Albuquerque Coelho, de não se render aos corsários franceses:

[...] requereram a Jorge de Albuquerque e aos que o ajudavam, da parte de Deus e d'El-Rei, que se dessem e consentissem render-se (pois não se podiam defender) e não quisessem ser causa de os matarem a todos ou de os meterem no fundo. Os que pelejavam responderam que se não haviam de render enquanto tivessem forças para pelejar. E vendo eles sua determinação (parece que estavam aconselhados todos), mandaram dar subitamente com as velas embaixo e começaram a bradar pelos franceses que entrassem à nau, que já se lhes rendiam. Vendo Jorge de Albuquerque e os companheiros que o ajudavam um caso tão súbito e não esperado, quiseram matar o piloto e o mestre, por fazerem tamanho desatino e fraqueza [...].⁴⁵

Outras vezes, ordens deixavam de ser cumpridas, sobretudo, na hora de abandonar a nau depois do naufrágio:

[...] se foi o guardião a baixo, e o contramestre em cima, a chamar a gente que viesse ajudar o batel fora, a qual estava metida pelos camarotes de popa e de proa, uns, com terem para si que era cousa escusada o trabalho; e outros, com fazerem jangadas para se botarem ao mar, como de feito botaram; e alguns vieram, com vergonha, ajudar ao batel; e outros com lhe dizerem que haviam de vir no batel [...].⁴⁶

No “salve-se quem puder”, a comunidade náutica, antes, organizada hierarquicamente e sob determinadas regras de

45 Cf. Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho ... In: HISTÓRIA trágico-marítima, *op. cit.*, p. 269

46 Cf. Relação do Naufrágio da Nau Santa Maria da Barca ... In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 177.

conduta, corria o risco de desagregar-se. Nestas situações aflitivas, surgiam os padres, portando palavras de fé, e líderes, como D. Luís Fernandes de Vasconcelos e D. Jorge de Albuquerque Coelho, organizando a retirada para os batéis, tomando decisões, controlando os víveres escassos e sua repartição:

[...] nos mandou D. Luis uma talhada de marmelada tamanha como uma castanha, e não grande, em frasco de água, que depois foi medido e não tinha mais que um quartilho e meio de água para doze pessoas [...].

[...] nos deram a cada pessoa duas frutas, que são tamanhas como uma casca de noz grande; e com isto passou a gente, havendo quatro dias que não comia, e muitos da companhia havia mais de oito, que com o trabalho não lhes levavam nada.⁴⁷

47 *Ibidem*, p. 180.

[...] o mantimento, por ser pouco, se nos gastou em poucos dias, pela gente ser muita, por mais regra que nele se pôs. Chegou a regra a ser tão estreita que três cocos se repartiam no dia por perto de quarenta pessoas que havia, dando a cada um de quinhão tamanho como um tostão pouco mais ou menos; e da cerveja, que era mais forte que vinagre, se dava duas vezes ao dia quanto pudessem molhar o padar e o que se dava era coisa que não bastava para um trago [...].⁴⁸

48 Cf. Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho ... In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 281.

No batel, era preciso organizar, também, os reparos, para os quais se utilizava do que houvesse à mão: pedaços de tábua que viravam remos, roupas que se convertiam em velas, até roupas do corpo, no limite, sendo retiradas para atender as necessidades prementes, tais como a de resgatar (trocar) mantimentos e animais com populações do litoral africano onde se havia naufragado. Neste caso, havia, pois, que organizar e ordenar esses escambos:

O que acontece é um deslocamento, um desconcerto momentâneo no sistema de valores, uma mistura de corpos no espaço, uma superficial agitação nas divisões hierárquicas. Diante de uma situação-limite, a responsabilidade dos líderes de tomar decisões que tinham consequências para o grupo inteiro os colocava no lugar do pai. Sempre que alguém assumia esse papel, o grupo tinha mais chances de sobreviver nas terras hostis até que aparecesse algum socorro ou remédio e que se pudesse se chegar a porto de salvamento.

[...] despontam estratégias de comando para impedir o grupo de fracionar-se, práticas de controle, medidas para manter os limites entre grupos tão heterogêneos, transformados em um só durante o naufrágio. Logo, passado o impasse, as regras tendem a se reconstituir.⁴⁹

49 Cf. MADEIRA, *op. cit.*, p. 99-100.

Os relatos mostram que, uma vez em terra, a salvo do mar, as hierarquias sociais se restabeleciam, como, por exemplo, os escravos carregarem os nobres ou doentes.

5ª ROTA: O canibalismo: a sobrevivência dissimulada

As desventuras dos naufragos tinham muitas facetas trágicas: doenças, ferimentos, mortes, sede, fome. Na luta pela sobrevivência, valia tudo: comer comida podre, selecionar quem entrava no batel, abandonar os mais pobres na nau soçobrate, arremessar pessoas ao mar:

E tornando ao batel: tanto que cometeu sua viagem acharam-no os oficiais tão pejado, com todo o grosso de baixo da água, que fizeram grandes requerimentos que se lançassem algumas pessoas ao mar para se poderem salvar as outras, o que aqueles fidalgos consentiram, deixando a eleição deles aos oficiais, que logo lançaram ao mar seis pessoas, que foram tomadas nos ares, lançadas nele, onde ficaram submergidas das cruéis ondas, sem mais aparecerem. Este piedoso sacrifício levou os olhos dos que o viram tanto atrás de si, que ficaram pasmados.⁵⁰

Mas, tirante a morte, o extremo da tragédia era o dilema do canibalismo, insinuado no relato:

Aos vinte e sete deste mesmo mês, que foi dia de S. Cosme e S. Damião, começamos a jogar ao mar algumas pessoas que nos morreram de fraqueza e com pura fome e trabalhos; e foi tanta a necessidade da fome que padecíamos que alguns dos nossos companheiros se foram a Jorge de Albuquerque que bem via os que morriam e acabavam de pura fome, e os que estavam vivos não tinham cousa de que se sustentar; e que pois assim era, lhes desse licença pra comerem os que morriam, pois eles vivos não tinham outra cousa de que se manter.⁵¹

A narrativa não afirma a consumação do fato, conforme mostra a sequência do texto anterior:

Abriu-se a alma de Jorge de Albuquerque de lástima e compaixão, e arrasaram-se-lhe os olhos de água quando ouviu esse espantoso requerimento, ao ver a que estado os tinha chegado a sua necessidade, e lhes disse com muita dor que aquilo que lhe diziam era tão fora de razão que erro e cegueira muito grande seria consentir em tão bruto desejo; mas que bem via que, vencidos da necessidade presente, tomavam aqueles conselhos que lhes dava tão ruim conselheira como a fome era, mas que lhes pedia que olhassem bem o que queriam fazer, porque ele enquanto vivo tal não havia de consentir, e que depois dele morto podiam fazer o que quisessem e comê-lo a ele primeiro.⁵²

50 Cf. Relação do Naufrágio da Nau São Tomé na terra dos Fumos, no ano de 1589, e dos grandes trabalhos que passou D. Paulo de Lima nas terras da Cafraria até sua morte, escrita por D. Diogo de Couto, guarda-mor da Torre do Tombo. In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 348

51 Cf. Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho ... In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 285.

52 *Ibidem.*

Os textos revelam a dramaticidade da situação e das escolhas. De um lado, a busca da sobrevivência. Do outro, a negativa do capitão, para a qual deve ter pesado sua formação religiosa cristã, tão forte na mentalidade da época e profusamente documentada nos relatos não só do naufrágio da **Santo Antônio**, mas em todos os demais.

Se esta história parece não ter chegado às vias de fato, até, talvez, em função de impedimentos de natureza religiosa, outras narrativas são mais categóricas a respeito e demonstram que o canibalismo não foi uma prática social apenas dos colonizados, como lhe quiseram atribuir os colonizadores. E, neste caso relatado, seus motivos eram bastante distintos do sentido ritualístico do canibalismo dos indígenas brasileiros.

6ª ROTA: Crenças e religiosidade – as âncoras mentais contra o naufrágio

À época das navegações, séculos XV e XVI, vivia-se um profundo processo de transformações econômicas, sociais, políticas e culturais, a que se somaram o alargamento do mundo pelas viagens oceânicas e a conquista europeia das terras africanas, asiáticas e americanas, com seus povos e culturas, bastante diferenciados das sociedades do Velho Continente.

Uma das dimensões mais marcantes dessas mudanças era a esfera religiosa. A Europa se conflagrava nas guerras de religião. Na Península Ibérica, os judeus haviam sido expulsos e, também, os mouros. A Contrarreforma lançava-se como contraofensiva da Igreja Católica, buscando reafirmar o seu poder contra a quebra da unidade cristã desencadeada pelo luteranismo. A expansão ultramarina ibérica se faz sob a égide das coroas espanhola e portuguesa, mas, também, em parceria com a Igreja de Roma, tendo como ponta de lança a Companhia de Jesus.

Em um mundo que se transformava – a desintegração do feudalismo e as primeiras configurações de outro sistema econômico, a emergência da burguesia como classe ascendente, o fortalecimento da realeza e da centralização política, as novas expressões de religiosidade, outras percepções da natureza e do ser humano –, as estruturas mentais eram atravessadas por dois mundos em confronto: o da medievalidade, marcadamente teológico; e o da modernidade emergente, com seus valores de laicização e dessacralização.

Os **Relatos dos Naufrágios** constituem belíssimos textos dessa cultura em trânsito, embora sua proveniência portuguesa aponte, ainda, uma forte predominância teológica. É certo que o Catolicismo não fizera desaparecer as crenças religiosas de extração popular. No relato do naufrágio da nau **Santo Antônio**, registram-se os presságios de infortúnios que lhe aconteceriam, feitos na saída desastrosa da embarcação do porto de Olinda, mas os “juízos vãos e sem fundamentos” foram desconsiderados pela convicção cristã do capitão Jorge Coelho. Já no início do

relato sobre a viagem desditosa da **Santa Maria da Barca**, se atribui o incidente da nau fazer água, ainda no porto, a uma resposta de Deus pelo fato do arcebispo de Lisboa (aliás, pai de D. Luís Fernandes de Albuquerque, o capitão da **Santa Maria**) ter tirado dos pescadores de Alfama as cerimônias com que estes festejavam S. Frei Pêro Gonçalves. Ao santo, celebrado nas oitavas da Páscoa, estava acoplada uma antiga narrativa sobre a viagem dos Argonautas em busca do Velocino de Ouro, quando uma luz apareceu a Castor e Pólux e fez cessar a tormenta que se abatia sobre o seu navio. O relato descreve o conflito de percepções entre religiosos, que consideravam as exalações sobre os mastros, em tempos tormentosos, como provenientes de causas naturais enquanto, para os marinheiros, constituíam sinais sobrenaturais, às vezes, prenunciando bonança, outras, naufrágio.⁵³

Mas, no geral, a ordem das embarcações era regrada pelos rituais cristãos católicos. A começar do calendário de Santos e Santas que era levado a bordo, servia para orientar a passagem do tempo e, ainda, para nomear os acidentes geográficos e as terras encontradas no percurso da viagem.

Durante a travessia, muitas eram as celebrações e liturgias, as “missas secas” nos dias santos e feriados, as procissões, as vias-sacras e cantorias. Os religiosos atuavam como intermediários nas discórdias, consolavam os doentes, ministravam os sacramentos e refreavam o jogo a bordo.

Era nos momentos críticos, no entanto, como no naufrágio, que avultava a religiosidade, sob diversas formas. A começar pelo medo que o evento causava:

[...] e o contramestre, por outra parte, andava clamando quem desse à bomba, porque não havia quem o fizesse, pois uns se metiam nos camarotes, outros se escondiam e estavam rezando, e se os chamavam diziam que se estavam encomendando a Deus, e já que haviam de morrer tão cedo, como esperavam, que os deixassem [...].⁵⁴

Muitos enxergavam sinais ou advertências divinas, em uma visão fatalista: “Parece que queria Nosso Senhor dar a entender aos que na nau iam que não fossem por diante [...]”.⁵⁵ O fatalismo se ampliava quando carregado de um sentimento de culpa: “[...] mas a meus pecados ponho a culpa, pois por eles permitiu Nosso Senhor que me embarcasse em nau tão despercebida e desarmada como esta que vês [...]”.⁵⁶

Os religiosos exortavam à fé em Deus, à esperança:

A este tempo todos andavam já confessados; e veio então um frade de S. Francisco à proa, onde estavam muitos homens fazendo o que era necessário para o batel; saiu fora, dizendo: “Oh irmãos, lembrai-vos do que Nosso Senhor padeceu por nós; trabalhai, que ele será convosco” [...].⁵⁷

53 Cf. Relação do naufrágio da nau **Santa Maria da Barca** ... In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 169-170. São Pêro Gonçalves ou São Gonçalo é o mesmo São Pedro Gonçalves, protetor dos pescadores, cuja igreja se localiza no Varadouro, próximo ao Porto do Capim, na cidade de João Pessoa. A luz atribuída ao santo é o que se denomina de fogo-fátuo. Ou seja, uma inflamação espontânea de gases emanados de sepulturas e de pântanos.

54 *Ibidem*, p. 177.

55 Cf. Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho ... In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 267.

56 *Ibidem*, p. 270. O narrador, neste trecho, é o próprio Jorge Coelho.

57 Cf. Relação do naufrágio da nau **Santa Maria da Barca**. In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 178.

[...]

E vendo Jorge de Albuquerque todos tão trespassados e com tanta razão, posto que ele sentia o que todos e cada um por si sentia, os começou a esforçar com muitas palavras e animar a todos com dar ordens para se buscarem meios com que a nau governasse, e os demais se pusessem de joelhos a pedir a Nosso Senhor e a sua Mãe Santíssima os livrasse de tamanho trabalho e perigo.⁵⁸

[...]

Amigos e irmãos meus, muita razão tendes para sentir e temer muito o trabalho e perigo em que todos estamos, pois vedes que os remédios humanos nos não podem valer; mas isso é o que nos há-de dar muito mais motivo a confiardes na misericórdia de Nosso Senhor, com que ele costuma socorrer todos que confiando nele, como devemos a cristãos que somos, lhe peçamos que da sua mão nos dê ajuda, pois de toda outra estamos desamparados.⁵⁹

58 Cf. Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho ... In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 273.

59 *Ibidem*, p. 275.

A guerra religiosa que estava a se alastrar em vários países europeus, também acontecia em alto-mar. Assenhoreada a nau **Santo Antônio** por corsários franceses luteranos, os conflitos se sucediam: de um lado, os luteranos, jogando os livros religiosos dos portugueses ao mar; de outro, depois do naufrágio, quando os franceses **reformados** ofereceram ao capitão Jorge de Albuquerque levá-lo e a alguns poucos companheiros para alguma terra firme, a resposta negativa do católico capitão:

[...] dizendo que já que assim era, antes queria passar trabalhos entre os seus companheiros cristãos que escapar deles em companhia de luteranos, inimigos de Deus e hereges.⁶⁰

60 *Ibidem*, p. 276-277.

Mas tanta fé não evitava que, na hora do salvamento, os religiosos livrassem a sua pele e deixassem os fiéis mais pobres a sua sorte, no navio naufragado e se afundando.

7ª. ROTA: A perdição – e salvação (?): a rota final

A parte final dos Relatos é a narrativa da **perdição** e, em muitos casos, da salvação dos náufragos. De todos os relatos da **História trágico-marítima**, o único que se desenrola totalmente no mar, é o de Jorge Coelho, que conseguiu chegar a Portugal depois de muitas desventuras. Nos demais, parte dos náufragos se salva em um batel, atinge a costa e percorre terras africanas. Muitos, depois de escaparem das fúrias do mar, morrem nos caminhos terrestres; outros, alcançam algum porto. As narrativas são dramáticas. Desde o abandono do navio, quando há uma seleção de quem salvar, aos reparos no próprio batel, à distribuição da escassa comida e bebida. Depois, em terra firme, primeiramente, o agradecimento pela salvação (às vezes, temporária):

Amigos e senhores, bem vedes o estado a que por nossos pecados somos chegados, e eu creio verdadeiramente que os meus só bastavam para por eles sermos postos em tantas necessidades, como vedes que temos; mas é Nosso Senhor tão piedoso que ainda nos faz tamanha mercê, que nos não fôssemos ao fundo naquela nau [...].⁶¹

O medo e, sobretudo, a culpa⁶² aparecem nitidamente no relato. No entanto, esta atitude de devoção e piedade não evitou o trágico fim do capitão do navio. No percurso por terras estranhas, de muitos relatos, se representa “*a instabilidade e a insegurança... na sociedade marítima do século XVI*”, em um processo de fragmentação agudizado pela tragédia e pela perspectiva da morte:

No momento do perigo, todas as práticas religiosas e a imageria tradicional, todas as devoções antigas dos marinheiros reemergem. A partir daquele lugar tão inseguro e móvel, os santos são chamados em socorro, ladainhas e misereres recitadas, ouvem-se desesperados gritos de arrependimento, chicotadas de flagelação, promessas de peregrinação e ex-votos, caso pudessem escapar vivos.⁶³

A caminhada é uma triste procissão, uma peregrinação repleta de novos perigos: traições de alguns encarregados de buscar a salvação do grupo naufragado mas que só promovem a sua própria, a ameaça de animais selvagens (tigres e serpentes) que a muitos devoraram efetivamente, as febres, as mortes nas matas. A loucura:

Também se diz que o capitão vinha já naquele tempo maltratado do miolo, da muita vigia e muito trabalho, que carregou sempre nele mais que em todos os outros. [...]

Em verdade, quem conhecera a Manuel de Sousa e soubera sua discrição e brandura, e lhe vira fazer isto [arremeter de espada em punho contra os negros que remavam], poderia dizer que já não ia em seu perfeito juízo porque era discreto e bem atentado; e dali por diante ficou de maneira que nunca mais governou a sua gente [...].⁶⁴

Ao capitão ainda suas penas não haviam acabado, pois perderia mulher e filhos, mortos de fome, e aí sua loucura se consuma: depois de enterrá-los, interna-se no mato para nunca mais o virem.

O contato com as populações locais da costa africana é um dos aspectos mais fortes dos **Relatos** e merece estudos mais específicos, dada a riqueza das informações e representações dos navegantes/ naufragos europeus sobre este Outro que lhe é estranho. São os registros, pelo olhar eurocêntrico, dos primeiros contatos, alguns amistosos, outros, nem tanto:

61 Cf. Relação da mui notável perda do galeão **São João**, em que se contam os grandes trabalhos e lastimosas cousas que aconteceram ao capitão Manuel de Sousa Sepúlveda e o lamentável fim que ele e sua mulher e filhos e toda a mais gente houveram na Terra do Natal, onde se perderam a 24 de junho de 1552. In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 12. A citação se refere à fala do capitão do navio, depois do naufrágio, já em terras africanas.

62 Cf. MADEIRA, *op. cit.*, p. 95, nota 33. A autora se refere à criação, pela Contrarreforma, de uma pedagogia do medo e da culpa, remetendo ao historiador Jean Delumeau, para o qual esta pedagogia se tematizava em torno da morte, do pecado e do inferno.

63 *Ibidem*, p. 97.

64 Conforme Relação da mui notável perda do galeão **São João** ..., *op. cit.*, p. 17.

[...] Indo assim caminhando, tornaram os cafres a dar nele e em sua mulher e em esses poucos que iam em sua companhia, e ali os despiram, sem lhes deixarem sobre si coisa alguma.

[...] Aqui dizem que D. Leonor se não deixava despir, e que às punhadas e às bofetadas se defendia, porque era tal que queria antes que a matassem os cafres que ver-se nua diante da gente. [...] E vendo-se D. Leonor despida, lançou-se logo no chão, e cobriu-se toda com os seus cabelos, que eram muito compridos, fazendo uma cova na areia, onde se meteu até a cintura, sem mais se erguer dali.⁶⁵

Este trecho mostra a dificuldade de desarraigar-se de certos valores, ainda mais para uma mulher fidalga portuguesa cristã daquela época, como é o caso relatado. A mesma mulher que morreu de fome, com os filhos, mencionada anteriormente.

Mas, em inúmeras passagens, ficaram registrados relacionamentos entre os europeus e os cafres para resgate de mantimentos, mediante a troca de comida pelos últimos objetos que haviam sobrado aos naufragos. Em várias ocasiões, os cafres doaram graciosamente alimentos e animais que valeram a sobrevivência de muitas pessoas, que, naqueles momentos difíceis, eram obrigadas a mudar seus hábitos e comer carne de elefantes, cobras e lagartos e de outros bichos.⁶⁶ Havia os que, diante do sofrimento físico, até preferiam entregar-se a seus inimigos de fé:

Contudo, não pedíamos a Deus senão que não morrêsemos à fome, que antes tomara servir mouros com guardar a fé de Cristo que perecer como vi muita gente [...].⁶⁷

Quando sobreviventes, enfim, chegavam a algum lugar a salvo, eram a própria imagem da morte:

Assim chegamos cinquenta e seis portugueses somente e mais seis escravos, aos sete dias do mês de julho, havendo setenta e dois que caminhávamos, em que andamos passante de trezentas léguas, pelos rodeios que fizemos, e bem se enxergavam em nossas figuras e disposições os refrescos e abastanças que pelo caminho tivéramos, porque não trazendo cada um mais que a pele enfermada sobre os ossos, representava a imagem da morte muito mais propriamente que cousa viva [...].⁶⁸

Destes homens, quando reencontrados, se pensava que “*ressurgiam do outro mundo...*”.⁶⁹ E, de muitas maneiras, haviam ressurgido, de fato: da voragem do mar, das muitas perdições, dos lugares estranhos, do convívio com culturas desconhecidas. Outros mundos.

Os **Relatos** de suas aventuras e desventuras fazem com que estes homens, inclusive, os que não ressurgiram fisicamente, porque mortos, ressurjam simbolicamente de outro mundo, de um outro tempo, para que, através de suas memórias e

65 Cf. Relação da mui notável perda do galeão **São João** ..., *op. cit.*, p. 20-21. História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 83 e p. 88. Os cafres eram os antigos habitantes da Cafraria, designação da parte da África habitada por não-muçulmanos, hoje designativo de duas regiões da África do Sul. Em árabe, *kafir*, “infiel”.

66 Cf. Relação sumária da viagem que fez Fernão D’Álvares, desde que partiu deste reino por capitão-mor da armada que foi no ano de 1553, às partes da Índia até que se perdeu no cabo da Boa Esperança no ano de 1554 escrita por Manoel de Mesquita Perestrelo que se achou no dito navio. In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 83 e p. 88.

67 Relação do naufrágio da nau **Conceição** de que era capitão Francisco Nobre, a qual se perdeu nos baixos de Pêro dos Banhos aos 22 dias do mês de agosto de 1555 – escrita por Manoel Rangel, o qual se achou no dito naufrágio e foi depois ter a Cochim em janeiro de 1557. In: História trágico-marítima, *op. cit.*, p. 119.

68 Relação sumária da viagem que fez Fernão D’Álvares ..., *op. cit.*, p. 80.

69 Relação do naufrágio da nau **Conceição** ..., *op. cit.*, p. 120.

histórias, possamos compreender a maior e mais fascinante viagem de todas: a trajetória da espécie humana.

Outras viagens – rotas de conhecimento

A leitura dos **Relatos de Naufrágios** permite a navegação e a conquista – em sentido positivo – de um mundo fascinante, o do Conhecimento, ao qual se pode chegar por muitos caminhos, utilizando-se de muitos “mapas”. Apresentamos algumas rotas de navegação possíveis, mas muitas outras podem ser traçadas na leitura daqueles testemunhos histórico-culturais:

1º) a **rota linguística** – os **Relatos**, escritos em língua portuguesa da segunda metade do século XVI e primeiras décadas do século XVII, podem ser prospectados pelo vocabulário, onde há uma profusão de palavras da língua portuguesa, algumas das quais de uso pouco comum no cotidiano. Particularmente, a linguagem náutica possibilita desvendar o universo cultural das embarcações e das navegações. De exercícios para a formação de um glossário, pode-se abrir para pesquisas em livros didáticos, em enciclopédias, livros especializados e, caso haja disponibilidade, na Internet, sobre a época das navegações. Também as categorias denominadoras de estratos sociais ensejam estudo sobre a organização social da época.

2º) a **rota geográfica** – os **Relatos** contêm muitas referências geográficas: de pontos cardeais até mais especificados dos que os principais (norte, sul, leste, oeste) a trajetos marítimos e a descrições de várias partes da costa africana. Possibilita-se, assim, a reconstituição desses roteiros, através de mapas relativos à época em que se sucederam as viagens, bem como das localidades referidas nas narrativas, na contemporaneidade.

3º) a **rota histórica** – muitas dimensões históricas podem ser apreendidas nos **Relatos**: desde as motivações das viagens, a questão do comércio ultramarino e os produtos comercializáveis, a escravidão, as hierarquias sociais e as condutas/comportamentos das várias camadas sociais, o próprio drama dos naufrágios em seus aspectos emocionais, até a mentalidade do período, especialmente, o trânsito da medievalidade para a modernidade quanto aos valores, ideias, práticas sociais, com forte ênfase na compreensão da religiosidade.

4º) a **rota técnico-científica** – nas viagens relatadas, estão presentes muitos elementos relacionados às técnicas e à ciência da época: a construção das embarcações, as formas de repará-las depois dos naufrágios, a capacidade de improvisação técnica depois da retirada dos navios naufragados. Também são referidos os instrumentos náuticos. Quando os náufragos já estão em terra, muitas formas de sobrevivência são desenvolvidas. Todos estes aspectos podem gerar percursos de pesquisa.

5º) a **rota cultural** – além da dimensão da mentalidade, mencionada na rota histórica, um importante caminho para estudo são as aventuras dos náufragos no litoral africano, em

contato com vários povos e culturas, especialmente, a Cafraria. Costumes, práticas sociais, vestimentas, alimentos, culturas agrícolas e animais são identificáveis nas narrativas. Igualmente, as formas de relacionamento entre os europeus e os nativos. A África do início da modernidade e suas diferenças com a Europa, pesquisadas através dos **Relatos**, propiciam um farto e rico material para a compreensão da problemática da **alteridade cultural**.

6º) a **rota comparativa** – um trabalho de muita significação pessoal e coletiva pode ser desenvolvido mediante a análise comparativa dos **Relatos dos Naufrágios** com a Nau Catarineta de Mandacaru. Ou com as várias Naus Catarinetas da Paraíba. Da comparação entre os textos e a percepção das suas diferenças, a mudanças de ênfase nas narrativas: o grau de presença da tragédia, da comicidade, da ironia nos **Relatos** e nas **Naus**. Do vocabulário dos **Relatos**, a suas alterações no Brasil.

7º) a **rota das rotas, a interdisciplinaridade** – todas as possibilidades de estudo, anteriormente arroladas, podem ser desenvolvidas como um projeto coletivo da Escola, permeando várias disciplinas, transversalizando-as. Este tema transversal, que pode receber o nome de **A Nau Catarineta de Mandacaru navega pelo mundo**, ou outro que a Escola escolher, pode ser incluído no planejamento escolar.

Enfim, a sedução do tema e o interesse que ele suscita, podem abrir outras rotas mais, outros caminhos, outras viagens, em que os naufrágios serão **sucessos**, aí sim, no sentido de êxito, de aprendizagem, de alargamento do mundo do Conhecimento.

Referências

AS VIAGENS de Livro de Marco Polo. Adaptação Carlos Heitor Cony e Lenira Alcure. Rio de Janeiro: EDIOURO, 2005.

BUENO, Eduardo. **Náufragos, traficantes e degredados**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editorial, s.d. [Distribuído no Brasil por Edições Tapir. Belo Horizonte, s.d.]

GARRETT, Almeida. **O romanceiro**. Porto: Simões Lopes, 1949.

HISTÓRIA trágico-marítima [compilação de] Bernardo Gomes de Brito; apresentação Ana Miranda; introdução e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores. Contraponto Editora, 1998.

Homero. **A Odisseia**. Adaptada para o público infantojuvenil por Menelaos Sthephanides. Trad. Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Editora Odysseus, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade**: psicanálise mítica do destino português. Lisboa Publicações Dom Quixote 1992.

MADEIRA, Angélica. **Livro dos Naufrágios**. Ensaio sobre a História trágico-marítima. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

NOVO Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 2 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Volume Único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

SARAMAGO, José. **Jangada de Pedra**. São Paulo Companhia das Letras 1988.



3. A BARCA SANTA MARIA DE MANDACARU¹

*Maria Ignez Novais Ayala
Marcos Ayala*

A poética das navegações na cultura popular

A poética das navegações se constrói entre a história e o imaginário. A *Odisseia* é a narrativa escrita que inaugura no Ocidente um grande conjunto de aventuras de naufragos e os obstáculos enfrentados para voltar à terra natal. O tema é revisitado em várias épocas e países. Em Portugal, temos *Os Lusíadas*, no século XVI, poema épico que, por um lado, celebra as convenções da antiguidade clássica, mas, por outro, presentifica a tragédia marítima e os interesses da coroa portuguesa que impulsionam as navegações. Este poema traz o memorável Canto IV, em que se narra a partida da tripulação e o sentimento dos que ficam em terra firme:

*A gente da cidade, aquele dia,
(Uns por amigos, outros por parentes,
Outros por ver somente) concorria,
Saudosos na vista e descontentes.
E nós, co a virtuosa companhia
De mil religiosos diligentes,
Em procissão solene, a Deus orando:
Pera os batéis viemos caminhando.
Por perdidos as gentes nos julgavam.
As mulheres cum choro piadoso,
Os homens cum suspiros que arrancavam.
Mães, Esposas, Irmãs, que o temeroso
Amor mais desconfia, acrescentavam
A desesperação e frio medo
De já nos não tornar a ver tão cedo.
[...]
Nestas e outras palavras que diziam,
De amor e de piadosa humanidade,
Os velhos e os mininos as seguiam,
Em quem menos esforço põe a idade.
Os montes de mais perto respondiam,
Quase movidos de alta piedade;*

¹ Este texto teve duas versões anteriores. A primeira é um roteiro de aula de Maria Ignez Novais Ayala, elaborado para um módulo de curso para professores da educação básica, ministrado por Maria Ignez Novais Ayala e por Rosa Maria Godoy Silveira. A segunda, já contando com a coautoria de Marcos Ayala, com o título A poética das navegações na cultura popular paraibana, foi publicada no Suplemento Cultural **Augusto** do **Jornal da Paraíba**, em 14 ago. 2005.

*A branca areia as lágrimas banhavam.
 Que em multidão co elas se igualavam.
 Nós outros, sem a vista alevantarmos
 Nem a Mãe, nem a Esposa, neste estado.
Por nos não magoarmos, ou mudarmos
 Do propósito firme começado.
 Determinei de assi nos embarcarmos.
 Sem o despedimento costumado.
 Que, posto que é de amor usança boa.
 A quem se aparta, ou fica, mais magoa.*

A estrofe seguinte introduz um personagem, o Velho do Restelo, que vocifera em tom altamente crítico, opondo-se ao expansionismo marítimo:

*Mas um velho de aspeito venerando,
 Que ficava nas praias, entre a gente.
 Postos em nós os olhos, meneando
 Três vezes a cabeça, descontente.
 A voz pesada um pouco alevantando,
 Que nós no mar ouvimos claramente.
Cum saber só de experiências feito.
 Tais palavras tirou do experto peito:
 Ó glória de mandar, ó vã cobiça
 Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
 Ó fraudulento gosto, que se atiga
Ca aura popular, que honra se chama!
 Que castigo tamanho e que justiça
 Fazes no peito vão que muito te ama!
 Que montes, que perigos, que tormentas,
 Que crueldades neles experimentas!
 [...]
 Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,
 Nas ondas vela pôs em seco lenho!
Dino da eterna pena do Profundo.
 Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!
 Nunca juízo algum, alto e profundo,
 Nem cítara sonora ou vivo engenho.
 Te dê por isso fama nem memória.
 Mas contigo se acabe o nome e glória!²*

Na segunda metade do século XVIII caem no gosto popular português os vários volumes de narrativas de viagem que compõem a **História trágico-marítima**, coleção organizada por Bernardo Gomes de Brito.³ Uma delas é o Naufrágio que passa Jorge de Albuquerque Coelho, vindo do Brasil no ano de 1565. Conforme Almeida Garrett em **O romanceiro**, cuja primeira edição é de 1828, o poema narrativo popular **A Nau Catarineta** se aproxima bastante deste relato de viagem atribuído a um sobrevivente do naufrágio:

2 CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editorial, s.d. [Distribuído no Brasil por Edições Tapir. Belo Horizonte, s.d.]

3 **HISTÓRIA trágico-marítima** [compilação de] Bernardo Gomes de Brito; apresentação Ana Miranda; introdução e notas Alexei Bueno. Rio de Ja-

A *Nau Cathrineta* foi provavelmente o nome popular de algum navio favorito; diminutivo de afeição posto na Ribeira-das-naus a algum galeão Sancta Catherina, ou coisa que o valha. Dar-lhe-iam esse apelido coquete por sua airosa mastreação, pelo talhe elegante de seu casco, por alguma dessas qualidades graciosas, que tanto aprecia o olho exercitado e fino da gente do mar. Ou talvez é o nome suposto de um navio bem conhecido por outro, que o discreto menestrel quis ocultar por considerações pessoais e respeitos humanos. Entre as narrativas em prosa que já citei, há uma, por título – o Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho, vindo do Brasil no ano de 1565 – que não está muito longe de se parecer com a do romance presente. Larga e difícil viagem, temporais assombrosos, fome extrema, tentativas de devorarem os mortos, resistência do comandante a esta bruteza, milagroso surgir à barra de Lisboa quando menos o esperavam, e quando menos sabiam em que paragens se achassem – tudo isto há na prosa da narração [...].⁴

O tema náutico com catástrofes e tragédias no mar está presente em várias narrativas de diferentes países. Um dos romances americanos de maior importância, escrito no século XIX: *Moby Dick*, de Herman Melville. O canibalismo, drama real vivenciado por muitos naufragos de várias épocas em sua luta insana pela sobrevivência, está representado nesta narrativa literária e também em vários relatos de sobreviventes dos navios baleeiros americanos.⁵

A Nau Catarineta na Paraíba

Passados tantos séculos, no Brasil, especialmente na Paraíba, encontram-se mestres e brincantes de várias naus catarinetas, ainda que nem sempre visíveis pelo grande público, contando as aventuras e desventuras da vida de marinheiros, celebrando, através do imaginário, lutas, vitórias sacrifícios dos marujos – trabalhos pesados, fome, rebelião – e diversão – bailes, namoros em terra, situações sério-cômicas, nas quais se destacam os personagens Ração e Vassoura.

A Nau Catarineta, também conhecida como barca, é uma das brincadeiras que mais representam a Paraíba. É uma dança dramática, em que se encena o tema das navegações e os acontecimentos, alegres e trágicos, por que passa sua tripulação. Contém versos cantados e dançados, falas dos personagens e cenas que são selecionadas conforme a apresentação, alternando-se momentos festivos, cômicos e críticos, que demonstram conflitos entre tripulantes.

Impressiona pela variedade e beleza de seus cantos narrativos, dança e entrecos dramáticos que representam as idas e vindas da embarcação, que fica perdida no mar por muito tempo, a fome, a sede, as lutas entre os tripulantes. O rapto da Saloia, única

neiro: Lacerda Editores.
Contraponto Editora,
1998.

4 GARRETT, Almeida. *O Romanciero*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1949, p. 216-217.

5 A este respeito, consulte-se PHILBRICK, Nathaniel. *No coração do mar*; a história real que inspirou o *Moby Dick* de Melville. 1. reimpr. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

personagem feminina a bordo, e as lutas para resgatá-la, é uma das partes importantes da brincadeira da Nau Catarineta. Impressiona, sobretudo, como luta para manter um lugar na memória, livre do esquecimento, a vida difícil dos trabalhadores do mar. A tripulação da Nau Catarineta sempre nos traz maravilhas, através daqueles que a vivenciaram e carregam consigo versos e cantos, dos quais nós também vamos de alguma maneira lembrar sempre.

Nos vários grupos existentes na Paraíba verifica-se a força da memória e a fidelidade ao que foi aprendido com os antigos mestres. Há respeito à poética, há preocupação com a história da brincadeira e com a História, pois a dança dramática é considerada pelos mestres como testemunho do real, algo que aconteceu. É comum a referência a um livro que conteria a história completa. Esse é sempre um livro inacessível, todos mestres já viram com seus antigos mestres, mas não ficou com ninguém.

A Barca Santa Maria é herdeira da tradição da Barca da Torre, trazida para Mandacaru pelo mestre Cícero Campos do Nascimento, um dos mestres mais respeitados da Paraíba. A Barca existe desde o início do século passado. Foi registrada em 1929 por Mário de Andrade. Em 1938, foi fotografada, filmada e gravada em disco pela **Missão de Pesquisas Folclóricas**, que saiu de São Paulo para pesquisar o Norte e o Nordeste.

Mestre Deda é o quarto mestre desta tradição da Barca Santa Maria, que navega em João Pessoa desde os anos 20 do século passado, sob o comando de Joaquim Vinte e Um, Cícero Campos do Nascimento, Seu Orlando e agora Mestre Deda.

Quando foi feita a pesquisa, além do Mestre Deda em João Pessoa, havia o Mestre Eduardo em Areia, o Mestre Manuel em Bayeux, o grupo da Nau Catarineta, dirigido por Tadeu Patrício e o das mulheres, ambos de Cabedelo. As Barcas, assim como outros grupos de cultura popular tradicional, resistem, fazendo grandes esforços para não “deixarem cair a tradição” ou melhor para manterem vivo na memória aquilo que aprenderam com seus mestres, que, por sua vez aprenderam com outros. É um conhecimento que vai sendo repassado através de ensaios, em que se dança, se canta, se representam partes, sempre sob a orientação do mestre, que é o representante de cada tradição. Todos os grupos populares tradicionais precisam de apoio para se reestruturar e se apresentar com seus trajes e adereços nas festas públicas, porque tudo é muito caro e os participantes, muitos deles desempregados, vivem de pequenos ganhos com prestação de serviços, salário mínimo ou aposentadoria, não têm como arcar com as despesas.

Apesar de todas as dificuldades, os mestres são homens-livros, pois trazem no corpo e na memória, livre do esquecimento, os diálogos, os versos declamados, os cantos, as diferentes melodias e coreografias desta dança que também é teatro popular, é rapsódia e suíte musical popular, pois abriga muitos ritmos,

muitos entrecchos dramáticos, o que lhe dá inúmeras possibilidades de encenação.

O conflito interior de todo mestre dos saberes tradicionais populares é morrer sem passar para outras gerações o que sabe, pois memorizar, lembrar, torna-se difícil em um mundo como este em que vivemos, com um tempo cada vez mais fracionado, reduzido, que impossibilita ter horas vagas em horários regulares em que se ensaia e ao mesmo tempo se aprende conhecimentos novos e se fixa o já sabido.

Mestres e livros

Como afirmamos acima, é comum lermos ou ouvirmos relatos de mestres de Nau Catarineta referindo-se a um livro, impresso ou manuscrito, cópia de alguma edição que passou de mão em mão entre gerações. Deste modo, chegamos ao belo manuscrito de Seu Hermes Nascimento, da tradição de Cabedelo, mantido em sua forma original. Preocupados com as várias tradições existentes na Paraíba publicamos o de Seu Hermes, de Cabedelo e o de Mestre Deda, herdeiro da tradição que vem da Torre e de Mandacaru, como parte dos resultados do Projeto **Embarcando na Nau Catarineta**, financiado pelo FIC Augusto dos Anjos, entre 2004/2005. Mestre Deda nunca possuiu um manuscrito. Orgulha-se de dizer que tem o livro “aqui ó”, apontando para sua cabeça. É essencialmente um homem-livro, pois traz, no corpo e na memória, livre do esquecimento, os ensinamentos de seu mestre, as situações alegres e tristes que enfrentaram os mestres da Barca Santa Maria, as coreografias que atravessam gerações junto com diálogos, versos declamados, canções e diferentes melodias.

Acompanhamos Mestre Deda desde abril de 2003. Neste tempo, a convivência permitiu que se criasse uma experiência compartilhada, complexa, que, seguramente, transformou a todos nós que participamos diretamente desta ação. Estivemos presentes desde os mínimos detalhes, que envolvem as minúcias das confecções de roupas, a encomenda de boinas e quepes, a compra de adereços, a construção dos componentes do cenário (a miniatura de barca e a representação da fortaleza), até os imprevistos (doenças, desentendimentos), que afastaram alguns participantes, temporariamente ou definitivamente.

O processo de que resultou o livro do Mestre Deda não é o que experimentamos em outras publicações. Jamais tínhamos presenciado uma situação em que uma pessoa é o livro, à medida que todos os seus componentes estavam guardados, postos em segredo na memória e no corpo.

Assim se deu nossa viagem. Ao embarcarmos na Barca Santa Maria do Mestre Deda fomos levados pelos fluxos de sua memória, que ganhavam forma de canções e de versos declamados ou falas apresentados em partes dramatizadas e gestos, integrados a palavras e situações de cena. Algumas das

canções estavam presentes em todos os ensaios e apresentações. São as que integram a parte de abertura e final do espetáculo. Outras surgiam de acordo com o número de participantes, de acordo com o horário disponível. Como a memória, estes fluxos de canções, versos, falas e gestos não se apresentavam de forma linear. À medida que se estabelecia o grupo de participantes, apareciam mais canções, partes dramáticas, versos e falas.

Passados mais de dois anos, demos a público um livro resultante de um processo coletivo, que se fez memória individual, ensinamento verbalizado, oral, tornado escrito, graças a esta experiência compartilhada, na qual o Mestre Deda entrou com o conhecimento, o ensinamento, os participantes colaboraram com o aprendizado e nós com as ferramentas de nosso ofício: sucessivas gravações em vídeo e áudio, transcrições poéticas do oral para o escrito, revisões destas transcrições lidas para o mestre e anotadas por Lygia Silveira Fontes.

Apesar das reservas e dos segredos que todos os mestres fazem questão de guardar, Mestre Deda resolveu socializar os conhecimentos herdados por ele, transmitidos por Mestre Cícero Campos do Nascimento e escreveu um livro com sua experiência. Além disso, Mestre Deda revelou-se um excelente professor. Sua maneira de ensinar o faz um mestre em todos os sentidos que esta palavra possa conter: transmissor de conhecimentos, professor, educador, detentor de saberes tradicionais mantidos pela transmissão oral. Os ensaios são sempre aulas: ele ensina a se apresentar em público, a representar, testa a memória dos participantes, aprimora o desempenho individual e do grupo, explica o sentido dos versos, das partes dramáticas, da dança como História das navegações portuguesas, como teatro e representação da vida dos marinheiros, que alternam momentos de tensão com situações agradáveis e cômicas.

Mestre Deda costuma ressaltar que a brincadeira da Nau Catarineta nunca se apresenta na íntegra, pois exigiria um tempo muito longo. Por isso, todo espetáculo resulta de uma seleção de jornadas e partes dramatizadas que o Mestre escolhe de acordo com o convite, tempo disponível e componentes do grupo. O que torna cada apresentação única, pois só se mantêm sempre as partes da abertura e do final. O fato de não caber em uma única exibição permite que as apresentações da Barca Santa Maria sejam sempre renovadas. Somente acompanhando os ensaios é que se pode ter a percepção de um todo, embora este sempre se apresente episodicamente. As canções e partes constantemente se movem, não aparecendo na mesma ordem, exceto as da abertura e final, o que impede a cristalização do espetáculo popular.

Nestes tempos em que ressurge o interesse pelas culturas populares, lutemos para que as barcas da Paraíba tenham lugar para apresentações e para ensaios regulares, pois só nestas ocasiões é que se pode apreciar a riqueza do espetáculo, que

evidentemente não cabe no curto espaço de tempo que é dado para as apresentações dos grupos populares em palcos de festas e mostras culturais, mas que transborda nos corações e mentes de quem participa como integrante do grupo ou do público. E viva a Nau Catarineta!

Referências

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. A poética das navegações na cultura popular paraibana. **Jornal da Paraíba**. João Pessoa, 14 de agosto de 2005. Suplemento Cultural Augusto dos Anjos, p. 3.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editorial, s.d. [Distribuído no Brasil por Edições Tapir. Belo Horizonte, s.d.]

GARRETT, Almeida. **O Romanceiro**. Porto: Livraria Simões Lopes, 1949.

HISTÓRIA trágico-marítima [compilação de] Bernardo Gomes de Brito; apresentação Ana Miranda; introdução e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores. Contraponto Editora, 1998.

PHILBRICK, Nathaniel. **No coração do mar**: a história real que inspirou o Moby Dick de Melville. 1. reimpr. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



4. BREVE INTRODUÇÃO ÀS DANÇAS DRAMÁTICAS¹

Diógenes André Vieira Maciel

Nem sempre é algo comum, em nossas salas de aula, a discussão sobre os textos literários que fazem parte do gênero dramático, ainda mais se considerarmos as características e especificidades deste gênero em suas relações com o teatro. Para tanto, se faz necessário um conjunto de instrumentos que nos levem a entender a classificação da literatura em gêneros; posteriormente, que se entenda os traços estilísticos fundamentais de cada um destes gêneros, para que, só assim, ao tratarmos da Dramática, seja possível traçar linhas convergentes entre o texto dramático e a sua realização cênica.

Mesmo que a classificação clássica da literatura em três gêneros (a saber, Lírico, Épico e Dramático) seja extremamente abstrata e, portanto, limitada, é inegável que ela se faz necessária para que, enquanto estudiosos da literatura, possamos ter em mãos um princípio organizador, a partir do qual se torna possível entender certas especificidades mais gerais de uma determinada obra, a fim de classificá-la como pertencente a um ou a outro gênero.

Historicamente, a classificação da literatura em gêneros tem origem ainda na Grécia antiga, quando em um dos seus diálogos, o filósofo Platão, através de Sócrates, explica-nos que há três tipos de obras poéticas segundo formas de imitar/narrar que são (ou não) aceitas:

— Porque, segundo julgo, diríamos que os poetas e prosadores proferem os maiores erros acerca dos homens: que muitas pessoas injustas são felizes, e desgraçadas as justas, e que é vantajoso cometer injustiças, se não forem descobertas, que a justiça é um bem nos outros, mas nociva para o próprio. Tais opiniões, dir-lhes-íamos que as abstivessem delas, e prescrever-lhes-íamos que cantassem e narrassem o contrário. Não achas? (Platão, *República*, Livro III)

Ou seja, dentro de um determinado modelo ideal de sociedade, não seria adequado, conforme Platão, que a arte representasse a passagem da infelicidade para a felicidade para as pessoas más ou a passagem da felicidade para a infelicidade para as pessoas boas, como normalmente encontramos, por exemplo, nas tragédias gregas, em que os heróis passam de um momento de

¹ Apresentamos, aqui, um conjunto de reflexões levadas às escolas de Mandacaru, como parte de roteiros de aula. Estas aulas faziam parte das atividades de formação de professores em torno do eixo cultura popular/ensino do Projeto **Embarcando na Nau Catarineta**, financiado pelo FIC Augusto dos Anjos, entre 2004/2005.

felicidade e equilíbrio para a desgraça irremediável – algo como se um herói ou heroína de uma telenovela ao invés de um “final feliz” tivesse um final “trágico”, enquanto o vilão se daria bem. Como sabemos, o final das telenovelas é de um tipo convencional: os personagens “bonzinhos” sofrem injustiças durante todos os capítulos, sendo perseguidos pelos “vilões”, mas, no final, sempre são “felizes para sempre”, o que corresponde às expectativas de nossa sociedade e cultura – é importante destacar que este tipo de final atende às exigências de uma convenção, como também aquele final em “desgraça irremediável”, próprio da tragédia grega, como verificamos em **Édipo Rei**, de Sófocles, por exemplo.

Para além de toda essa discussão, encontramos, neste diálogo platônico, o germe da moderna divisão das obras literárias em gêneros, a partir dos seguintes critérios:

1. No gênero épico há **narração** (“é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse e não ele”) e **imitação** (“quando ele profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não diremos que ele assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou?”)
2. Nas tragédias/comédias exclui-se a fala dos poetas, havendo apenas **imitação/representação** que se dá mediante atores.
3. O terceiro gênero seria aquele encontrado nos ditirambos, um tipo de canto coral, que se daria através da “narração pelo próprio poeta”, o que o aproximaria daquilo que entendemos, modernamente, como gênero lírico.

Aristóteles, um outro filósofo da Grécia antiga, em seu tratado sobre a arte literária, a **Poética**, concordando em alguns pontos com Platão, admite que há várias maneiras literárias de imitar (ou representar) a natureza: segundo os meios, os objetos e os modos. Vejamos:

Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesia] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. Consiste pois a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos – a saber: segundo os meios, os objetos e o modo. Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e otram diretamente. (Aristóteles, *Poética*, Livro III)

A distinção da imitação, segundo os **meios**, diz respeito à maneira como os artistas utilizam os recursos e suportes formais – como o metro, o ritmo, a melodia, etc. – combinadamente ou

cada um por vez; segundo os **objetos**, as obras artísticas distinguem-se a partir daqueles que são representados, no caso da cultura grega, se diferencia a tragédia da comédia e se assemelha a tragédia à epopeia, considerando-se que cada uma dessas formas representa “pessoas de caráter elevado” (tragédia, epopeia) e pessoas ignóbeis (comédia); segundo o **modo**, considera-se a existência de dois modos fundamentais: o narrativo e o dramático. No primeiro caso o poeta narra em seu próprio nome ou assume personalidades diversas (caso da tradição ditirâmbica e épica); no segundo caso os atores agem, representando diretamente a ação (é por esse critério que se assemelham tragédia e comédia).

Gêneros e traços estilísticos fundamentais²

1. *Gênero lírico:*

- Definido como o mais subjetivo: uma voz central exprime seus estados de alma;
- Concisão de linguagem através de uma extrema intensidade expressiva;
- Não há configuração nítida de personagens;
- Não há distância entre sujeito e objeto, “alma que canta” e o mundo;
- Uso de recursos rítmicos e desreferencialização da linguagem;
- Preponderância da voz no presente.

2. *Gênero épico:*

- Define-se um narrador, sempre presente no ato de narrar, mediador entre o leitor e o universo representado;
- O narrador narra a sua história a alguém, através de uma sintaxe e linguagem mais lógicas;
- Distensão e quebra das unidades de ação, tempo e espaço;
- Preponderância do pretérito – distância entre o narrador e o mundo, permitindo tomada de atitudes distanciadas e objetivas.

3. *Gênero dramático:*

- O mundo apresenta-se como emancipado, autônomo de qualquer mediação de qualquer sujeito (seja épico ou lírico);
- O texto dramático constitui um TODO, constituído pela interação dinâmica das partes, concentradas em três unidades básicas: ação, tempo e espaço.

² Para um melhor desenvolvimento deste raciocínio, pode-se recorrer ao seguinte texto: ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 13-36.

- Elemento fundamental: personagem que age e cujas “concepções de mundo” nos são veiculadas mediante o “diálogo” que estabelece o “conflito”;
- Tempo, preponderantemente, presente. Sendo possível o uso do *flashback*.

Texto para reflexão

*Teatro, teatro popular*³

Têm sido frequentes as discussões sobre o “teatro popular” no Brasil, porém é muito difícil precisar qualquer coisa que se relacione com o termo “popular”. Seria teatro popular aquele cujas peças são produzidas **pelo** povo ou então **para** o povo? Noutras palavras, a existência de elementos populares em uma peça teatral garante o caráter popular da peça?

Nesse debate, destacam-se dois pontos de vista: um tradicional – que vê o povo como um conjunto pitoresco que continua vivendo passiva e estaticamente a sua cultura – e outro que considera o povo como responsável pela transformação do mundo, transferindo-lhe os meios de produção que estão nas mãos de uma minoria privilegiada.

Embora seja difícil definir o que vem a ser teatro popular, acredito que as tentativas, **grosso modo**, sempre oscilem entre um e outro ponto de vista. As maneiras de conceber o popular são muitas vezes determinadas por ideais de classe dominante. Daí, frequentemente, o popular ser tomado como pitoresco, exótico. Ou, então, em contrapartida, há aqueles que veem nas manifestações artísticas populares uma estratificação de valores que exprimem um modo “velho”, ultrapassado, de ver o mundo e a vida. Neste sentido, acham que deve haver uma mudança total da concepção popular diante da vida. Tanto uma quanto outra atitude revelam a postura daqueles que se colocam numa posição superior ao povo e o avaliam de “cima para baixo”.

A cultura popular – ou o folclore, como queiram nomear o conjunto de manifestações populares – deve ser estudada como uma concepção não homogênea do mundo e da vida. De outro lado, embora muito se discuta sobre o que é ou não teatro popular, poucos incluem em suas classificações o teatro folclórico, o teatro do povo que aparece nas feiras e festas através de teatro de bonecos ou nas danças dramáticas que se fazem ver nas comemorações natalinas e em festas de santos. Penso que o teatro brasileiro feito pelo povo e a ele destinado expressa-se através das danças dramáticas – Bumba-meu-boi, Reisados, Pastoris, Cheganças, Cavalhadas, Congos, etc. – ou então em teatros de bonecos – teatro de Mamulengo, teatro de João Minhoca – ou nas representações da Paixão de Cristo ou nos dramas de circo. Não é difícil discernir que este teatro é diferente das representações comumente apresentadas em casas de espetáculo. Em que consiste esta diferença?

³ Esta seção reproduz a parte inicial da discussão em torno da dramaturgia “popular” de Ariano Suassuna, de Maria Ignez Novais Ayala, no capítulo intitulado Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna (p. 35-53). Para a leitura completa, ver MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria. **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa: Ideia, 2005.

Nas sociedades ditas primitivas e nos meios comunitários, rurais ou urbanos, não há a divisão homem-universo. O homem (con)vive com os deuses, com a natureza. O que para uns é considerado sobrenatural, para aqueles de vida comunitária mais tradicional não deixa de ser natural, não distanciado. Entre o céu e a terra, entre a terra e o mar não há barreiras que impeçam a comunicação dos seres daqui com os seres de lá. Há uma perfeita harmonia, pois tudo se resolve na esfera do sensível. O mágico existe na vida e não é um efeito estético para criar uma ilusão da realidade. Nas sociedades ditas primitivas e rústicas não há uma busca para solucionar a ruptura homem-universo, pois não há ruptura. Tanto o diabo anda solto na rua, no meio do “redemunho”, como Jesus e São Pedro fazem suas andanças pelo mundo ou eguns, caboclos, mestres e orixás estão nos terreiros e na vida dos seguidores das religiões afro-brasileiras. Nas manifestações dramáticas populares, como na literatura popular, oral e/ou escrita, os elementos mágicos, fantásticos e poéticos não se encontram tão distanciados das explicações que os homens do povo dão aos acontecimentos do seu dia a dia.

Nas Categorias do teatro popular,⁴ Augusto Boal apresenta como primeira categoria o “teatro do povo para o povo”. Comenta que há pelo menos três tipos principais dessa categoria: propaganda, didático e cultural. Ao tratar do terceiro tipo – cultural – refere-se ao folclore e à validade de oferecer ao povo espetáculos folclóricos de dança e canto, mas não chega a incluir em sua classificação as manifestações dramáticas populares que constituem o chamado “teatro folclórico”, sobre o qual tratamos acima. Isto nos leva a refletir sobre a denominação desta categoria – teatro do povo para o povo.

Creio que seria mais correta a denominação “teatro de perspectiva popular para o povo”. Porém, perspectiva popular não significa ponto de vista **do** povo e menos ainda **criação popular**. Há uma perspectiva popular à medida que se utilizam elementos éticos ou estéticos populares. Deste modo, a cultura popular é filtrada pela visão de mundo de intelectuais que embora não sejam “povo” – na acepção gramsciana – fazem o possível para diminuir a enorme distância existente entre essas duas classes.

Agora estamos entrando em outro problema que, por um lado, é ideológico e, por outro, estético, que leva à seguinte questão: como um autor “erudito” vai elaborar sua obra quando quer que seu destinatário seja o povo?

Em seu trabalho de criação ou recriação, o autor busca um grau de coerência ao transpor sua visão de mundo para o plano imaginário. A obra literária surge então como a concretização das tendências próprias de um grupo, consciência concebida como uma realidade dinâmica orientada para certo estado de equilíbrio. E é a estrutura interna da obra de arte que exprime, ao nível de uma coerência, as atitudes globais do homem (suas

4 Segundo esta categorização o teatro ‘popular’ se organiza de três maneiras: a primeira tem perspectiva ‘popular’ – ou seja, se alia às concepções de mundo e de vida do povo, estando a favor da transformação social, a exemplo do teatro de agit-prop (termo que significação ‘agitação e propaganda’) dos Centros Populares de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes), ou das manifestações do “folclore” – e tem como destinatário o povo – entendido como grandes aglomerações de trabalhadores, por exemplo, que se juntam em praças e outros espaços públicos que não as salas de espetáculo; a segunda é aquela em que a perspectiva é ‘popular’, mas o destinatário não é o povo, visto as apresentações se concentrarem nas salas de espetáculo, para um público restrito, formado por estudantes, funcionários públicos e profissionais liberais, etc.; na terceira categoria se inserem os espetáculos que não têm perspectiva ‘popular’, mas que se destinam ao povo, corroborando preconceitos e visões de mundo não transformadoras da realidade. Cf. BOAL, Augusto. Categorias do teatro popular. In: BOAL, A. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 21-49.

visões de mundo) em face de seu grupo, numa situação e num dado momento.

A discussão sobre o teatro popular no Brasil pode ser considerada ideológica, uma vez que, com exceção das manifestações dramáticas populares, o que se denomina teatro popular raramente é feito pelo povo e só algumas vezes a ele é destinado. Muitos escritores selecionam elementos estéticos da cultura popular e mesmo que tentem submeter-se aos cânones populares de composição e também à visão de mundo do povo, não conseguem frear seus interesses particulares, os interesses da classe social a que pertencem e não conseguem sufocar a sua própria visão de mundo. Da imitação pura e simples de um modelo passam à recriação. É neste sentido que se pode dizer que há sempre oscilação entre o **estético** e o **ideológico** naquilo que se pretende ser teatro **popular** brasileiro.

Para se traçar o perfil das tentativas de um teatro popular no Brasil, é necessário ressaltar os interesses que vão reger as modalidades desse teatro entre nós. Há, em primeiro lugar, as formas de teatro popular, folclórico, feito pelo povo e para o povo. Seu interesse tanto é lúdico quanto religioso, ficando difícil determinar qual é o interesse predominante. A seguir, podemos dizer que há um teatro baseado na cultura popular ou na visão de mundo do povo. Este teatro, embora não seja feito pelo povo, é feito para o povo. O teatro, assim, é levado ao povo. Neste caso, o interesse é didático-diversional, visando uma popularização do teatro. Uma terceira modalidade, que se pode nomear de teatro de perspectiva popular que é apresentado para o povo ou para um público que não é o povo, mas que com ele simpatiza. Há um interesse de divulgação e outro que é didático. Outra modalidade é a do teatro popularesco. Trata-se de peças que possuem um “verniz” popular que oculta toda uma série de valores que não os do povo. Aqui a cultura popular é pitoresca, exótica. Os personagens são ridículos ou ridicularizados. O interesse é, neste caso, sempre comercial, tratando-se frequentemente da vulgarização da cultura popular.

Outro aspecto importante é que, para definir o que é teatro popular no Brasil, não se pode deixar de lado o problema do público a quem se destinaria este teatro. O povo não vai ao teatro, não só porque não tem um poder aquisitivo que lhe possibilite isso, mas também porque o teatro, como é apresentado nas casas de espetáculo não faz parte de sua cultura. Curiosamente, o teatro que pretende ser popular no Brasil geralmente encontra-se, por inúmeras razões, confinado em casas de espetáculo, e as peças com base na recriação da cultura popular dificilmente são apresentadas e devolvidas ao seu público ideal.

Maria Ignez Novais Ayala

Pensando sobre o texto

A dramaturgia de alguns autores paraibanos, como Lourdes Ramalho, Ariano Suassuna, Altimar Pimentel, entre outros, apesar de se valer de elementos próprios do universo popular, não constituem exemplares de um teatro, efetivamente, popular, sendo este entendido como aquele que é produzido pelo povo – algumas vezes, chamado de teatro folclórico – e para o povo. No entanto, nestas obras se veiculam valores, procedimentos estéticos, visões de mundo e de cultura que se assemelham àqueles presentes, por exemplo, nas danças dramáticas.

Contudo, em termos de distinção, devemos considerar alguns fatores: em primeira instância, esses autores fazem parte de um outro sistema literário, baseado na escrita, em oposição a um outro, popular, vazado nas formas orais; depois, os espetáculos baseados em seus textos acabaram se destinando, infelizmente, a um outro tipo de público, na medida em que esta dramaturgia foi sendo incorporada pelos repertórios das grandes companhias ou foi caindo no gosto de famosos encenadores, mesmo que estas encenações tivessem um forte apelo popular. Como podemos ver, aqui, a palavra popular é difícil e escorregadia: popular é apenas aquilo que se refere ao povo? Popular, em muitos casos, serve para designar algo com popularidade? Popular pode ser confundido com populismo ou popularesco, na medida em que se designa com este adjetivo certas representações que podem deturpar valores e concepções de vida do povo? Essas são questões pertinentes e relevantes para a reflexão em sala de aula.

De qualquer maneira, podemos afirmar que algumas dessas obras expressam uma identificação com as formas artísticas populares, a partir da adoção de uma **perspectiva** popular nesses textos, que pode acabar despertando o interesse pela modificação de atitude (em relação às manifestações culturais populares) no público para o qual acabam sendo representados, atingindo, sim, um nível de elaboração mais crítico em relação à representação dos elementos populares, que, não necessariamente, precisam ser vistos como traços de “exótico”, “risível” ou “pitoresco”.

Uma boa maneira de se trabalhar essa discussão em sala de aula é propor a leitura de alguns trechos dessas peças, discuti-los com os alunos e levá-los à reflexão sobre a perspectiva adotada por cada autor. Se possível, um outro exercício interessante, seria levá-los ao teatro para assistirem alguma encenação teatral de um texto que tenha essa **perspectiva** popular, propondo que eles discutam a maneira como se realiza a representação do nível prosódico, das expressões idiomáticas, do sotaque, do figurino, dos objetos de cena e da expressão corporal dos atores. A partir desses elementos, o professor pode traçar discussões sobre a memória familiar, sobre costumes cotidianos e sobre práticas

culturais ou saberes que se distinguem daqueles, normalmente, valorizados pelo ensino formal.

Dramaturgia, teatro

Como bem sabemos, a oportunidade de “ler” dramaturgia nem sempre é tão comum, principalmente se pensarmos nas características específicas de um gênero que, estruturalmente, se coloca à disposição da representação de uma ação que “acontece” diante de nós mediante atores, como nos ensina Aristóteles, desde a Grécia antiga, este fato se complica mais ainda quando pensamos que a maioria dos nossos alunos não tem acesso primeiramente aos livros, depois aos espetáculos teatrais – seja pela distância das salas de espetáculos, sempre longe dos bairros, implicando num longo trajeto, seja pela dificuldade de conseguir o dinheiro da passagem de ônibus, o dinheiro da entrada etc., seja pela simples e objetiva inexistência de projetos de formação de público que discutam o gênero dramático em suas especificidades e facilitem o acesso de um público popular ao teatro.

Contudo, esse gênero, sobrevivendo à roda viva do tempo, foi se modificando e se adaptando às novas circunstâncias: o meio verbal, baseado no diálogo entre as personas do drama, a cada momento da experiência cultural e social das sociedades em que se inseria e que representava, ora se ampliava para abrigar cada vez mais personalidades divergentes ou convergentes, ora se concentrava nas formas monologais, expressando o árduo e difícil caminho dessas personalidades que, em sua solidão, se espalhavam nos corredores do individualismo.

Em meios letrados, a atitude de “ler” dramaturgia começou a ganhar fôlego, quando se tornou possível, por conta do aparecimento das técnicas de imprensa, se ter o texto, que se ouvia da boca dos personagens no teatro, escrito e registrado nas páginas de um cordel ou de um livro, tornando a experiência viva do fenômeno teatral permanente na memória e possível de ser revisitada através do ato solitário de ler. Assim, o registro dos textos dramáticos em livros erigiu monumentos literários, devidamente canonizados, como Gil Vicente, o Judeu [Antônio José da Silva], Martins Pena, Arthur Azevedo, Nelson Rodrigues e Jorge Andrade, para falarmos só daqueles que escreveram em língua portuguesa, cada um preocupado com a formação e a difusão do teatro nessa língua. A herança literária de língua portuguesa nos possibilita conhecê-los através das inúmeras edições e reedições de suas obras, que rompem o tênue fio do tempo e nos permitem, a nós, criaturas do nosso tempo, desfrutar de suas visões de mundo, de seus desejos e aspirações, mesmo que eles não sejam encenados, através do livro – mas aí não temos teatro, temos dramaturgia.

A dramaturgia é, portanto, apenas uma instância do fenômeno teatral, trazendo em si as indicações cênicas, propostas de figurino e de luz, possibilidades de entendimento da

caracterização física dos personagens e que, para a atividade do leitor não iniciado ou do crítico de literatura, bastam, tendo em vista que, através dos personagens, podemos apreender a quase totalidade do universo representado e dos núcleos dramáticos, sendo possível desfrutar ou analisar a conjunção de fatores que contribuem para a consolidação da ação.

No entanto, a dramaturgia só se torna, realmente, teatro quando a palavra rompe o limite da página e ganha a boca do ator que desempenha uma ação, seja numa arena, num palco italiano, numa praça ou numa sala, da casa de alguém ou de aula.

Texto dramático e a questão da personagem

Segundo Décio de Almeida Prado,⁵ há semelhanças óbvias entre romance e peça de teatro: “ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas.” Contudo, no âmbito das distinções teremos, como principal traço distintivo, a personagem: enquanto no romance ela é um elemento dentre outros, no teatro ela passa a constituir a quase totalidade da obra: “nada existe a não ser através dela.” Assim, dispensando a mediação do narrador, a história se desenrola diante de nossos olhos, criando uma “ilusão” de que é a própria realidade. A caracterização da personagem, segundo Décio de Almeida Prado,⁶ no texto dramático se dá sob três vias:

5 PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et. al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

6 *Ibidem*, p. 92.

1. O que a personagem revela sobre si mesma – no teatro, já que o espectador (ou leitor) não tem acesso direto à psicologia das personagens, faz-se necessário tornar consciente e expresso em palavras o conteúdo interno das personagens.
2. O que a personagem faz – Se o teatro é ação (drama, em grego) um dos elementos essenciais à caracterização das personagens reside na esfera do seu comportamento, tanto externo quanto interno. Daí o teatro configurar-se para alguns como “arte do conflito”, constituído do choque entre temperamentos, ambições e concepções de vida. Ação, contudo, não deve ser confundida com movimento.
3. O que os outros dizem a respeito da personagem – o autor acaba aparecendo no texto através das diversas concepções de suas personagens, como acontecia no coro grego. É no drama moderno e na peça de tese que esse recurso tem maior importância.

A partir da leitura dos **versos**, **jornadas** e **partes** da Nau Catarineta, ou da presença dos alunos em uma das apresentações dessa brincadeira, podemos solicitar que se atente à construção dos personagens e suas relações com a construção do enredo e dos espaços, a partir de alguns critérios,

mesmo que tenhamos muitas outras possibilidades, como por exemplo:

1. Da leitura ou da observação direta, pode-se começar a distinguir os personagens por suas funções dramáticas, levando os alunos a relacionarem os **versos** – ou seja, o que eles revelam sobre eles mesmos – à maneira como eles agem nas **partes** ou como eles se referem aos demais;
2. A partir da caracterização dos personagens, é possível compreender as relações entre eles, buscando-se relacionar as diferenças entre os níveis hierárquicos na estrutura humana da nau e como esses níveis são desconstruídos pelos personagens cômicos – Ração e Vassoura, por exemplo;
3. Como as **partes** se organizam em torno de episódios dramáticos que se desenvolvem a partir de certos personagens, fazendo com que, em cada uma delas, estes personagens se destaquem, em clara relação com as ações representadas. É o caso, por exemplo, das várias funções que aparecem na Parte do Gajeiro, por ocasião das tormentas: o médico, o padre, o barbeiro, os calafates, os gajeiros.

A questão da dança dramática

Durante as atividades do Projeto **Embarcando na Nau Catarineta**, tivemos a oportunidade única de aprender a compreender esta dança dramática, em toda a sua complexidade *in loco*, complexidade esta que envolve o aspecto textual, reconstituído por um entremeado caminho pelas trilhas da memória do Mestre e dos demais componentes, que se desdobra para além dos versos e do ritmo, atingindo uma dimensão espetacular, que tem apoio na música e na dança, se espalhando pela construção de um enredo que dialoga com episódios dos descobrimentos portugueses, num movimento que, pela diversão, reconta a velha história em que marujos portugueses se perdem pelo “mar largo” onde se lançaram em busca de aventuras ou de uma outra vida, melhor que aquela da realidade cotidiana. Sobre isso já nos falava Mário de Andrade:

[...] Os trabalhos do mar, que foram a admirável justificação humana da nação portuguesa por três séculos, se imiscuíram nos vilhancicos religiosos, nos autos portugueses e nas usanças acarnavaladas das procissões quinhentistas do Brasil. Mas, pela importância popular que tinham numa terra de marujos, principiaram alongando de tal forma cortejos e melodramas religiosos que se destacaram destes. E assim acabou se constituindo a Chegança de Marujos, já inteiramente profana como assunto fundamental, mas que não possui a unidade fundamental dos outros bailados. [...]⁷

7 ANDRADE, Mário. As danças dramáticas do Brasil. In: ANDRADE, M. **Danças dramáticas do Brasil**: 1º Tomo. Ed. organizada por Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1982, p. 23-84. A citação é da p. 27.

O panorama deste todo complexo, quase nunca apresentado ao público, só pode ser apreendido por quem se dispõe a acompanhar, pacientemente, a rotina de disciplina, trabalho, repetição e diversão de um grupo de Nau Catarineta. A sua unidade fundamental é, sim, aquela que se refere aos trabalhos do mar, diversos – passando pelas lutas por conquistas, tormentas, diversão a bordo e em terra – no entanto, ao contrário do que normalmente se pensa, seu episódio central não é aquele em que encontramos o Romance da Nau Catarineta – mesmo que este romance “antigo” e “tradicional” apareça como mote nomeador da brincadeira, ele é apenas parte de um entrecho cênico maior em que o Mestre dialoga com o primeiro Gajeiro, perdidos que estão “sobre as ondas do mar”. Assim, ao tratarmos de um espetáculo e de sua dimensão textual com uma constituição tão diversa quanto a Nau, devemos buscar não nos deixar seduzir pelas “soluções fáceis” já encontradas em alguns livros, que planificam o enredo ou não entendem as especificidades da dança para cada grupo ou espaço em que ela surge, ou ainda que desloca, ao bem-querer dos compiladores, episódios a partir de critérios baseados apenas no gosto ou numa compreensão (falha) dos fragmentos.

Mesmo nos registros mais ricos e sistemáticos sobre essa brincadeira, como aqueles que encontramos em **Danças Dramáticas do Brasil**,⁸ de Mário de Andrade, ou nas anotações e transcrições dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas, reunidos na **Chegança de Marujos**,⁹ ambos organizados pela astuta e perspicaz Oneyda Alvarenga, só podemos chegar à compreensão do conjunto de versos, do quadro geral dos personagens, do núcleo da ação, mas, nunca, ao entendimento pleno do desenvolvimento cênico-dramatúrgico dessa brincadeira, talvez, agora, apreensível pela disponibilidade do Mestre Deda, da Barca Santa Maria.

Mestre Deda costuma ressaltar que a brincadeira da Nau Catarineta nunca se apresenta na íntegra, pois tal feito exigiria um tempo muito longo. Por isso, toda apresentação resulta de uma seleção de jornadas e partes dramatizadas que o Mestre escolhe de acordo com o convite, tempo disponível e componentes do grupo, tornando cada apresentação única, pois só se mantêm, fixas, as partes da abertura e da despedida. O fato do espetáculo completo não caber em uma única exibição permite que as apresentações da Barca Santa Maria sejam sempre renovadas.

Somente acompanhando, regularmente, os ensaios é que se pode ter a percepção de um todo, embora este sempre se apresente episodicamente. Algumas das **jornadas** – cada uma das canções que, junto com a dança individual ou movimentos em conjunto ou evoluções dos cordões, compõem as unidades mínimas deste todo – estavam sempre presentes, são aquelas que irão aparecer na **Abertura e Despedidas**. Outras iam surgindo de acordo com o número de participantes, de acordo com o horário disponível, com a vontade de brincar. Como a memória,

8 *Ibidem*.

9 CHEGANÇA de Marujos (discos FM. 72 e 73, 82-B e 86, 97 a 104). Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, Divisão de Expansão Cultural, Discoteca Pública Municipal, 1955. (Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro; V).

estes fluxos de canções, versos, falas e gestos não se apresentavam de forma linear. À medida que se estabelecia o grupo de participantes, apareciam mais jornadas, que, segundo o Mestre, compunham as **partes**. Como **parte** entende-se um núcleo dramático complexo, em torno de um episódio central – que tanto pode ter caráter narrativo como actancial – em que agem os diversos personagens do drama, combinando ação física e falas cantadas e declamadas, dança, além dos **versos**, que identificam cada um dos personagens. São três as **partes** que compõem a totalidade do espetáculo: a **parte da Fortaleza**, a **parte do Gajeiro** e a **parte da comida**, que, como já dissemos, podem ser organizadas ou “tiradas” de acordo com o caráter ou tempo disponível para a apresentação.

Na **parte da Fortaleza**, o núcleo central é o rapto da Saloia pelo Comandante da Fortaleza e a negociação pelo seu resgate que, por fim, é conseguido à força das balas dos canhões. Na **parte do Gajeiro**, encontramos aquela que talvez seja a jornada mais conhecida, compilada, quase sempre, como o **Romance da Nau Catarineta**, que se relaciona aos episódios das tormentas em alto mar que culminam nas avarias-reparos da nau, antes que, depois de sete anos e um dia, finalmente, os marinheiros possam pisar em terra firme, celebrando com as mocinhas de Lisboa as suas aventuras e um novo embarque. A **parte da comida** é construída em torno do entrecho cômico de Ração e Vassoura, respectivamente, o cozinheiro e o zelador da tripulação que, brincando com o público, parodiam cantos e invertem as posições hierárquicas na tripulação de bordo.

Como podemos atestar, a ação dramática implica em múltiplos espaços, transpostos para a encenação como cenários, desde a própria nau, passando pela Fortaleza, e chegando à Lisboa. Sobre isso, já nos falou Mário de Andrade:

[...] O que há de mais característico nas danças dramáticas como cenário é o uso imemorial do processo de aglomeração de lugares distintos, que o teatro erudito europeu a bem dizer ignora atualmente, mas é empregado no teatro indiano e no chinês. O tablado, a frente da casa, enfim a arena em que dançam a parte dramática, é suposta representar este e aquele lugar indiferentemente, e às vezes dois lugares distintos ao mesmo tempo. Nas Cheganças, ora estamos no porto de Lisboa, ora em pleno mar, ora no tombadilho da nau, ora numa praia selvagem. E na cena do rapto da Saloia estamos simultaneamente fora da barra e na fortaleza de Diu, com um espaço de mar imaginável entre o navio e a fortaleza. Mais curioso ainda é as cenas que se supõe passadas no tombadilho, se realizarem muitas vezes no chão ao lado da nau. [...] ¹⁰

Ou seja, as concepções cênicas desta dança dramática,¹¹ baseada numa construção rapsódica em torno da Suíte, implicam num uso eficaz das convenções amplamente

10 Cf. ANDRADE, *op. cit.*, p. 82, nota 25.

11 Segundo Mário de Andrade (*op. cit.*, p. 71, nota 01) sob o nome genérico de danças dramáticas re-

utilizadas pelo teatro formal – aquele das salas de espetáculo – como a relação entre o dançante e o personagem que ele representa, até o uso de recursos mais sutis que, pela mimese e a relação entre texto-cena, além da identificação do público com a matéria representada, podem transformar a frente da casa ou da igreja em espaços estrangeiros como o porto de Lisboa ou a Fortaleza, ou nos fazer crer que a ação que vemos representada ao rés do chão se passa no tombadilho de uma nau em meio ao mar revolto. Pura magia e conhecimento de técnica cênica – não é à toa que os mestres são Mestres.

Essas são, apenas, algumas anotações que, conjuntamente, professores de Língua Portuguesa, Educação Artística, História e Geografia podem desenvolver para trazer as belezas desta dança dramática para os limites estreitos da sala de aula, ampliando-os.

únem-se “não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas.”

Referências

ANDRADE, Mário. As danças dramáticas do Brasil. *In*: ANDRADE, M. **Danças dramáticas do Brasil**: 1º Tomo. Ed. organizada por Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1982. p. 23-84.

AYALA, Maria Ignez Novais. Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna. *In*: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria. **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande: Bagagem /João Pessoa: Ideia, 2005, p. 35-53.

BOAL, Augusto. Categorias do teatro popular. *In*: BOAL, A. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 21-49.

CHEGANÇA de Marujos (discos FM. 72 e 73, 82-B e 86, 97 a 104). Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, Divisão de Expansão Cultural, Discoteca Pública Municipal, 1955. (Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro; V).

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In*: CANDIDO, Antonio *et. al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. *In*: ROSENFELD, A. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 13-36.



GALERIA

Imagens da Barca de Mandacaru e do Projeto Embarcando na Nau Catarineta. Fotos: Maria Ignez Ayala.

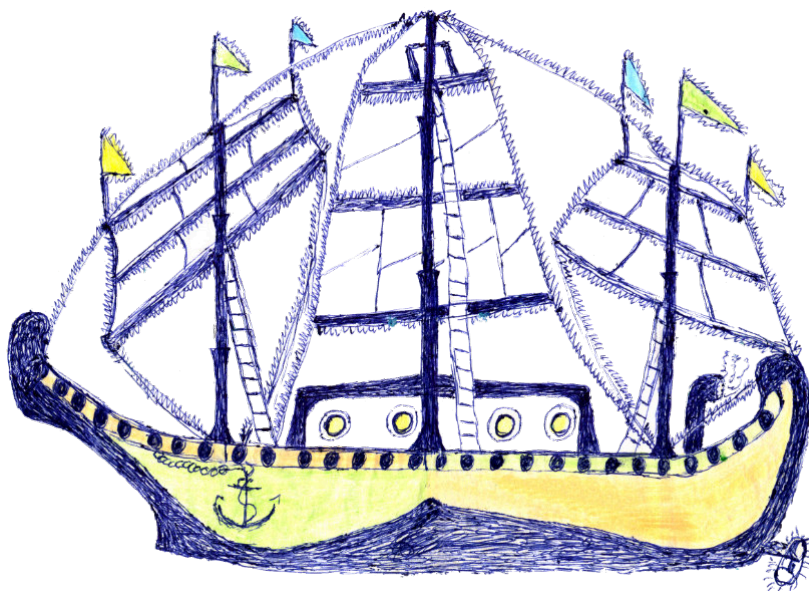
O CD duplo resultante do projeto está disponível em: <https://www.acervoayala.com/acervo/cd-barca-santa-maria-de-mandacaru/>.

Ao longo da produção desse livro foram disponibilizados diversos vídeos relativos ao projeto Embarcando na Nau Catarineta disponíveis em: <https://www.acervoayala.com/acervo/nau-catarineta-barca-galeria-de-videos/>.



Barca de Mandacaru se apresentando em 1979, sob comando do Seu Orlando.





Desenho feito por Mestre Deda, para orientar construção da Barca.



Miniatura de Barca em apresentação no Bairro do Rangel, em 28 out. 2005.



Miniatura da Barca terminada. Lançamento dos produtos do projeto, em novembro de 2005 – Usina Cultural SAELPA, na antiga Cruz do Peixe.



Apresentação da Barca durante o lançamento dos produtos do projeto, em novembro de 2005 – Usina Cultural, na antiga Cruz do Peixe, 20 nov. 2005.



Apresentação da Barca durante o lançamento dos produtos do projeto, em novembro de 2005 – Usina Cultural, na antiga Cruz do Peixe, 20 nov. 2005.



Mestre Deda, Ração e outros componentes da em Mandacaru.



Apresentação da Barca em Mandacaru – 21 ago. 2005.



Fortaleza do Diu. lançamento dos produtos do projeto, em novembro de 2005 – Usina Cultural, na antiga Cruz do Peixe, 20 nov. 2005.



Participantes da Barca assistem a vídeo sobre sua brincadeira, durante o lançamento dos produtos do projeto, em novembro de 2005 – Usina Cultural, na antiga Cruz do Peixe, 20 nov. 2005.



Mestre João do Boi como o Ração da Barca Santa Maria de Mandacaru.



Dona Adelita, se apresentando como contramestra da Lapinha.



Dona Adelita, contramestra da Lapinha, em ensaio da Barca no CSU.



Seu Geraldo, ensaio CSU.



Zé de Lela e Zezinho, ensaio, CSU.



Apresentação na 1a Feira de Arte Cultura de Mandacarau. 16 jul. 2005.



Apresentação na 1a Feira de Arte Cultura de Mandacarau. 16 jul. 2005.



Apresentação da Barca no SEBRAE – 11 jun. 2005.



Ensaio no CSU com uso de espadas de madeira.



Ensaio no CSU com uso de espadas de madeira. (Detalhe).



Gravação do CD no Laboratório da UFPB.



Construção da Barca de forma artesanal, segundo desenho de Seu Deda.

