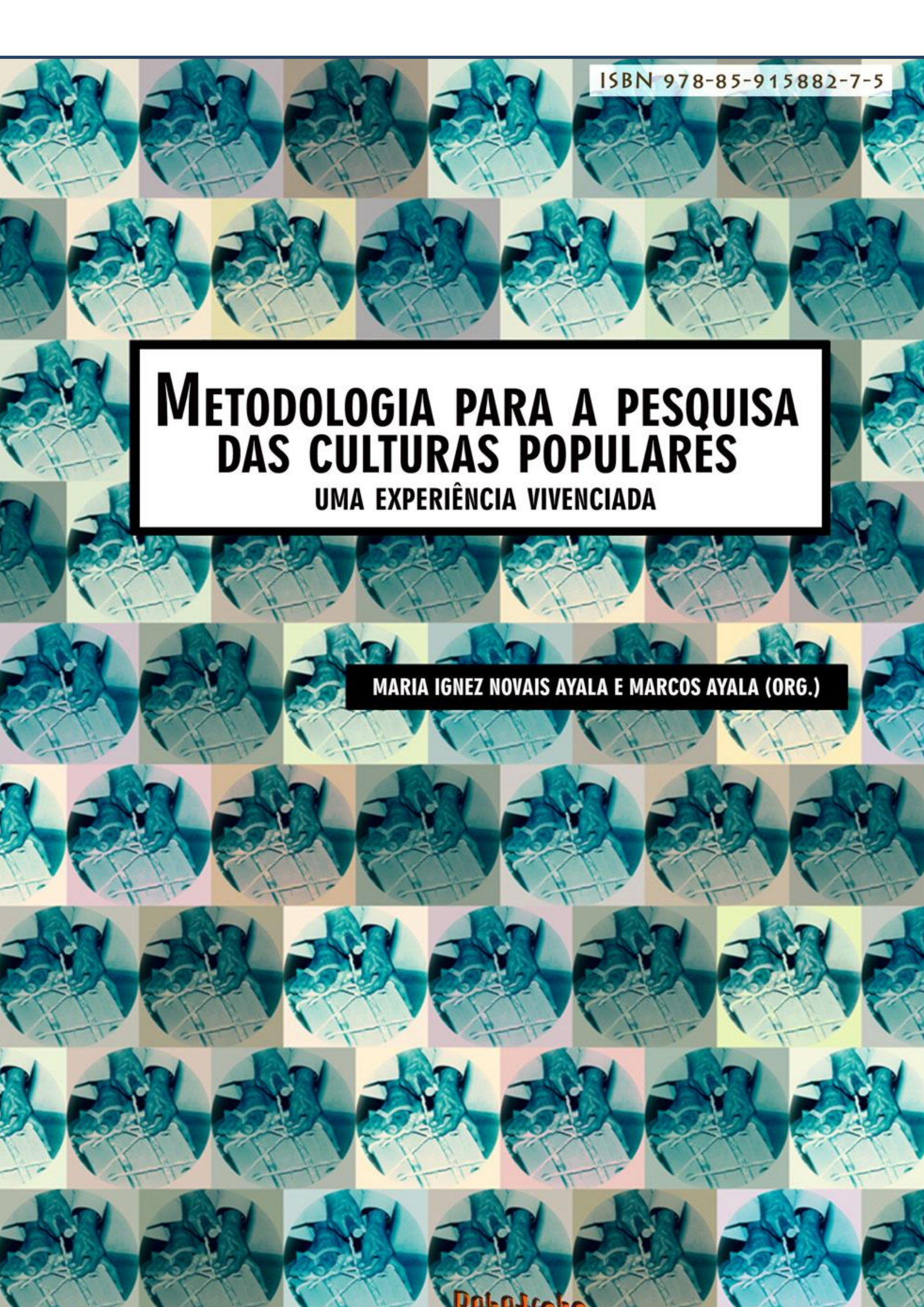




ISBN 978-85-915882-7-5

METODOLOGIA PARA A PESQUISA DAS CULTURAS POPULARES

UMA EXPERIÊNCIA VIVENCIADA

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA E MARCOS AYALA (ORG.)

Objeto

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA E MARCOS AYALA (ORG.)

Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada

2015

© DOS AUTORES

COORDENAÇÃO EDITORIAL: EDSON SOARES MARTINS

CONSELHO EDITORIAL: FRANCISCO DE FREITAS LEITE (URCA), LUÍS ANDRÉ BEZERRA DE ARAÚJO (URCA), NEWTON DE CASTRO (URCA), RIDALVO FELIX DE ARAUJO (UFMG)

PREPARAÇÃO DE TEXTO E DIAGRAMAÇÃO: ATELÊ EDITORIAL DO NETLLI

REVISÃO FINAL DE TEXTO: HYAGO ÁTILLA SOUSA DOS SANTOS E POLIANA LEANDRO DOS SANTOS

FICHA CATALOGRÁFICA

Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada /
Organização de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala – Crato: Edson Soares
Martins Ed., 2015.

380 p.

1. Danças populares. 2. Cultura Popular. 3. Metodologia da pesquisa em Cultura Popular.
I. Ayala, Maria Ignez Novais. II. Ayala, Marcos.

ISBN 978-85-915882-7-5

CDD 306

CDU 394

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1	14
O <i>SITE</i> E O ACERVO EM SUAS COLEÇÕES E SÉRIES DE FALARES E CANTARES.....	14
CAPÍTULO 2	25
ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE FORMAÇÃO DE PESQUISADORES, DOCUMENTAÇÃO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	25
CAPÍTULO 3	38
SABERES TRADICIONAIS EM PALAVRA, SOM E IMAGEM	38
CAPÍTULO 4	51
CULTURA POPULAR E TEMPORALIDADE	51
CAPÍTULO 5	66
DUAS PESQUISAS E SEUS PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS	66
CAPÍTULO 6	83
MEMÓRIA DA CULTURA: ECOS DE PESQUISA DE CAMPO (DOCUMENTOS ETNOGRÁFICOS E POSSÍVEIS PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE)	83
CAPÍTULO 7	97
O QUE GUARDAM AS ANTIGAS CADERNETAS DE CAMPO? (FRAGMENTOS DE UMA METODOLOGIA EM CONSTRUÇÃO)	97
CAPÍTULO 8	122
METODOLOGIA PARA A PESQUISA DE CAMPO E ANÁLISE	122
CAPÍTULO 9	133
DANÇAS E OUTRAS PRÁTICAS DEVOCIONAIS AFRO-BRASILEIRAS EM DOIS CONTEXTOS CULTURAIS DISTANTES.....	133
CAPÍTULO 10	153
A FESTA DOS SANTOS REIS... DO RÁDIO: UM EXEMPLO DE RELATO CRÍTICO	153
CAPÍTULO 11	159
O ENCONTRO COM O CARNAVAL DE JOÃO PESSOA.....	159
CAPÍTULO 12	172
RELEMBRANDO A METODOLOGIA DA PESQUISA SOBRE OS COCOS DO NORDESTE.....	172
CAPÍTULO 13	181

POESIA POPULAR DA PARAÍBA EM REGISTROS DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938) E EM PESQUISAS ATUAIS	181
CAPÍTULO 14	194
RITMOS E MELODIAS EM TRÂNSITO: ESTUDO COMPARATIVO A PARTIR DE GRAVAÇÕES SONORAS DE DIFERENTES ÉPOCAS E LUGARES	194
CAPÍTULO 15	212
OS GÊNEROS E A CONVERSA: ESBOÇO DE ABORDAGEM BAKHTINIANA E APONTAMENTO SOBRE O MÉTODO	212
CAPÍTULO 16	223
EM FAMÍLIA: OS COCOS DE TAMBAÚ A PARTIR DA MEMÓRIA DE ANTIGOS PARTICIPANTES DAS FESTAS E DE SEUS DESCENDENTES.....	223
ANEXOS	247
ANEXO 1	248
FESTA DO DIVINO DE MOGI DAS CRUZES: ANOTAÇÕES EM CADERNETAS.....	248
ANEXO 2	254
FESTA DO DIVINO DE MOGI DAS CRUZES: O RELATO DE PESQUISA DE 1976	254
ANEXO 3	261
SONS DA RUA	261
ANEXO 4	279
O LABORATÓRIO DE ESTUDOS DA ORALIDADE (LEO/UFPB) E A PESQUISA COLETIVA	279
ANEXO 5	286
CATÁLOGO DE FITAS VHS E SVHS (1995/2003).....	286

INTRODUÇÃO

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA E MARCOS AYALA

A proposta de organizar um livro narrando a experiência em pesquisas individuais, em dupla e em grupo foi se firmando nos últimos anos, devido ao grande volume de documentos gerados em pesquisa de campo e de uma vasta experiência de leitura, que nos auxilia a pensar criticamente as práticas culturais, intimamente associadas à vida comunitária. Abrange a reflexão sobre procedimentos metodológicos utilizados para o registro e estudo das *tradições orais vivas* que encontramos nos estados de São Paulo e da Paraíba e em outras localidades por onde passamos. A oralidade é entendida como forma de transmissão, mas, sobretudo, como conjunto de sistemas culturais com visões de mundo, ações, normas e valores estéticos e sociais que envolvem múltiplas temporalidades. Encontrados em comunidades urbanas e rurais, indígenas e quilombolas, esses sistemas também podem se valer de outras linguagens, como, por exemplo, a da escrita, na assim chamada literatura de cordel, com seus folhetos, poemas e canções; da xilogravura, pintura e escultura; de encenação sério-cômica, mesclada com canto e dança, contendo elementos poéticos, narrativos e épicos: contam histórias, mostram a ação de pessoas ou de personagens.

A capacidade das formas de expressão da oralidade se manterem ou ressurgirem após anos de descaso dos poderes públicos ou de desinteresse de parte da comunidade pode se relacionar com a noção de tempo, diferente na cultura escrita e nas culturas orais. A duração temporal nas culturas orais é longa, a ponto de haver cantos, rituais que se refazem aparentemente sem grandes variações, quando se comparam registros feitos em diferentes momentos, com distância de vinte, trinta anos ou mais. Também não estão fixados limites de gêneros e atividades artísticas na oralidade como ocorre na cultura escrita. Tudo pode se mover: os mesmos versos orais colhidos em determinada localidade e época, numa dada forma de expressão, podem ser encontrados em outros lugares bem distantes ou podem reaparecer em outra época e em formas de expressão distintas. Tudo se faz e refaz como nas imagens sempre renovadas em um caleidoscópio. Não se trata de persistência do passado no presente, mas de criações simbólicas que têm se mantido sempre presentes, sempre atuais. O que teve significado intenso para antepassados pode continuar a ser praticado no presente por outros.

Estas características das culturas orais ficam bem evidentes quando se confrontam transcrições de registros cantados ou declamados e registros sonoros de rituais mágicos e religiosos e de danças dramáticas tradicionais.

Os artigos reportam-se a situações presenciadas em diferentes tempos e lugares, deixando transparecer o envolvimento dos pesquisadores com as pessoas detentoras de conhecimentos tradicionais, a atenção no que se viu e se ouviu, as sensações provocadas pelas poéticas orais, com efeitos de longa duração na memória dos pesquisadores envolvidos, a análise dos contextos de produção, de conflitos e estratégias das comunidades envolvidas com as práticas culturais e costumes tradicionais.

As pesquisas de culturas orais aqui tratadas são de diferente natureza:

- a) primeiros contatos com artistas populares e suas produções culturais; com senhores e senhoras respeitados em suas comunidades por conhecimentos e práticas devocionais de catolicismo popular e de religiosidade afro-brasileira, em festas locais, regionais e nacionais; com artesãos e seus trabalhos artesanais em feiras, exposições e residências;
- b) pesquisas exploratórias para conhecer os lugares de cultura e as pessoas diretamente envolvidas nos costumes e práticas artísticas e culturais;
- c) pesquisas de campo para conhecimento e registros eventuais;
- d) pesquisas de longa duração envolvendo sucessivas idas a campo, gravações de diferentes formas de atuação de artistas populares em contextos comunitários, em apresentações públicas, em situações dialógicas (conversas, relatos, entrevistas) de pesquisadores com participantes das culturas populares. Algumas delas se desenvolveram como pesquisas acadêmicas.

Nos quatro tipos acima, além das diferentes situações dialógicas (rápidas conversas em intervalos de apresentações públicas, conversas mais longas agendadas previamente) eram feitas anotações em cadernetas de campo, reflexões em cadernos com descrições e narrações detalhadas de ocorrências observadas e estudos de compreensão dos registros orais. Recorremos a transcrições, textualizando os registros orais – fixação por escrito da fala, canto e narrativas –, além de edições em outras linguagens como registros sonoros e audiovisuais, dando destaque a trechos de relatos, a versos cantados ou declamados, a narrativas. A leitura de publicações teóricas e de estudos monográficos, com especial atenção a procedimentos metodológicos e técnicos, é feita simultaneamente à organização dos dados de campo para ampliar a capacidade crítica e analítica com o conhecimento das experiências sobre culturas orais e populares, vida comunitária, diferenças

de sistemas culturais, memória, temporalidade expressas por estudiosos de diferentes áreas (Letras e Linguística, Antropologia, Sociologia, Música, História, Filosofia, Psicologia, Artes Plásticas e Visuais).

Não se trata aqui de uma sucessão de etapas, mas de uma simultaneidade de ações em função da observação e da busca de sentido dessas práticas culturais, privilegiando a fala de artistas populares e de outros participantes diretos dos costumes e práticas culturais e seu entendimento através de dados empíricos e da reflexão teórica. Há um movimento de ir e vir constante, pois estão sempre em movimento tanto as culturas tradicionais vivas, quanto o conhecimento construído com observação, análise de registros sonoros, audiovisuais e fotográficos, leituras e releituras de bibliografia e de outros documentos produzidos por *scholars* e outros estudiosos das culturas populares.

Trata-se mais da reflexão sobre estudos de caso do que da proposição de procedimentos teóricos para o estudo das culturas orais. Reunimos um conjunto de artigos que demonstram as ações dos pesquisadores, as escolhas no sentido de dar mais visibilidade às ações dos artistas populares e de outros participantes das diferentes práticas culturais, cujos registros fotográficos, sonoros e audiovisuais, junto com sínteses explicativas vão sendo incluídos no *site* do Acervo Ayala (www.acervoayala.com), local de divulgação de pesquisas de campo que temos realizado ao longo de mais de quarenta anos.

A metodologia que temos adotado nos últimos quinze anos fundamenta-se em conceitos de Patrimônio Imaterial, privilegiando as culturas tradicionais, isto é, aquelas que têm sua forma de conhecimento repassada pela transmissão oral, em contraste com outras formas de conhecimento que se alicerçam na escrita.

No Brasil, é grande a diversidade cultural que prescinde da escrita para existir, boa parte dela existente na Paraíba: culturas ciganas, culturas indígenas, culturas de comunidades quilombolas, comunidades ribeirinhas, comunidades litorâneas, entre outras. Não significa que essas comunidades estejam isoladas e não dialoguem com formas de cultura escrita, seja através dos jovens integrados na escola, seja dos demais como público dos meios de comunicação de massa e eletrônica. Muitas delas são encontradas nos bairros de periferia das cidades, devido a movimentos migratórios.

É preocupação internacional, conforme as diretrizes assumidas pela UNESCO, *o direito às diferenças culturais*. Com base nisso, cresce em nosso país como em todo o mundo a consciência da diversidade cultural e a urgência de implantação de estratégias para o estabelecimento de formas de proteção patrimonial.

Estamos formando, ao longo de nossa vida, um acervo de tradições orais de difícil preservação, pois os suportes (filmes fotográficos, fitas magnéticas, principalmente) passam por transcrições constantes para novas mídias eletrônicas para que não se percam as imagens nem as falas, cantos, danças, registrados em seus contextos comunitários. Tanto a documentação, quanto as pessoas ou a memória daqueles que foram referência de costumes artísticos e religiosos são importantes para dar visibilidade às culturas populares existentes nas diferentes regiões do Brasil. Também são fundamentais para propiciar formas de salvaguarda das tradições orais e de inclusão de detentores de conhecimentos tradicionais em diferentes espaços, dentre eles os vários níveis do sistema educacional formal, com melhoria de suas condições sociais e econômicas, afinal, eles conhecem profundamente práticas culturais que estão caindo em desuso ou passando por processos de mudança e ressignificação.

Os pressupostos metodológicos com que temos lidado devem atender a necessidades de pesquisa de campo, de organização, análise e interpretação dos dados, de preservação de documentos, de divulgação e acesso.

A interdisciplinaridade surge como pressuposto metodológico básico para formação de equipe de pesquisa de campo com titulação acadêmica diversificada, para a construção de instrumental teórico e técnicas de pesquisa provenientes de várias áreas das Ciências Humanas, fundamental na organização, análise e interpretação e, também a multidisciplinaridade, para a formação de uma experiência compartilhada e construída junto com pesquisadores de diferentes áreas, sejam eles iniciantes ou estudiosos experientes, envolvidos no processo de registro e preservação documental, na criação de formas de divulgação e acesso. Não se trata da reunião de profissionais de diferentes áreas para execução de tarefas, mas de uma realização conjunta em torno de um acervo em constante construção.

Entendemos que uma metodologia para as culturas populares tradicionais, vivenciada em pesquisas individuais, em dupla e em equipe, envolve a formação de uma coleção ou coleções de documentos e de peças

relacionadas a épocas passadas ou mais presentes, a partir de objetos culturais, mas nunca tivemos o objetivo de criar cristalizações ou manutenção de um ponto de vista que, de certa forma, dá uma rigidez temporal ao que é exposto. Ao contrário, pretendemos entender *o que e por que* as práticas culturais, registradas em épocas e lugares diferentes, apresentam elementos de permanência e mudança. Quando ocorrem permanências e mudanças, a que estão relacionadas?

Os objetos culturais são importantes para a análise, mas a prioridade recai no ponto de vista dos sujeitos que participam das culturas tradicionais. Mesmo quando, através de um estudo comparativo de estruturas poéticas e narrativas, suas práticas culturais pareçam não sofrer grandes mudanças, não devem ser tratadas como “sobrevivência do passado no presente”, como entendiam os antigos folcloristas. Ao contrário, as comunidades e suas atividades culturais são contemporâneas, fazem parte de um contingente enorme da população, embora nem sempre sejam reconhecidas devidamente como protagonistas de cultura. Devido à coexistência de múltiplas temporalidades, nem sempre é fácil de ser compreendida como **cultura**, ou seja, como aquilo que não só dá identidade, no sentido de fazer a diferença, como no sentido de fazer parte da vida das pessoas que manifestam suas dores, suas alegrias, seus prazeres, enfim se reconhecem como gente pelo que fazem em grupo, em sociedade, em suas comunidades.

Resumindo, a metodologia para as culturas populares privilegia ações, saberes, fazeres, corpos em movimento no trabalho cotidiano, nos momentos de convívio com aqueles que fazem parte de seu grupo. Em datas festivas, têm seus modos de externar sua fé, sua devoção, sua alegria, sua forma de conviver com diferentes faixas etárias, que podem ser diferentes daqueles padronizados pelo mercado ou pelas expressões culturais dominantes e oficiais. Assim, há diferentes modos de festejar o natal, além de montar árvores, dar presentes ou se vestir de Papai Noel. Há lugares da Paraíba em que são montados presépios nas casas e nas igrejas, com a participação de muitas pessoas, nos quais, além das figuras bíblicas de Maria, José, menino Jesus e os três Reis Magos na Lapinha, com a Estrela Guia e os animais (boi, vaca, carneiro, galo), são acrescentados bibelôs, cactos e outras plantas, espelhos com patinhos, simulando lagoas, várias representações de cenas de trabalho, que trazem a história sagrada para mais perto da vida cotidiana.

Em algumas cidades paulistas, ainda são presentes os presépios com inúmeras cenas de trabalho com seus personagens e ferramentas, representando uma comunidade laboriosa, junto com as figuras bíblicas, com movimento gerado por pequenos motores e pilhas, ligados em uma complexa engrenagem. Outro exemplo paraibano: a Festa do Rosário de Pombal, na qual a participação dos fiéis na procissão revela a que grupo social e religioso eles pertencem: há fiéis que carregam, na cabeça, pedras ou coroas de espinho de cactos; outros andam descalços; outros usam as roupas de seus grupos de dança; os que pertencem a confrarias têm suas insígnias; os mais abastados são reconhecidos por suas roupas, seus gestos, suas ações e assim por diante.

Os pressupostos metodológicos utilizados procuram dar visibilidade à cultura dos que nem sempre são valorizados por sua condição de artistas e seu conhecimento, que lhes faz ter uma relação específica com a natureza (como os pescadores, os que vivem da coleta de frutos nas matas), para os quais há uma legião de seres extraordinários, que o mundo da escrita classifica como seres imaginários, fictícios, enquadrando-os apenas como personagens de lendas e de mitos. Para quem vive a cultura da oralidade, esses seres extraordinários existem, impõem respeito e comedimento (não colher frutos à toa, não matar passarinhos, não caçar filhotes ou fêmeas, não depredar ninhos, não apanhar caranguejos ou lagostas fora da época, não fazer barulho nem alvoroço). A vida no mangue, por exemplo, obriga à criação de instrumentos específicos para extração de mariscos e de diferentes espécies de crustáceos, obriga a um conhecimento de marés e do ciclo de reprodução da fauna e flora ali presente. Quando se perde esse conhecimento ou se menospreza esse conhecimento, começam a surgir problemas ambientais sérios.

Uma metodologia para pesquisa de campo e estudo das tradições orais vivas pressupõe a reunião de documentação em diferentes suportes, de modo a se ter para consulta e observação:

1. objetos utilitários ou peças artesanais que hoje podem ter ganho outros usos, mostrando essas mudanças nos costumes e também como são contemporâneos costumes considerados antigos, mas que têm sentido para quem os vive no presente.
2. registros sonoros, fotográficos, audiovisuais, publicações e manuscritos, que podem ser mostrados dialogando com os objetos e com textos sobre eles. Podem mostrar como são feitos, quem os faz, os lugares onde são feitos.

Também podem trazer falas e cantos de quem usa esses objetos e o que representam para eles.

3. objetos, registros sonoros, fotográficos, audiovisuais, publicações e manuscritos feitos em diferentes épocas, revelando como certos costumes se mantêm vivos e as mudanças que sofrem ao longo do tempo.

4. o que se mostra pode deixar no público uma vontade de voltar várias vezes aos estudos, aos registros de exemplificação para ampliar o conhecimento e ter novas experiências.

É com base nesta materialidade, formada a partir de princípios metodológicos e técnicas de pesquisa, organização de dados, preservação de acervo, que procuramos expor abordagens teóricas e analíticas do patrimônio imaterial. Uma pesquisa ou um acervo que se empenhe em valorizar as tradições orais vivas, dentre seus pressupostos, deverá prever um público que vai e volta aos documentos por vontade própria e não por obrigação imposta por escola e professores.

Uma metodologia para o estudo das tradições orais não deve se limitar à produção de textos acadêmicos, deve incluir em seus resultados espaços para a experimentação em que se criem situações de inquietação e curiosidade, em que se criem formas de diálogo com pesquisas já realizadas em tempos anteriores e com outras pesquisas contemporâneas, através de objetos, de registros sonoros, fotográficos e audiovisuais, de publicações, datiloscritos e manuscritos feitos em diferentes momentos do século XX e do século XXI, existentes em acervos públicos e particulares da Paraíba e de outros Estados.

A metodologia para as culturas populares, que apresentaremos através dos artigos, tem entre seus pressupostos, desde as primeiras pesquisas de campo, *a criação de uma experiência significativa de aprendizagem sobre o patrimônio imaterial e a diversidade das culturas tradicionais populares, de conscientização da diversidade cultural brasileira, existente em situações e espaços não formais de educação, isto é, em comunidades tradicionais nas quais a escrita não é algo imprescindível.*

Para este e-book recorreremos a informações de relatórios de pesquisa, trabalhos apresentados em encontros científicos que se mantiveram inéditos e de publicações em periódicos de difícil acesso hoje.

Os capítulos foram elaborados de modo a construir uma espécie de memória de experiências vividas, através de reflexões feitas em diferentes épocas. Convidamos dois pesquisadores. Magno Augusto Job de Andrade e Cleomar Felipe Cabral Job de Andrade, com quem, nestes últimos vinte anos, dividimos muitas das pesquisas de campo, perspectivas de análise, registros sonoros e audiovisuais, produção de livros, CDs e DVDs, além do trabalho de organização e digitalização de fontes primárias, que começam a ter divulgação no site www.acervoayala.com. Também convidamos Edson Soares Martins, com quem partilhamos experiências recentes de pesquisa no Ceará e é o editor desta e de outras publicações em papel ou eletrônicas. Expressamos nossos agradecimentos a esses parceiros e parceira, bem como aos outros participantes da equipe técnica.

CAPÍTULO 1

O *SITE* E O ACERVO EM SUAS COLEÇÕES E SÉRIES DE FALARES E CANTARES

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

O Acervo Ayala (www.acervoayala.com) é dedicado à memória das culturas populares brasileiras, através de estudos, textos informativos, seleção de registros sonoros, fotográficos, audiovisuais, que documentam nossa vivência nesta área de conhecimento ao longo de mais de quatro décadas. Estrutura-se a partir de diferentes tipos de objetos e documentos relacionados aos temas Artesanato, Religiosidade, Danças Coletivas, Literatura Impressa (folhetos, poemas e canções), Poesia e Narrativas Orais, Teatro de Bonecos. Os temas encontram-se inter-relacionados em peças artesanais que retratam costumes, em fotos, registros sonoros e audiovisuais feitos em localidades urbanas e rurais, em residências de artistas populares, em festas e apresentações públicas, em conversas e entrevistas, parecendo arbitrária qualquer tentativa de tipologia que isole as atividades culturais e artísticas tradicionais populares em categorias estanques.

Os falares e cantares que são destacados nesta página eletrônica, bem como as imagens, foram selecionados a partir de documentação resultante de nossas pesquisas de campo de cunho etnográfico e têm a intenção de construir um painel de diferentes formas de expressão, reveladoras de uma poética da oralidade, originária de diferentes localidades. Os procedimentos metodológicos para a criação de um *site* e *e-book* são diferentes daqueles utilizados nos textos acadêmicos predominantemente alicerçados na escrita. As linguagens escritas, imagéticas e audiovisuais, quando utilizadas na Internet, requerem uma maior brevidade, estímulos sensoriais nem sempre habituais nos estudos acadêmicos.

Mesmo quando artigos são reproduzidos, mostra-se, primeiro, um pequeno trecho inicial que se amplia, caso o internauta queira ler mais. É preciso definir bem quais os procedimentos eficazes para este tipo de divulgação, para não cair na banalização das informações nem na saturação. Em tempos de *selfies* vale a prudência para não dar mais evidência aos pesquisadores do que aos sujeitos responsáveis pela existência das tradições orais estudadas, a seus saberes e práticas.

No que se refere à documentação divulgada no *site*, encontram-se representadas várias expressões culturais predominantes no nordeste brasileiro, que se intercomunicam, formando um grande sistema da oralidade. Abrangem poesia narrativa em que se cantam e contam histórias (folheto/cordel), versos motivados pelo acaso, declamados ou cantados (repente, poemas e canções, coco de embolada), acompanhados de vários

instrumentos, música e dança comunitárias (coco e ciranda), danças dramáticas (barca ou nau catarineta, lapinha, cavalo marinho, os diversos bois de reis, de carnaval...), teatro de bonecos (mamulengo, babau, entre outras denominações), além da xilogravura, forma plástica de se referir a histórias e costumes, seja como ilustração na capa de folhetos de cordel, seja fora deles, em outros suportes. Nos registros feitos no estado de São Paulo predominam cantos em festas, com suas formas de expressão e saberes relacionados com costumes religiosos populares ancestrais.

O procedimento para a inserção de dados do Acervo Ayala é de projeção contínua, pois, à medida que aumenta a quantidade de documentos no *site*, enfrenta-se o desafio de mostrar como as celebrações, as formas de expressão e saberes das culturas tradicionais coexistem, convivem e, em alguns casos, dialogam com outras formas de cultura, fundamentadas na escrita em seus diferentes suportes escritos e midiáticos. Afinal a língua falada e cantada no Brasil por artistas tradicionais tem atraído a atenção de muitos escritores, músicos e cineastas brasileiros; seguramente continuará acrescentando novas riquezas e desejo de novas descobertas ao público.

OBJETIVOS

Temos, como objetivo geral, construir, aos poucos, um grande painel das poéticas da oralidade vivenciadas ao longo de mais de dois terços de nossas vidas, em que pesquisamos diferentes formas de expressão artísticas e culturais, expondo e pondo em diálogo registros da fala popular em diferentes tempos, lugares e situações, de modo a demonstrar a existência de um sistema específico, o da oralidade, diverso do sistema da cultura escrita.

Dentre os objetivos específicos:

1. Trazer evidências da diversidade cultural, centrada nas poéticas da oralidade, através de farta documentação de pesquisas feitas em São Paulo e em estados do nordeste brasileiro.
2. Expor as bases teóricas, os procedimentos técnicos e metodológicos fundamentais para o conhecimento das culturas tradicionais brasileiras.
3. Evidenciar a descoberta encantadora propiciada pelo encontro e diálogo entre originários de diferentes universos culturais.

4. Propiciar experiências vivenciais de cultura oral para que o público participe destas descobertas encantadoras, interagindo com o *site* e manifestando suas experiências com saberes e fazeres de artistas populares.

O QUE SERÁ EXPOSTO

O ponto de partida para o que se apresentará é a experiência de pesquisa de campo construída por Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala, em dupla e em equipe.

Através das falas e cantos selecionados, serão construídos diálogos com falares e cantares similares registrados por outros pesquisadores do passado e do presente.

Serão expostos registros audiovisuais, sonoros e fotográficos articulados em eixos temáticos ou séries, fornecendo informações sobre diferentes formas de expressão orais populares, algumas delas presentes em São Paulo. As formas de expressão podem se articular através de elementos estéticos presentes nas poéticas da oralidade, entre eles as técnicas de improviso, de memorização, os gêneros, aspectos distintos da noção de temporalidade, mantidos por décadas e décadas, fazendo sentido para quem os vive comunitariamente.

COLEÇÕES E SÉRIES DOCUMENTAIS

Ao longo do tempo foram se formando conjuntos documentais, que motivaram a formação de coleções e séries sonoras, audiovisuais, fotográficas, bibliográficas e de artesanato.

As coleções de artesanato em barro, metal, madeira e tecido serão analisadas e expostas numa etapa futura. Já as coleções de folhetos, poemas e canções nordestinos, reunindo impressos vendidos principalmente em feiras e mercados públicos nos anos 1970/1980, serão inseridas a partir de 2015. A reprodução digital das capas e contracapas dos folhetos foi iniciada pelas publicações feitas no Ceará, com a colaboração da Profa. Dra. Rosangela Vieira Freire, faltando a de prelos de outros estados. Depois serão digitalizadas as páginas internas. A Relação de folhetos está disponível no site ([clique aqui](#)).

Os poemas e canções publicados em folhas soltas serão digitalizados em breve e serão expostos na página junto com um estudo.

A seleção inicial para implantação de dados no site www.acervoayala.com contém fotos, relatos em caderneta de campo, reflexões sobre registros em campo, relacionadas com as séries sonoras da Coleção SP/NE (1972-1995), Coleção Cocos do Nordeste (1992-2000) e Coleção Embarcando na Nau Catarineta (2003-2005), tendo o objetivo de mostrar como se documentava a pesquisa sobre culturas orais sem a utilização de equipamentos audiovisuais e, depois, com a incorporação destes e de outras mídias na pesquisa etnográfica.

A demonstração da fundamentação teórica e técnica utilizada por nós na segunda metade do Século XX tem o objetivo de servir para reflexão sobre os métodos e técnicas contemporâneas. No que se refere às formas de expressão de culturas orais registradas nessa época, a documentação acessível à consulta pública pode colaborar para o entendimento do processo de permanência e mudança de hábitos culturais, para a reflexão sobre a existência destas práticas e as formas de intervenção no passado e no presente, bem como para o entendimento das formas de subordinação a diferentes instituições de fomento – municipal, estadual, federal.

A [Coleção Cocos do Nordeste \(1992-2000\)](#) e a [Coleção Embarcando na Nau Catarineta \(2003-2005\)](#) dão mostra da pesquisa coletiva, realizada com equipes do LEO/UFPB, da metodologia utilizada e de resultados, através de artigos, documentação fotográfica, sonora e audiovisual.

AS SÉRIES TEMÁTICAS

As séries temáticas foram estabelecidas com base no decorrer das pesquisas de campo realizadas individualmente, em dupla ou em grupo. Para que se visualize a construção do acervo, passamos a expor a relação de pesquisas de campo dos pesquisadores.

1. Relação de pesquisas de campo de Maria Ignez Novais Ayala com Marcos Ayala (1972-1985):

- Folhetos da literatura de cordel e canções – Coleta em feiras e mercados nordestinos; entrevistas com escritores, editores, vendedores e xilógrafos: entre 1969 e 1979.

- Festas do Divino de Mogi das Cruzes (SP) – Registros sonoros, anotações e documentação fotográfica de grupos de moçambique e congada, foliões do Divino: 1972 a 1978.
- Festas do Divino de Piracicaba (SP) – Documentação fotográfica, anotações e registros sonoros de rezas, ladainhas, cantos de diferentes grupos de dança folclórica local, entre eles o batuque ou samba (denominações correntes entre os sambadores e sambadoras) e cururu, forma de expressão do improviso paulista: 1976.
- Dança de São Gonçalo em Mogi das Cruzes (SP) e entorno – Registros sonoros, anotações em cadernetas de campo e documentação fotográfica: 1974 a 1977.
- Festa de São Benedito em Mogi das Cruzes (SP) – Anotações de campo e fotos: 1976.
- Festa de Santa Cruz em Mogi das Cruzes (SP) – Registros sonoros e anotações: 1975.
- Festa de Santos Reis em Arujá (SP) – Registros sonoros, documentação fotográfica e ensaio inédito: 1977.
- Festa de São Benedito na casa de Seu Ageu, em Barueri (SP) – Batuque ou Samba – Registros sonoros, anotações e fotos: 1977.
- Festa de Treze de maio na casa de Dona Guilhermina, na Vila das Palmeiras, São Paulo (SP) – Batuque ou Samba – Registros sonoros, anotações e fotos: 1977.
- Festa de Santa Cruz no Cafundó, em Sorocaba (SP) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1978 (13/05/1978)
- Festa de São João na casa de Dona Sebastiana, em Mauá (SP) – Procissão, cantos, rezas e samba-lenço – Registros sonoros, anotações e fotos: 1978.
- Festa de São João – Casa de Dona Guilhermina na Vila das Palmeiras, São Paulo (SP) – Rezas, Samba-lenço e Batuque – Registros sonoros e anotações: 1983.
- Festa de São Pedro na casa de Dona Chiquinha, Jardim Santa Ângela, Santo Amaro, São Paulo (SP) – Terço – Registros sonoros, anotações e fotos: 1978.

- Histórias e Benzimentos de Seu José Costa, em Mogi das Cruzes (SP) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1978.
- Dança de São Gonçalo na casa de Mariquinha, São Paulo (SP) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1978 e 1979.
- Festa de Carpição no Bairro de Bom Sucesso, Guarulhos (SP) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1978.
- Coco dos 7 Filhos na Casa Dona Aparecida, Vila das Palmeiras, São Paulo (SP) – cantado pelas irmãs Dona Guilhermina, Dona Aparecida e Dona Albina – Registro sonoro: 1978.
- Festa de Santa Cruz na Aldeia de Carapicuíba (SP) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1976.
- Cantadores nordestinos em São Paulo (SP) e no nordeste – repentes, poemas canções, entrevistas – Registros sonoros, anotações e fotos: 1975 a 1985.
- Folia de Reis na Vila das Palmeiras e Vila Carolina, São Paulo (SP) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1979/1980.
- Festa da Penha, em João Pessoa (PB) – Emboladores de coco (Cachimbinho e Geraldo Mousinho), barca (Seu Orlando) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1978.
- Danças do período natalino em Maceió (AL) – Chegança Minas Gerais de Mestre Antônio (ensaio e apresentação), Guerreiro de Seu Genésio e Mestre Jorge de Bebedouro, Baiana Pastoril do Farol. Pastoril Bom Jesus, Guerreiro de Velhos e Guerreiro. Chegança Minas Gerais de Mestre Antônio – Registros sonoros, anotações e fotos: 1978.
- Danças do período natalino em João Pessoa e Santa Rita (PB) – Cavalomarinheiro de Mestre João Raimundo, Ciranda e Pastoril – Registros sonoros, anotações e fotos: 1978/1979.
- Tribos do carnaval de João Pessoa (PB) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1979.

- Danças do período junino em João Pessoa e Areia (PB) – Cavalo-marinho e Forró de São João em Sepilho (Distrito de Areia)– Registros sonoros, anotações e fotos: 1979.

2. Relação de pesquisas de campo de Marcos Ayala (1987-1991) com a eventual colaboração de Maria Ignez Novais Ayala:

- Festa do Rosário de Pombal, Pombal (PB) – procissão, rezas e cantos de grupos (congos, pontões, reisado) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1987.
- Entrevista com Chico de Bembém (chefe do Reisado) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1988.
- Entrevista com Seu Aurélio (ligado aos Pontões) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1988.
- Entrevista com membros da Irmandade do Rosário – Registros sonoros, anotações e fotos: 1988.
- Festa do Rosário de Pombal (PB) – Hasteamento do mastro; início da novena – Registros sonoros, anotações e fotos: 1988.
- Entrevista em Pombal (PB) – com Dão (João Pedro de Souza) na casa dele; entrevista com Raimundo de Rosa na casa de Dão – Registros sonoros, anotações e fotos: 1988.
- Entrevista em Pombal (PB) – com Lourenço Rufino dos Santos (Pontões) na casa de seu filho (Francisco) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1988.
- Entrevista em Pombal (PB) – com D^a Maria de Barros, na casa dela – Registros sonoros, anotações e fotos: 1988.
- Entrevista em Pombal (PB) – com seu Clóvis (chefe dos Pontões), na casa dele (Sítio Areal) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1988.
- Festa do Rosário de Pombal, Pombal (PB) – Registros sonoros, anotações e fotos: 1991.

3. Relação de pesquisas de campo coletiva no Laboratório de Estudos da Oralidade, coordenadas por Maria Ignez N. Ayala e Marcos Ayala:

As pesquisas realizadas até 2003 constam no Catálogo de fitas VHS e SVHS, disponível nesta edição (Ver Anexo 5)

4. Organização de séries de registros audiovisuais contemporâneos a serem expostas progressivamente:

4.1. Registros Audiovisuais:

- Danças comunitárias: Cocos
- Danças comunitárias: Cirandas
- Danças comunitárias: Mazurcas
- Danças coletivas: Quadrilhas
- Poesia improvisada: Repente e Cantoria de viola; Congressos; questões de gênero
- Poesia: Folheto – cantadores, autores e vendedores de folheto
- Poesia composta para ser oralizada: poemas, canções e aboios
- Saberes e Fazeres: Instrumentos artesanais
- Danças dramáticas: Barca
- Danças dramáticas: Pastoril e Lapinha
- Danças dramáticas: Cavalo Marinho
- Danças dramáticas: Reisado
- Carnaval: Tribos indígenas
- Carnaval: Ursos
- Carnaval: Clubes de Orquestra
- Carnaval: Escolas de Samba
- Incelenças
- Narrativas

- Religiosidade Afro-Brasileira – candomblé, umbanda e jurema
- Catolicismo popular: rezas e novenas
- Catolicismo popular: Folias de Reis
- Catolicismo popular: Dança de São Gonçalo
- Catolicismo popular: Romaria
- Catolicismo popular: Festa do Rosário
- Catolicismo popular: Festa de São João
- Música Instrumental: Banda de Pífano e Banda Cabaçal

SOBRE A DOCUMENTAÇÃO SELECIONADA PARA IMPLANTAÇÃO NO SITE

A partir da digitalização dos registros sonoros, realizada durante a vigência do projeto financiado pelo CNPq, *Repertório de Mestres Tradicionais* (registros sonoros do Patrimônio Imaterial Brasileiro), que preservou a documentação resultante de nossas pesquisas de campo em São Paulo e no Nordeste entre os anos 1972 e 1995, fizemos uma seleção, mantendo a organização conforme critérios adotados no Brasil, pelo IPHAN, para caracterização do Patrimônio Imaterial, que dispõe os bens intangíveis em cinco categorias: Celebrações, Formas de Expressão, Ofícios, Saberes e Lugares.

Para a exposição inaugural do site, selecionamos fotos, relatos de experiência, trechos de manuscritos de cadernetas de campo relacionadas com as séries sonoras do Acervo Ayala, em grande parte inédita. Trata-se de documentação complementar às Formas de Expressão, encontradas nas Celebrações pesquisadas, isto é, em festas. Para a amostragem sonora ser representativa, foram selecionados documentos de canto, dança, reza cantada, entrevistas com mestres, dispostos em arquivos temáticos, de modo a contemplar os vários assuntos em estudo e fragmentos de pesquisas de campo realizadas no período.

Através de *hiperlinks* é acessada a amostragem de registros sonoros, fotos, anotações em caderneta e reflexões analíticas como complemento simultâneo.

Apresentam-se grupos de dança em festas e em eventos, junto com textos explicativos ou analíticos, fotos e registros sonoros, dentre outros documentos.

VÍDEOS

Serão apresentados inicialmente quatro vídeos sobre cantorias, três deles realizados por Maria Ignez Novais Ayala e um realizado por equipe do LEO/UFPB, com coordenação de pesquisa de Maria Ignez Novais Ayala. O primeiro é uma experimentação a partir de fotos e registros de cantoria no Bairro do Brás (SP) e exemplifica a pesquisa de campo feita em dupla; o segundo sobre Daudeth Bandeira, ouvindo pela primeira vez a voz de seu avô, em registros da Missão de Pesquisas Folclóricas, de 1938, com imagens gravadas por equipe do LEO/UFPB; o terceiro sobre Azulão, poeta e cantador de folhetos, com imagens feitas por integrantes do LEO; [o quarto sobre duas mulheres repentistas, Soledade e Minervina](#), realizado por Josélcio Paulo Macário de Oliveira e Paulo Anchieta Florentino da Cunha, com imagens e música de outros integrantes da equipe do laboratório.

Acreditamos que a amostragem seja representativa das pesquisas mais antigas e mais recentes.

CAPÍTULO 2

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE FORMAÇÃO DE PESQUISADORES, DOCUMENTAÇÃO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

A exposição pública do que tem sido a experiência de pesquisa e de organização do acervo sobre culturas tradicionais, formado junto com Marcos Ayala ao longo de quarenta anos, vai além do resultado material das inúmeras pesquisas de campo (as coleções e séries temáticas compostas por fotos, registros sonoros e audiovisuais, anotações, estudos inéditos, publicações nossas e com componentes de nossas equipes) que começam a ser divulgadas em *site* e *e-book*. Talvez a contribuição metodológica que se possa dar aqui é o compartilhamento do que não é visível na documentação, isto é, a motivação para este impulso constante de ir a campo, de ouvir pessoas cantando ou contando suas experiências passadas e presentes, de relembrar situações vivenciadas, comparando-as com outras mais recentes e de ler estudos críticos e teóricos de diferentes áreas (filosofia, sociologia, antropologia, história, estética, música, literatura e linguística) que possam aguçar nossa percepção de especificidades do universo da oralidade em contraste com o universo da escrita, tais quais, visão de mundo, formas de organização, formas de transmissão de conhecimentos, com suas normas e valores.

Esta busca de entendimento das culturas populares tradicionais, a partir da reflexão sobre falas, cantos, sobre o que se viu em festas comunitárias e em festas “de cidades” (Festa do Divino, Festa do Rosário, por exemplo), tem dado a momentos fugazes uma duração infinitamente maior, devido aos registros que permitem a consulta e à experiência vivenciada que se amplia a cada nova situação, constantemente repensada e provida de novas experiências. Esta relação entre documentação cultural e memória põe em convívio diferentes temporalidades, diferentes percepções de práticas culturais tradicionais do passado e do presente, de permanências e mudanças, passíveis de análise através de pesquisas de longa duração, como as que Marcos Ayala e eu temos realizado individualmente, em dupla ou em grupo.

Tenho privilegiado o *ensaio* como modo de exposição e como método, desde os anos 1970/1980. Conceituado por G. Lukács em 1921, praticado por W. Benjamin e retomado por T. W. Adorno, o ensaio científico, a reflexão sobre ele e sua adoção como prática de análise se impõem como o modo possível para pensar, para interpretar o mundo, pelo menos desde o início do século XX, quando *fragmentação*, *simultaneidade*, *rapidez* tornam-se marcas do tempo vivenciado pela maioria das pessoas em todos os países, ainda mais intensificadas no século XXI. (A este respeito, consultar ADORNO in COHN, 1986). Através desses elementos que estreitam fronteiras, abreviam cada vez mais o tempo livre de cada pessoa e ampliam a rapidez na comunicação, só é

possível criar noções de totalidade com cacos, com fragmentos, daí a importância do *ensaio* como *forma de análise*, de reflexão, de organização de dados, sejam eles escritos, sonoros, audiovisuais ou fotográficos como aprendemos com a Escola de Frankfurt, principalmente com Adorno e Benjamin.

Conforme Adorno, o ensaio

[...] leva mais a sério a maneira de expor do que aqueles modos de proceder que separam o método do assunto e são indiferentes à exposição do seu conteúdo objetivado. O como da exposição deve salvar em termos de precisão o que é sacrificado pela renúncia à abrangência, sem, no entanto, entregar a coisa mentada ao arbítrio de significados conceituais que alguma vez tenham sido decretados. Nisso Benjamin era o mestre insuperável. O ensaio exige não menos, porém mais que o procedimento por definições, interação dos seus conceitos no processo da experiência espiritual.

[...]

O ensaio tem que conseguir que a totalidade brilhe por um momento em um traço escolhido ou encontrado, sem que se afirme que ela esteja presente. Ele corrige o que há de casual e isolado de suas intuições à medida que, no seu próprio percurso ou em seu relacionamento de mosaico com outros ensaios, elas se multiplicam, confirmam, limitam; não por uma abstração que delas retira os marcos diferenciais. (ADORNO in COHN, 1986, p. 176 e p.180)

Considero o ensaio um procedimento metodológico de exposição e análise muito adequado para os estudos de culturas orais, em que se ressaltam falas, cantos, partindo do específico, do singular buscado em entrevistas e registros audiovisuais. A abordagem ensaística permite trazer modos de definição cultural diferentes dos costumeiramente utilizados pela cultura escrita, possibilita trazer fecunda exemplificação de outras formas de temporalidade alicerçada em bases comunitárias, pondo-as em diálogo, expondo tensões, conflitos e alegria.

Penso que também seria bom rever hoje o conceito de *bricolage* de Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (1970), “capaz de compor e recompor configurações a partir de conteúdos díspares esvaziados de suas primitivas funções” (BOSI, 1970, p. 397), conforme adverte Alfredo Bosi ao utilizá-lo em sua leitura de *Macunaíma*.

Para Lévi-Strauss, suas considerações sobre *bricolage* e o *bricoleur*

[...] muitas vezes tocaram ao de leve no problema da arte, e talvez se pudesse indicar brevemente como, nessa perspectiva, ela se introduz a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico; pois todos sabem que o artista tem, por sua vez, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é ao mesmo tempo, um objeto de conhecimento. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 43)

Este procedimento de composição e recomposição de formas e significados é constantemente encontrado nas culturas populares e, no caso brasileiro contemporâneo, cabe verificar, ainda, até que ponto seria válido para estudar a justaposição de sistemas diferentes como o da cultura escrita e o das culturas orais, verificando modos de criação a partir de fragmentos, de formas de apropriação nesses dois sistemas, por exemplo, e as estratégias encontradas pelos artistas populares tradicionais para manter suas práticas culturais e conhecimento sem reduzi-las totalmente à sociedade de mercado que transforma tudo em produto.

Outra discussão teórica sempre retomada por nós é aquela, referente a diferentes temporalidades simultâneas, vivenciadas pelos participantes das culturas populares tradicionais, partindo de E. P. Thompson (1998), especialmente no capítulo Tempo, disciplina de trabalho e o capitalismo industrial, que retoma questões desenvolvidas em outras publicações.

Tentarei expor os procedimentos metodológicos mais gerais adotados por Marcos Ayala e por mim, durante o período em que nos tornamos pesquisadores de campo; também mencionarei outros que têm surgido em nosso período de maturidade, como professores, formadores de novos pesquisadores. Neste caso vou me referir a procedimentos que passamos a desenvolver em reuniões em grupo, que tinham o objetivo de expandir o conhecimento de teorias críticas para criar atitudes empenhadas, solidárias, resultando numa prática de pesquisa coletiva com equipes preparadas para ouvir e entender as comunidades tradicionais, exercendo o diálogo, demonstrando cumplicidade e disposição para troca de experiências. Formamos vários grupos de pesquisa desde 1988, mas, entre 1992 e 2001, conseguimos formar equipes de pesquisa coletiva no LEO/UFPB (Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba), atividade enriquecedora para todos nós que dela participamos intensamente.

Desde as primeiras reuniões em grupo, procuramos incluir no mesmo grupo alunos de vários níveis de escolaridade e diferentes áreas de formação acadêmica e professores com experiências diversificadas. Acreditávamos que pondo todo mundo junto para discutir certas questões, de interesse de todos, estaríamos quebrando hierarquias e criando um tipo de solidariedade no interior do grupo, valorizando o ponto de vista de cada um, fosse aluno de graduação, graduado, mestrando, doutorando, doutor. Esta valorização de cada um, junto com as orientações para pesquisa de campo, aguçaria a sensibilidade de todos, o que seria um primeiro passo para aprender a ouvir atentamente os interlocutores e saber ouvir, refletir e perguntar, o que é fundamental para estabelecer um diálogo com os participantes das culturas populares. Sem dúvida era uma experiência nova no interior de um sistema educacional, o universitário, fortemente marcado por conceitos, hierarquia e poder. Propor algo que valorizasse as pessoas como pessoas, afinal todos pensam, e pensar não é privilégio dos que são reconhecidos como intelectuais.

Reconheço que havia certa dose de entusiasmo e otimismo próprio de mentalidades utópicas, mas era isto mesmo que nós buscávamos e continuamos buscando, hoje mais conscientes de que nem sempre dura este entusiasmo na maioria das pessoas, a ponto de se tornar um procedimento que ultrapassa a fronteira do método científico e se instala na vida.

Na base da organização dos grupos interdisciplinares de estudos e na formação de equipes em que predominava um pensamento crítico, ainda que não dito, estavam os velhos princípios dos círculos operários, anarquistas e de esquerda, que existiram em São Paulo na primeira metade do século XX, sobre os quais lemos ou ouvimos de alguns professores.

Maurício Tragtenberg, em suas *Memórias de um autodidata no Brasil* (TRAGTENBERG, 1999) ressalta o *ensino mútuo* recebido de diferentes grupos políticos e intelectuais. Vejamos como se refere a um desses espaços de saber fora das instituições de ensino que marcaram sua formação, o Centro Social de Cultura:

O Centro se origina no começo do século, quando começam os sindicatos livres e as federações operárias, porque eles eram fundados numa coisa que se chamava ensino mútuo. Quer dizer, o ensino mútuo significava um negócio mais ou menos assim: você era especialista numa área e tinha um maior saber nessa área, você passava esse saber a outro. Você não tinha uma relação professor-aluno. Mas tinha, isso sim, uma *socialização de formação e de saber*, em que um indivíduo que conhecesse mais do que

você, por exemplo, na área de economia, que soubesse alguma coisa que você não teve tempo de aprender, ou que antes não te interessava, ele passava isso para ti, na maior. Quer dizer, o fundamental era o clima de cooperação.

[...]

No Centro de Cultura Social apareciam figuras assim. Um cidadão que era vidraceiro de profissão e era um cara que tinha participação social no sindicato dos vidraceiros, não tinha participação em partido, falava de todas essas coisas que hoje eu falo nos meus cursos na universidade: Marx, Oposição Operária, na Rússia em 1921. Sobre isso, ele falava de cor e salteado. E falava porque chegou a conhecer muitos dos caras que estiveram na União Soviética logo depois da revolução, e tinham informes de como é que a coisa estava andando. (TRAGTENBERG, 1999, p. 47) [Grifos meus]

Maurício Tragtenberg também vivenciou o ensino mútuo com intelectuais que frequentavam a Biblioteca Municipal de São Paulo. Assim se refere a esta época e espaço de saber e de experiências compartilhados:

Outro centro, foi a Biblioteca Municipal de São Paulo. Eu trabalhava, mas tinha tempo livre para a leitura. Foi o melhor período da minha vida! Eu lia oito, nove horas por dia. Lia de tudo, de Aristóteles a Spengler.

[...]

Foi uma época franciscana da minha vida, não por querer, mas porque eu era duro, porque trabalhava num jornal de sete da manhã ao meio dia; fazia tudo, desde varrer jornal, mexer um pouco na composição e tal, mexer um pouco na revisão. Bom, naquela época não sei se chegava a cem mil réis, coisa assim.

[...]

Tinha tempo para poder estudar, para poder ler. É nesse sentido que a Biblioteca Municipal foi a minha outra Universidade. O Florestan [Fernandes] fazia Supletivo e frequentava a Biblioteca.

[...] Um dia, na Biblioteca, o Antonio Candido me disse: “Maurício, você gosta de estudar. E há uma lei federal que diz que se você fizer uma monografia e a Congregação aprovar, você tem direito de prestar vestibular na USP.”

Eu fiz. E outras pessoas fizeram também. Era a única forma de um autodidata ter acesso à universidade. (TRAGTENBERG, 1999, p. 49, 52 e 53)

Esta prática de reunir pessoas para aprender alguma coisa não acessível na educação formal, para ler e discutir textos que davam uma formação mais crítica e humanitária, com a participação de professores (alguns deles, intelectuais de renome), alunos, operários ou outros trabalhadores ainda

existia nos anos 1960 e 1970 em São Paulo. Marcos e eu nos enriquecemos muito com o ensino mútuo e o aprendizado informal e crítico, vivenciado com várias pessoas, entre eles Maurício Tragtenberg (que foi meu professor no curso médio, em Mogi das Cruzes, contribuindo muito em minha formação como pessoa) e Oswaldo Elias Xidieh (que nunca foi meu professor em escola, mas a quem devo minha formação como pesquisadora de campo). Não nos limitávamos a grupos de leitura. Às vezes nos reuníamos com artistas de teatro ou músicos para ouvir discos, ou íamos a conferências promovidas por integrantes de grupos teatrais que tinham de algum modo uma ação política ou então íamos a mostras de filmes que estavam fora do circuito comercial e aconteciam em museus...

Dentre os artistas de teatro preciso destacar Hélio Muniz e Édson Santana, que participavam do grupo Teatro Jornal, último grupo de atores formado por Augusto Boal antes do exílio, pondo em prática muitas técnicas que viriam a ser divulgadas em o *Teatro do Oprimido* e outros livros. Outra atriz com quem pudemos compartilhar experiências nos anos 1970 foi Beatriz Tragtenberg, a Bia Berg, referentes à produção de espetáculos teatrais em colégios públicos de São Paulo. Era uma troca de experiências intensa entre professores e alunos, sempre tentando aguçar o espírito crítico naqueles difíceis anos de ditadura.

Procurei trazer esta *experiência de diálogos motivadores de uma percepção crítica*, digamos assim, transformando-a em procedimento metodológico de grupos de pesquisa, desde o primeiro deles, “Representação do oprimido”, em 1988.

Antes de passar à exposição das pesquisas, vou apresentar o LEO/UFPB, laboratório que tenho o orgulho de ter formado, local de realização de nossas pesquisas coletivas, onde pusemos em prática diferentes procedimentos metodológicos.

FORMAÇÃO DO LEO/UFPB

A proposta de formar um laboratório com recursos multimídia para reunião de documentação e análise da literatura popular e de diferentes formas de cultura oral surgiu em 1994, devido à documentação resultante de pesquisas financiadas pelo CNPq desde 1988 e pelo Centro de Estudos Afro-Asiáticos/Fundação Ford (1992-1993).

Entre 1996 e 1998 formou-se este laboratório com a infraestrutura possível, fornecida pela UFPB, através do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (sala ampla, mesas, cadeiras armários de aço; computador, impressora) e auxílio de várias instituições de fomento para compra de material de consumo (fitas de vídeos, fitas de áudio etc.) e concessão de diferentes bolsas de pesquisa. Desde o início, o LEO foi planejado como lugar para abrigar o acervo das pesquisas coletivas em desenvolvimento e o material básico já existente – livros, cópias xerográficas de livros raros sobre cultura popular, literatura popular, literatura brasileira, gravadores para pesquisa de campo e transcrição. Sobretudo, como lugar para produção de um pensamento crítico sobre o universo da oralidade. Para a formação de um pensamento interessado e questionador foram incluídos estudos de um conjunto de romancistas, poetas, teatrólogos, críticos literários e autores de áreas como história oral, filosofia, sociologia, antropologia, psicologia, artes, teoria literária e literatura comparada, que expunham desigualdades sociais, diferenças culturais e relações de poder. Esta bibliografia, selecionada no começo de cada semestre por indicação dos professores e, eventualmente, de alunos, era composta em função das pesquisas coletivas em desenvolvimento e de formação teórica e metodológica, recomendando-se a leitura e discussão em sessões de debates. Estas sessões de debates, além de reunir todos os participantes desse laboratório, eram organizadas de modo que todos pudessem experimentar situações dialógicas voltadas para questões teóricas e busca de fundamentos para a construção de uma reflexão crítica, que se expressaria na produção acadêmica do LEO/UFPB (trabalhos apresentados em encontros científicos, dissertações, teses, publicações) e numa produção em que predominassem os pontos de vista das comunidades tradicionais estudadas e suas formas de expressão artística. Começaram a surgir vídeos, CDs, livros com participação da equipe em todas as atividades, o que exigiu o domínio de outras linguagens (as audiovisuais, por exemplo) e de procedimentos técnicos (uso de câmeras de vídeo e edição, digitalização de documentos sonoros, audiovisuais, fotográficos) para continuar o processo de construção e definição dos produtos com as características interdisciplinares e coletivas que davam identidade ao laboratório. O procedimento metodológico do ensino mútuo foi fundamental nesta experiência interdisciplinar adquirida pela troca de conhecimentos e solidariedade.

Tudo era feito com muito esforço (e ainda é assim, hoje em dia): a aquisição de recursos para a pesquisa, principalmente no que se referia à

compra de equipamentos e material de consumo, a pagamento de serviços, o que nos levava à constante formulação de projetos vinculados a um projeto maior, para obtenção de auxílios à pesquisa concedidos por instituições, às vezes, recorrendo a recursos próprios provenientes de minhas bolsas individuais de pesquisa.

A partir de 1998, novos recursos foram buscados, para que o LEO cumprisse seus objetivos da melhor maneira. Foram concedidos até hoje auxílios de várias instituições de fomento, sendo principal e constante o apoio do CNPq através de bolsas e auxílios à pesquisa.

CARACTERÍSTICA DA PESQUISA COLETIVA

A pesquisa coletiva que Marcos Ayala e eu temos desenvolvido com equipes que formamos no LEO/UFPB tem como característica básica o enfoque multidisciplinar, desde a pesquisa de campo para reunir documentação, até a análise, tendo no que denomino *experiência de diálogos motivadores de uma percepção crítica* uma proposta metodológica de adaptação da prática do ensino mútuo, de que trata Tragtenberg, com base em sua formação científica autodidata, vivenciada entre os anos 1940 e 1950. O que aprendemos fora de cursos acadêmicos regulares, no passado, aliado a procedimentos teóricos e técnicos mais recentes, possibilitaram a formação de um conhecimento crítico, empenhado e interessado, a serviço de estudos das culturas populares tradicionais brasileiras.

Preparando-nos para a comemoração dos vinte anos de concepção e existência do LEO/UFPB, entre 2014 e 2016, pretendemos revitalizar as atividades do laboratório, retomando a prática de pesquisa que mais o caracteriza – a pesquisa coletiva – e que o distingue de outros laboratórios.

Como retomada, três atividades: a de reflexão metodológica, a de início de divulgação *online* na página www.acervoayala.com de nossas pesquisas individuais, em dupla e coletiva. A terceira atividade refere-se à pesquisa dos cocos, financiada, no início, pelo Centro de Estudos Afro-Asiático, CEAA, pelo CNPq, CAPES e, mais recentemente pelo IPHAN, de que tratarei a seguir.

A PESQUISA COLETIVA DOS COCOS DO NORDESTE

Nestes vinte e dois anos de pesquisas coletivas, Marcos e eu pudemos reunir registros sobre diferentes manifestações de cultura popular para melhor entendimento da memória cultural e do universo da oralidade. Um

acervo composto por um conjunto imenso de informações, dados e análise seria impossível de se realizar sem uma equipe regular.

Os resultados obtidos pelos participantes são: ensaios, vídeos, painéis, textos analíticos, dissertações, teses, livros e material multimídia para dinamização do ensino de literatura e cultura popular, a maior parte deles derivados das pesquisas coletivas.

Entre 1992-2000, período em que se concentrou o maior número de participantes das pesquisas coletivas, coordenadas por Maria Ignez Novais Ayala, por Marcos Ayala e por Andrea Ciacchi, os resultados (registros de manifestações culturais populares e de entrevistas em pesquisa de campo, transcrições de fitas, informatização de fontes, organização do acervo, produção científica - painéis, comunicações em encontros científicos locais, regionais e nacionais, publicações em periódicos e livros) foram produzidos por mais de trinta bolsistas de Iniciação Científica e Aperfeiçoamento/Pesquisa Tipo “B”, além de mais de uma dezena de alunos de pós-graduação - mestrado e doutorado.

DAS PESQUISAS INDIVIDUAIS À CONSTITUIÇÃO DE UM ACERVO ETNOGRÁFICO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO

Um desafio que tivemos de enfrentar sempre, desde que nos iniciamos como pesquisadores de campo, nos idos de 1972, diz respeito à preservação dos registros fotográficos, sonoros e audiovisuais. Cuidar das fontes orais mais antigas do nosso acervo, paralelamente à entrada constante de novos registros, sempre teve o objetivo de continuar atualizando as condições para ouvir as vozes de uma imensidão de artistas populares e de outros detentores de saberes tradicionais, que temos conhecido ao longo de nossa vida, relacionando-os com as fontes obtidas através das pesquisas coletivas mais recentes, coordenadas por mim e por Marcos Ayala.

As manifestações culturais registradas nas pesquisas individuais, em dupla e com equipes são muitas: do nordeste destacam-se cocos (dançados em grupo ou cantados em dupla), cantoria de viola (de homens e mulheres), vendedores de folhetos, rituais afro-brasileiros (candomblé, umbanda e jurema), carnaval (tribos de índios, blocos de bairros populares), malhação de judas, cavalo marinho, barca ou nau catarineta, Festa do Umbu dos índios Pankararu (PE), narrativas e trabalho artesanal, entrevistas e depoimentos de diferentes artistas populares.

Contamos hoje com um acervo rico já digitalizado, constituído por registros sonoros de 1972 a 1999, existentes em centenas de fitas cassete originais, complementado por fotos, anotações de campo e estudos, muitos inéditos. A documentação sonora a ser divulgada primeiramente está organizada [em três coleções, com várias séries temáticas](#), sendo:

1. [Coleção SP/NE: 1972-1995](#), contendo os registros sonoros mais antigos, referentes a nossas pesquisas individuais e em dupla, o que equivale a aproximadamente quatrocentas horas gravadas.
2. [Coleção Cocos: 1992-1999](#), contendo os registros sonoros das pesquisas feitas em equipe, com um total aproximado de cento e quarenta horas gravadas.
3. [Coleção Embarcando na Nau Catarineta: 2003-2005](#), contendo registros sonoros, fotográficos e audiovisuais, resultantes de projeto coletivo coordenado por Marcos Ayala, cujos resultados contam com livros, CD duplo, vídeo e informação pormenorizada, divulgada no site www.acervoayala.com.

DESDOBRAMENTOS DA PESQUISA COLETIVA SOBRE OS COCOS

Desde 2013 temos desenvolvido, para o IPHAN, o projeto “Cocos do nordeste brasileiro”, agora na fase final, “Conclusão do projeto e instrução do Processo de Registro dos Cocos do Nordeste como Patrimônio Imaterial Brasileiro”.

O Projeto visa a demonstrar a atual situação da forma de expressão conhecida como *coco*, *brincadeira do coco*, *coco-de-roda*, *samba de coco*, entre outros, nos estados de Alagoas, Rio Grande do Norte, Ceará, Pernambuco e Paraíba, complementando os dados já existentes, resultantes da fase anterior do projeto, realizado entre 2009 e 2010 com uma pesquisa interinstitucional com pesquisadores dos vários estados.

A continuidade da pesquisa durante estes mais de vinte anos pôs os pesquisadores da UFPB em contato com estudiosos de outros estados, o que levou a propor e a realizar junto com pesquisadores da UFPE a primeira fase deste projeto, entre 2009 e 2010. Em contato com pesquisadores de estados vizinhos teve-se a constatação de que faltavam informações atuais das práticas comunitárias nos estados de Alagoas, Ceará e Rio Grande do Norte, onde há vários participantes que mantêm esta forma de expressão viva ou na memória.

O Processo de Registro dos Cocos do Nordeste como Patrimônio Imaterial Brasileiro em sua fase atual também conta com minha coordenação geral, auxiliada por Marcos Ayala.

O conjunto da documentação digitalizada ficará reunido no Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba, que vem ampliando seus estudos, iniciados em 1992, quando se tinha notícia da existência de poucos grupos comunitários em João Pessoa (PB) e em Cabedelo (PB).

O conjunto de danças identificadas como cocos e outras que a eles se assemelham pela música, poética e modos de dançar em roda, registrado nas duas fases deste projeto financiado pelo IPHAN, está permitindo que se conheçam os cocos em sua variedade rítmica, melódica e poética, bem como seu sentido de diversão em festas comunitárias ou em apresentações públicas e de devoção, quando presentes em rituais afro-brasileiros (especialmente em terreiros de jurema). Também poderão ser conhecidas suas associações com outras brincadeiras que os acompanham, propícias para se alternarem a eles, renovando a disposição dos participantes para continuarem a dançá-los, após intervalos, além de suas várias denominações: coco, coco-de-roda, coco de tebei, coco de zambê, coco furado, samba de coco, sambada.

A pesquisa de campo feita na primeira fase deste Projeto confirmou que os cocos em aldeias indígenas são cantados e dançados junto aos torés; em quilombos e outras áreas há apenas cocos ou também cirandas, variando o modo de dançar. Também se confirmou a hipótese de rotas de migração entre os estados, que apontam para deslocamentos comunitários feitos em diferentes épocas.

Com as pesquisas em realização desde 2009, está ficando cada vez mais evidente a contribuição cultural dos alagoanos que migraram para Pernambuco e para o sul do Ceará, pois comunidades de descendentes de alagoanos existentes nesses dois estados mantêm o trupé e vários movimentos coreográficos semelhantes aos de alguns grupos de Alagoas.

Não há estudos aprofundados sobre as variações encontradas nesta forma de expressão representada pelos cocos. As pesquisas desenvolvidas na primeira fase do projeto e na complementação em curso vão demonstrar, através das análises e da documentação reunida, a presença dos cocos em várias localidades do NE com suas diferenças e semelhanças, formando uma

grande área ou zona cultural delineada a partir de relatos dos entrevistados, do repertório cantado, de versos e melodias, modos de dançar e instrumentos utilizados. São vários os elementos que apontam para deslocamentos comunitários de trabalhadores dentro dessa grande região geográfica.

Para a realização desta pesquisa financiada pelo IPHAN estamos seguindo a metodologia desta instituição, mas muitas das reflexões resultam das experiências acumuladas devido à pesquisa coletiva com participantes do LEO/UFPB, fundamentadas em procedimentos teóricos e técnicos testados, ampliados e reavaliados ao longo desta nossa longa trajetória de pesquisas etnográficas das culturas populares tradicionais brasileiras.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. O ensaio como forma in COHN, Gabriel, org. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986, p. 167-187. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54)

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional, 1970.

TRAGTENBERG, Maurício. *Memórias de um autodidata no Brasil*. São Paulo: Escuta, 1999.

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

THOMPSON, E. P. *Tradición, revuelta y consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. 3. ed. Barcelona: Crítica, 1989. (Crítica/Historia, 7).

CAPÍTULO 3

SABERES TRADICIONAIS EM PALAVRA, SOM E IMAGEM

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

Refletir sobre o acervo etnográfico formado por Marcos Ayala e por mim obriga a repensar ações antigas e recentes, relacionadas com situações e pessoas envolvidas na pesquisa de campo e nas práticas culturais vivenciadas.

Embora a pesquisa científica ainda aceite com reservas a subjetividade, o trabalho de observação e coleta de dados se constrói através da relação entre pessoas e pode constituir um elemento importante para entendimento e análises de práticas culturais orais, a ponto de manter a vivacidade de momentos esclarecedores da *observação participante* (BRANDÃO, 1989).

Outro aspecto a ser abordado aqui é a existência de um ou mais memorialistas envolvidos no processo de formação de um acervo cultural, em sua manutenção e exposição para acesso público. No caso deste acervo, este papel cabe principalmente a mim que cultivo um conhecimento sobre arquivo de fontes primárias em vários suportes e busco alternativas para a preservação dos documentos em seus diferentes suportes (papel, fotografia, negativos, slides, fitas de registros sonoros, audiovisuais e arquivos digitais) e estou constantemente manuseando esta documentação.

Cada memorialista tem suas estratégias para lembrar, responsáveis pela criação de *marcos da memória*. Vou tentar expor um pouco como faço e como o acervo que Marcos Ayala e eu temos construído juntos é um grande exercício para a memória afetiva relacionada com várias situações de nossas vidas, incluindo estudos, viagens de pesquisa, trabalho, além dos vários significados que possa ter, conforme o conjunto documental selecionado.

Ultimamente tenho consultado e organizado documentos em papel, fotografia, registros sonoros e audiovisuais, analógicos, detendo-me nas marcas que muitas pessoas e suas comunidades têm deixado em minha memória, entrelaçando, sempre que possível, as observações de campo existentes em cadernetas de campo, em relatos descritivos e analíticos com as sensações que ficaram reverberando em mim e fazem parte do meu aprendizado de ouvir e ver com muita atenção o conhecimento que meus interlocutores revelam em suas conversas, em suas atividades artísticas e devocionais, entre outras sabedorias.

A CONSTITUIÇÃO DE UM ACERVO

Etimologicamente, acervo significa “montão”, um grande conjunto de bens que integram um patrimônio, conforme o dicionário de CUNHA (1982). A

palavra originária do latim, *acervus*, já aparece com este significado na língua portuguesa no século XVII.

Quando reflito sobre a formação de nosso acervo percebo quão difícil é precisar o *quando* me tornei uma guardadora de coisas, de livros, de memórias, de saberes e fazeres tradicionais. Consigo narrar a minha experiência inicial na pesquisa de campo, sozinha ou com Marcos, meu interesse pela cultura popular a qual chamavam folclore, como transcorreu nossa formação em pesquisa de campo...

Ao longo desses anos foram reunidos diferentes documentos sobre cultura, em particular sobre formas de expressão de culturas tradicionais brasileiras. São peças de artesanato, livros, recortes de jornal, discos de vinil, CDs, DVDs, além de documentos gerados durante nossas pesquisas: inúmeras fotos, com seus respectivos filmes, slides, fitas cassete, fitas de vídeo, fitas digitais de som e imagem, arquivos digitais de fotos, som e imagem em movimento, álbuns com fotos, pastas contendo cartazes e programas de festas públicas de várias cidades, nos quais se destacam grupos de dança e outros artistas tradicionais. Também são encontrados pequenos pedaços de papel, com anotações minhas ou de Marcos, textos escritos (rascunhos ou restos não aproveitados em livros ou artigos editados), manuscritos em cadernos, cadernetas e agendas de muitos anos atrás, com endereços, datas de eventos e de viagens de pesquisa ou anotações feitas em dias de festa.

Para quem vê de fora, pode parecer um caos de referências culturais díspares com diferente escala de valores, desde as peças mais artísticas até aquelas aparentemente inúteis, que ninguém imagina porque estão ali, à vista. Quando alguém nos visita e manifesta curiosidade sobre o que é isto ou aquilo, dirigindo-se a mim, a memorialista da casa, frequentemente a resposta vem acompanhada de narrativas, plenas de lembranças afetivas sobre pessoas com quem convivemos muito ou apenas alguns instantes, mas que se tornaram inesquecíveis. Esta pessoa de fora vai entendendo que os objetos são marcos para a memória de algo sobre o qual não se quer deixar de lembrar.

A questão sempre presente ao organizar ou ao buscar formas de preservar a documentação que sofre riscos de corrosão devido ao tempo é:

– Afinal, por que guardamos tanta coisa ao longo de quatro décadas? O que pode ser reconhecido como integrante de um expressivo acervo cultural?

- O que constitui apenas marcos para a memória individual, afetiva, sem qualquer interesse científico, histórico ou cultural?
- Qual a importância que têm para mim e para Marcos esses conjuntos, todos volumosos? O que pode ser de interesse para outros?

Só recentemente me dei conta de que reúno múltiplos objetos, não como um colecionador, mas como alguém que neles se apoia com a finalidade de lembrar e reviver experiências. Neste caso, os diferentes objetos funcionam como testemunhos de uma memória afetiva, individual, conjunta (de Marcos e minha) e coletiva (nossa, de participantes de nossas equipes e de nossos colaboradores).

À medida que se intensifica o interesse em entender o significado do acervo, têm se tornado acessíveis conjuntos documentais gerados ao longo de dois terços da minha existência, que, digitalizados, recentemente passaram a ser consultados e organizados. Ficam evidentes as grandes proporções deste acervo etnográfico das culturas populares, as suas características, os componentes e, junto, uma imensidão de lembranças e de referências a pessoas, verdadeiros tesouros humanos com quem pudemos conviver.

Ainda sobre a organização persistem as perguntas: Como ordenar a profusão de coisas acumuladas ao longo da vida? Em coleções, em séries? Qualquer que seja a opção escolhida, sempre tive em mente que os livros, as peças artesanais, os documentos produzidos em pesquisa de campo não se fixam, se movem a cada nova referência que entra no acervo e este é um fato frequente; afinal, trata-se de um acervo vivo, impulsionado por um tipo de conhecimento sem fronteiras de dois pesquisadores de áreas de atuação diferentes nas Ciências Humanas, embora com grandes afinidades teóricas e metodológicas. Tanto se amplia a biblioteca com seus vários conjuntos (livros, periódicos, folhetos de cordel e outras publicações de artistas populares) e por outras edições (de CDs, DVDs...), quanto os registros de culturas orais feitos por nós ou doados por outros pesquisadores, através de cópias de seus registros diretos de campo, organizados ou não em catálogos.

UM ACERVO PARA A MEMÓRIA

Desde 1972 reunimos registros de campo sobre cultura popular tradicional, primeiro em São Paulo, mais precisamente na região de Mogi das Cruzes e da capital. O interesse era acompanhar as festas do catolicismo

popular, incluídas no calendário de festas e eventos de cidades (Festas do Divino, mostras de folclore) e também as de comunidades, que ocorriam em bairros de periferia ou rurais, por devoção (Dança de São Gonçalo, Festa de São Benedito). Logo a temática se expandiu para usos da poesia em diferentes práticas culturais devocionais ou não, com atenção especial às formas de expressão de afrodescendentes, migrantes nordestinos e mineiros. Também passou a incluir a coleção de peças artesanais, xilogravuras, folhetos e folhas soltas onde se publicavam poemas e canções nordestinos, fotos e máscaras de palhaços de folias de reis, entre outras peças (como as de Antonio Poteiro, anos antes de se tornar um artista plástico reconhecido nacional e internacionalmente, quando ainda era poteiro em Goiânia, com seu trabalho artesanal de fazer peças utilitárias em barro, profissão que também era de seu pai).

Paralelamente, formava-se uma biblioteca sobre cultura popular, métodos de pesquisa de campo e de análise, para fornecer subsídios para entender o que víamos e registrávamos durante os eventos e festas. Ao longo da década de 1970 também frequentávamos bibliotecas especializadas, como a Discoteca Pública Municipal de São Paulo, quando ainda se localizava na Rua Catão, no bairro da Lapa e as bibliotecas do Instituto de Estudos Brasileiros e de Ciências Sociais da USP.

A observação de campo resultou em anotações em cadernetas, fotos, gravações sonoras, desenhos, descrições, transcrições de versos, de falas, comentários, estudos mais ou menos aprofundados.

No final dos anos 1970, o campo de pesquisa cresceu com nossa mudança para o nordeste. A partir desta época, começam os estudos comparados entre os nossos registros e os registros mais antigos, feitos por Mário de Andrade e pela Missão de Pesquisas Folclóricas, primeiro através de publicações e audição de discos na Discoteca Pública, e, a partir de 1992, no Centro Cultural São Paulo. À medida que a familiaridade com os documentos aumentava, também se ampliava a pesquisa de campo no Nordeste, notadamente na Paraíba, onde conseguimos localizar vários herdeiros da tradição antes estudada por Mário de Andrade, por pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas e por Oneyda Alvarenga.

Ressalto que a ida constante a campo nunca foi desprovida de rigor, pois já era consciente a importância de estudos de caso e procurávamos pôr em prática procedimentos técnicos e metodológicos à disposição.

Procuro sempre fazer o cruzamento de registros antigos com os mais recentes, revelando permanências e mudanças não como “curiosidades culturais”, mas como elementos caracterizadores de poéticas tradicionais orais que têm funções, normas e valores diferentes das poéticas escritas e de modos de vida, de costumes que têm sentido para quem deles participa.

Venho realizando um conjunto de estudos sobre as culturas orais brasileiras e seus pontos de conexão com as formas escritas populares, repensando a palavra cantada, manuscritos e impressos. Iniciando por nosso acervo, busco estabelecer uma espécie de diálogo entre registros feitos em diferentes momentos do Século XX e nestas primeiras décadas do Século XXI, com base em fontes primárias (anotações em cadernetas, desenhos, fragmentos de texto; canções e poemas declamados transcritos ou gravados em áudio e vídeo; fragmentos de entrevistas contendo falas de artistas populares; fotos).

Os exemplos selecionados são da cultura caipira e da cultura nordestina, organizados em temas (festas religiosas, carnaval, poesia e narrativa, entre outros), de modo a compor uma espécie de mosaico de experiências, com emoções e olhares que se cruzam, evidenciando permanências, mudanças e relação das artes populares com a vida e costumes comuns flagrados em palavra, som e imagem.

Para tanto são feitos recortes temáticos, em que se cruzam diferentes tipos de documento, por exemplo:

1) Tempos de Festa, recorte temático amplo, a que chamamos *projeto guarda-chuva*, pois se desenvolve durante muitos anos, com realizações parciais em forma de exposição, de vídeo. Pode ter, como ponto de partida, exemplos contemporâneos da Paraíba, através de diferentes formas de expressão pouco conhecidas fora da região nordeste, mas que têm estudos e registros antigos de Mário de Andrade e da Missão de Pesquisas Folclóricas. Seleção de trechos de estudos, versos e falas transcritos, fotos e vídeos de registros dos anos 1920 a 2011, tais quais:

- Formas de expressão das festas natalinas, com destaque às danças dramáticas em que aparecem mascarados, o boi e outras figuras, cruzando diferentes fotos e falas do Mateus, Birico e Catirina com os palhaços de folias paulistas;

- No Carnaval, destacam-se as tribos indígenas, de João Pessoa, de Itabaiana, de Campina Grande, e outras formas de expressão, nas quais aparecem o boi, ursos e outras figuras;
- Formas de expressão do São João em que aparece o boi, com ênfase nos bois do Maranhão;
- Outras formas de expressão – danças coletivas (cocos e cirandas), teatro de bonecos (mamulengo e babau), com destaque a versos e falas alusivos ao boi;
- Xilogravuras referentes aos diferentes festejos e aos bois;
- Poemas escritos e cantados: histórias de bois valentes, repentis, canções de vaquejada, aboios, versos de cura, alusivos ao boi e ao vaqueiro;
- Peças relacionadas com o trabalho do vaqueiro (selas, relhos, chocalhos de bois), brinquedos e artesanato relacionado com o boi e festas populares.

O boi, tido por Mario de Andrade como elemento de unidade nacional, está presente nos vários tempos de festa e nas várias formas de expressão selecionadas. Funciona como um tema condutor, criando uma unidade neste diálogo entre diversas formas de expressão e de documentos, existentes em outros acervos, formados ao longo do século XX e XXI. Entretanto, o destaque vai para as pessoas que manejam as figuras, que fazem ou cuidam de adereços e vestimentas, cantam, tocam os instrumentos, dançam.

2) Festas devocionais paulistas em que apareçam grupos de congada, moçambique, batuque (samba ou samba de umbigada), SAMBA-LENÇO, jongo, criando diálogos que remetem à grande família do samba brasileiro e batuque ou a formas de religiosidade afro-brasileira, como a jurema nordestina.

A seleção, a partir de nosso acervo, contém fotos, falas de personagens e artistas populares transcritas ou editadas em breves trechos de vídeo; a presença do boi em formas de expressão de festas natalinas; do carnaval da capital e cidades do interior da Paraíba; do São João; bois de carnaval...; diferentes *flagrantes* de festas e cerimônias religiosas.

Embora nosso acervo como um todo, com os saberes e fazeres tradicionais presenciados em pesquisa de campo, não tenha se formado com o objetivo principal de **coleccionar objetos culturais**, e, sim, antes de tudo, para nos ajudar a **lembrar** do que ouvimos, do que vimos, do que sentimos em determinadas situações, é inegável que tenha pontos em comum com a definição de Cunha, citada acima, constituindo “um grande conjunto de bens

que integram um patrimônio”. Se com o passar do tempo foi se reunindo um repertório significativo de diferentes formas de expressão cultural do Patrimônio Imaterial Brasileiro, o acervo é primordialmente sobre pessoas marcantes que fomos conhecendo, que tinham o que contar, que sabiam explicar porque procediam de uma maneira ou outra, quando atuavam em festas comunitárias e em festividades promovidas por instituições.

Estas pessoas a quem dedicamos nossa atenção se destacam pela **sabedoria** adquirida por transmissão oral, que lhes dá distinção e prestígio nos contextos em que vivem, seja bairros rurais, periferias de cidades, quilombos ou comunidades ribeirinhas. Estas pessoas são **referência de saberes tradicionais**, pois são reconhecidas em suas comunidades e são as indicadas como quem “sabe fazer” peças utilitárias, comidas, doces, poemas, sabe como fazer orações, rezas, sabe contar histórias, sabe organizar uma brincadeira, isto é, comandar um grupo de dança, por exemplo.

Para estas pessoas têm sido atribuídas várias designações no sentido de reconhecer sua sabedoria. Dentre elas escolho **“tesouros humanos vivos”**. Esta expressão, conforme Regina Abreu (2003), em seu artigo (“Tesouros humanos vivos” ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção do “Mestres das Artes”) aparece no Japão em 1950, ao conceder

[...] um reconhecimento particular aos detentores de “saber-fazer” e de técnicas essenciais à perenidade de expressões importantes do patrimônio cultural imaterial. As pessoas reconhecidas como tais foram designadas pelo termo “Tesouros humanos vivos”. (ABREU, 2003, p.83)

A UNESCO define, no início dos anos 1990, o **patrimônio cultural imaterial e intangível** como:

[...] o conjunto das manifestações culturais tradicionais populares, ou seja, as criações coletivas, emanadas de uma comunidade, fundadas sob a tradição. Elas são transmitidas oral e gestualmente, e modificadas através do tempo por um processo de recriação coletiva. Integram esta modalidade de patrimônio, as línguas, as tradições orais, os costumes, a música, a dança, os ritos, os festivais, a medicina tradicional, as artes da mesa e o “saber-fazer” dos artesanatos e das arquiteturas tradicionais. (UNESCO, 1993 *apud* ABREU, 2003, p. 81-82)

Esta definição privilegia o conhecimento tradicional, enquanto, na tradição oriental, privilegiam-se as pessoas que têm esta sabedoria tradicional oral, como vimos antes.

Se, ao reunir objetos, não pretendia ser confundida com um **coleccionador**, reconheço-me, hoje, como alguém que se descobre rica de experiências que se apoiam em diferentes peças tangíveis e documentos que guardam o intangível (o conhecimento, os saberes) que funcionam como testemunhos de uma memória afetiva, individual, conjunta (de Marcos e minha) e coletiva (nossa, de participantes de nossas equipes e de nossos colaboradores).

AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS DE PESQUISA DE CAMPO

Ainda jovem, com vinte anos, comecei meu convívio com as culturas populares. Desde então, guardei velhas cadernetas, papezinhos com anotações, comentários, esboços de análises, textos fragmentados, em pastas temáticas, algumas delas contendo também negativos e fotos reveladas que não foram para álbuns. Isto tudo, junto com outros registros avivam a recordação e com o tempo, ao serem vistos por outros que não tiveram a mesma experiência, motivam relatos, histórias que dão vida às coisas. Alguns jovens pesquisadores se aprazem com as “historinhas” por trás de peças de artesanato, por exemplo, querem vê-las por escrito ou contadas por mim e editadas em vídeo, o que dificilmente ocorre.

Nos últimos tempos tenho pensado nisto. Há mais ou menos dois anos, quando comecei a refletir sobre escritos do livro *Passagens* (2009), de Walter Benjamin que tratam do colecionador, de memória, tentei entender melhor o que vivo me perguntando: por que coleciono tantos livros, tantas peças de artesanato, tantos CDs, tantos DVDs, tantas fitas e outros resultados de pesquisa sem o critério nem a obstinação do colecionador?

Olhando minhas peças de artesanato e a arrumação que faço delas, lembro-me de minhas primeiras leituras sobre o *kitsch*, das conversas com Xidieh e de leituras sobre o barroco popular brasileiro, a começar por imagens de santos. Depois, ou na mesma época, passei a observar com mais cuidado as flores de papel que enfeitavam oratórios populares ou altares em festas de São Gonçalo, do Divino. Comecei a guardar flores que ganhava durante festas, cartazes de festas do Divino e com o tempo, as pastas cheias foram se multiplicando, a casa foi se enchendo de documentos e passei a criar meu

trompe d'oeil (termo utilizado para aquela sensação de vertigem que dá quando a gente observa os tetos das igrejas barrocas), pendurando flores de papel e bonecas de pano nas estantes de aço. Vou reproduzindo à minha maneira esta sensação delirante provocada pelas múltiplas cores das peças, fitas e flores.

Acredito que sessões de conversa, com a intenção de trazer para o presente as situações e as sensações vividas durante a pesquisa de campo, as reflexões feitas e refeitas, os valores que damos ao que ninguém dá importância podem servir como parte de um método, diferente daquele do colecionador caracterizado por Walter Benjamin. Referências para lembrar, para reconstruir, com palavras, contextos culturais que habitam nossa memória e nosso modo de ser e de estar no mundo. Outras passagens, bem diferentes e distantes das parisienses e das leituras de Benjamin.

A PASSAGEM PELO CURSO DE FOLCLORE

Em 1970 ou 1971, fiz um Curso no Museu de Folclore de São Paulo, ministrado por Rossini Tavares de Lima, importante folclorista que fazia questão de contar que tinha sido aluno de Mário de Andrade no Conservatório Musical. Das aulas, lembro-me de seu grande entusiasmo pela pesquisa de campo, de seu cuidado em descrever o que observava, da preocupação com as fontes orais, principalmente com as pessoas e grupos. Orgulhava-se por ter formado um centro de referências, pois o Museu, além da parte de visitação pública, a Exposição permanente, tinha uma grande reserva técnica de peças artesanais, tudo catalogado, uma biblioteca e vários fichários, com endereços, recortes de jornal, trabalhos de alunos das várias turmas do Curso de Folclore. Rossini fornecia os endereços para contatos diretos e a informação sobre os calendários de festas do Estado, de onde e como encontrar as informações procuradas. Fiz o curso, mas fiquei sem o diploma, porque o trabalho final era a história de vida de cada aluno, centrada na vivência do folclore, isto é, como em nossas vidas todos nós tínhamos o folclore.

Tentei escrever minha história de vida, mas tive a constatação de que estava **desprovida de experiência narrável**. Vinham-me fragmentos – as brincadeiras de roda (mas não me lembrava dos versos, desconhecia as regras, pois como filha única até os quinze anos, não tive irmãos para receber ou passar os conhecimentos infantis), nada sobre histórias contadas por narradores orais (as histórias eram lidas por meus pais e depois por mim em livros), a colher de pau de minha mãe fazer doce, as comidas costumeiras,

gostar de deitar em rede (sem nunca ter em casa, pois faltavam ganchos nas paredes das casas alugadas), o costume de pescar, as caronas em carro de boi em Guararema (SP), uma ou duas vezes que fui com meus pais ao Império do Divino (sala com um altar decorado com papel laminado, dando destaque à imagem do Divino Espírito Santo) em Mogi das Cruzes (SP), o som dos guizos nos calcanhares de moçambiqueiros, passando pela calçada de uma das casas em que morei; a que ficava no caminho para um dos lugares da festa... Enfim, nada dava uma história de vida nem episódios articulados substanciais para ter o que descrever e o que contar.

Lendo, depois, artigos e livros de Mario de Andrade, vi que havia informações sobre grupos que se apresentavam na Festa do Divino de Mogi das Cruzes. Entre 1960 e 1968 (período em que residi nesta cidade), dos grupos só ficou na minha memória o som dos guizos. Em 1972 fui para Mogi das Cruzes, com um caderno de anotações, um gravador e uma máquina fotográfica com um final de filme, para ter como me lembrar do que vi.

Foi uma experiência tão intensa de observação direta, de conversa com as pessoas que estavam ali vendo os grupos de dança e com os dançadores, que anotei endereços para posteriores visitas. Meu reencontro com os carros de boi (reouvindo hoje as fitas e algumas de minhas exclamações) foi um deslumbramento! Algo que era totalmente estranho naquela cidade grande do subúrbio de São Paulo, com suas indústrias, lá estava. Os carros de boi, que via em minha infância em Guararema, passando vazios diante de casa (dando eventuais caronas à garotada) para voltarem cheios de areia, ali tinham outra função: carregavam os palmitos e crianças durante o cortejo que atravessava a cidade e, enfeitados de flores de papel crepom colorido, tanto os carros como os chifres dos bois, eram um dos símbolos principais da Entrada dos Palmitos, no sábado anterior ao dia de encerramento da Festa do Divino.

Foram gravadas três fitas cassete, que se mantiveram perfeitas. Destas fitas cassete, que inauguram o catálogo sonoro de nosso acervo etnográfico, agora digitalizado, foram selecionados alguns exemplos demonstrativos de nosso acervo e do trabalho de organização da documentação para este *e-book* e para o site. [[Ver Cadernetas do Divino, disponibilizadas nos Anexos e no site](#)]

A síntese explicativa e os CDs contendo uma mostra da documentação original são recentes; encontram-se no “Dossiê: Acervo de documentos etnográficos da Cultura Tradicional Brasileira: preservação de registros sonoros, fotográficos e audiovisuais” que escrevi junto com Marcos Ayala e

que será publicado no site www.acervoayala.com em breve. É a primeira organização documental dos registros sonoros de nosso acervo etnográfico, resultante de minhas pesquisas individuais recentes, financiadas pelo CNPq. É a primeira exposição descritiva sistematizada do que contém o Acervo Ayala.

A IMPORTÂNCIA DOCUMENTAL DO ACERVO ETNOGRÁFICO

Poder consultar de novo esses registros digitalizados é extremamente gratificante e prazeroso. Os registros de época ajudam muito a testemunhar emoções do passado, a demonstrar a existência de outras maneiras de festejar e de provocar encantamento. Também auxiliam a comprovação de características do processo dialógico, que aprendemos com Bakhtin.

A existência dos registros preservados permite analisar nossa atuação enquanto pesquisadores, o que se privilegiou em nossos registros etnográficos, como buscamos o aprimoramento das formas de contato e convívio, criando vínculos de amizade e de cumplicidade com os artistas tradicionais com que convivemos. Sempre privilegiamos a fala (não apenas como forma de expressão linguística, mas, sobretudo, como meio de expressão de pontos de vista e concepções dos que participam das culturas tradicionais), os relatos dos artistas populares e os registros dos eventos em que foram gravadas as diferentes formas de expressão.

Em todas as situações de pesquisa vivenciadas evidenciaram-se formas de solidariedade desses “tesouros humanos vivos”. Solidariedade

[...] fundada em vida comunitária, com fortes laços de afetividade, que se constrói no dia-a-dia difícil, no mutirão cotidiano da vida, em que “uma mão lava a outra”, é responsável pela força que supera as dificuldades e refaz o ânimo através da alegria dos momentos festivos, em que se dança, em que se ri, em que se diverte para aguentar as novas dificuldades de sempre. É esta resposta alegre, que mantém vivos muitos dos brasileiros e dá o troco à dominação pela própria insistência em se manterem em pé, rindo. Por outro lado, esta atitude de solidariedade constante revela a disposição de sempre incluir os estranhos em seu convívio. (AYALA, M.I.N., 2000, p. 39)

Tenho enfatizado em aulas e artigos que esta hospitalidade ao estranho cria novos diálogos, mas também é a porta por onde passa a dominação em suas diferentes formas (apropriação, expropriação, submissão e dependência).

REFERÊNCIAS

- ABREU, R. “Tesouros humanos vivos” ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção do “Mestres das Artes”. In: ABREU, R. e CHAGAS, M., orgs. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 81-94.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: – *Sociologia*. Org. Gabriel Cohn. Trad. Flávio R. Kothe et al. São Paulo: Ática, 1986, p. 167-187.
- AYALA, M.I.N. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In: AYALA, M.I.N. e AYALA, M., orgs. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000, p. 21-40.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- SÃO PAULO CORPO E ALMA. São Paulo: Associação Cachuêra!, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). *Pesquisa participante*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

* A primeira versão resumida foi apresentada como conferência “Saberes tradicionais em palavra, som e imagem”, no II Colóquio Nacional de Pesquisa em Cultura Popular, URCA, Universidade Regional do Cariri, CE, Crato, 09 de abril, 2013.

CAPÍTULO 4

CULTURA POPULAR E TEMPORALIDADE¹

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

¹ O presente ensaio origina-se do texto-base para a conferência “Diferentes temporalidades da literatura oral e popular”, apresentada em Gramado, 26/06/2002, no GT Literatura Oral e Popular da ANPOLL, em seu XVII Encontro Nacional.

A cultura popular tem como traço fundamental a **necessidade**, pois é regida por uma **lógica da necessidade**, em que solidariedade, auxílio mútuo, vida comunitária são importantes para a existência de suas diferentes manifestações. No caso da literatura oral, dá-se conselho, narra-se experiência de vida, contam-se casos exemplares, utilizam-se adivinhas para estimular a inteligência, atenção e rapidez de raciocínio das crianças, valendo-se do imaginário, recursos mnemônicos e outras sabedorias tidas como necessárias para bem educar e estabelecer formas de comunicação com pessoas de gerações diferentes. Aprender a dançar, cantar e tocar instrumentos bem cedo, da mesma forma que auxiliar nos serviços, são necessidades para moldar o corpo e a resistência para o tempo do trabalho e para o seu oposto, o tempo de festas, também necessário para a vida.

A cultura popular difere da cultura dominante, regida antes de tudo pelo mercado e pela subordinação daqueles que vêm de outra experiência cultural e social. É assim que a escola, representante máxima da cultura oficial, conscientemente ou não, tenta apagar as marcas comunitárias, instaura a competição em vez de promover o auxílio mútuo, cria distanciamentos do que é oral e popular, estabelecendo, desde cedo, juízos de valor em que a cultura popular aparece como curiosidade exótica, além de criar preconceitos e relações de subordinação.

Há muito tempo é difícil ou impossível, descobrir alguém no Brasil que participe exclusivamente de uma única expressão cultural, seja ela popular, cabocla, indígena, por mais aparentemente isolada que esteja. Todos os brasileiros, de alguma maneira participam do que se impõe com o capitalismo industrial, mesmo nas regiões que, aparentemente, estão distanciadas e impossibilitadas de participar das imposições e satisfações materiais do mercado.

Para tratar da cultura popular e de suas relações com outras expressões culturais brasileiras e das diferentes temporalidades, vou me valer de várias reflexões teóricas, aqui tomadas como método para analisar diferentes situações que tenho presenciado nestes últimos quarenta anos. Os autores que me auxiliam aqui são Oswaldo Elias Xidieh, sociólogo falecido em 2002, que me ensinou a pensar a literatura e cultura popular em seu contexto de produção, guiou minhas primeiras observações de pesquisa de campo e foi meu interlocutor em muitas encruzilhadas da pesquisa. O historiador inglês E. P. Thompson, através de seus ensaios instigantes sobre

cultura e tempo em sociedades pré-industriais e no capitalismo industrial, é outra inspiração e parâmetro para análise e interpretação. Complementam o quadro teórico aqui presente, Alfredo Bosi e Ecléa Bosi, com suas reflexões sobre a cultura brasileira, tratada não como **uma** cultura homogênea, mas como a coexistência de várias culturas com ritmos diversos, em que uso e sentido do **tempo** são, conforme Alfredo Bosi, “princípios diferenciadores de maior relevo”², sendo elas consideradas em sua natureza e poder de resistência ou subordinação. Recorro também a um artigo publicado em 1997, no qual apresento argumentos que me parecem válidos também aqui³.

ESTUDOS DO FOLCLORE: DISTÂNCIA E SUBORDINAÇÃO

Conforme E. P. Thompson na Introdução a *Costumes em comum*⁴, em que trata de cultura e costume, o estudo do folclore teve, desde sua origem, no final do século XVIII para o início do século XIX, o “sentido de distância, implicando superioridade”, e o sentido “de subordinação”, “vendo os costumes como remanescentes do passado.” Comenta E. P. Thompson:

Durante século e meio, o método preferido dos colecionadores foi reunir esses resíduos como “costumes de almanaque”, que encontravam seu último refúgio na província mais remota. Como declarou um folclorista no fim do século XIX, seu objetivo era descrever “os antigos costumes que ainda subsistem nos recantos obscuros do nosso país, ou que sobrevivem à marcha do progresso na nossa agitada existência urbana”. [Cita P. H. Ditchfield, Prefácio a *Old English estant at present time* (1896)]

Como se vê, destacam-se:

distância temporal ----- subordinação

(antiguidades) ----- (expectativa de desaparecimento)

² BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: — *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 8.

³ AYALA, Maria Ignez Novais. Riqueza de pobre. *Literatura e sociedade*, São Paulo, Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, n. 2, p. 160-169.

⁴ THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Não é muito diferente do que ocorre no Brasil na segunda metade do século XIX e boa parte do século XX, quando se busca registrar antes que acabe. Os estudos brasileiros, em sua maioria, privilegiam a literatura oral popular desvinculada de seu contexto de produção, buscando ou estabelecendo origens, propondo classificações a partir de coleções de objetos culturais, desvinculados de seu contexto de produção. A literatura oral popular aparece no geral anônima, mais como transposição de uma cultura ibérica do que como criação ou reinvenção cultural com suas características próprias, suas notações de tempo e seu sentido comunitário.

Tomando por base o Nordeste brasileiro, para um paralelo, temos uma vasta região em que se criou, do final do século XIX para o início do século XX, o sistema literário popular escrito, de base oral, mais significativo do país – a literatura de folhetos –, mais conhecida hoje como “literatura de cordel” ou simplesmente “cordel”. Literatura singular, no Brasil, impressa para ser lida e ouvida, através de leitura em voz alta ou cantada. Lembre-se que, até os anos 1960, 1970, era comum encontrar vendedores de folhetos em feiras, cantando ou lendo os versos narrativos em voz alta até quase o final, e chamando os ouvintes para a compra, única maneira de se saber como terminava o folheto. Os folhetos também eram pedidos durante as cantorias junto com os improvisos até os anos 1950 e 1960, conforme me informaram vários repentistas. Nos anos 1970 e 1980 preenchiam o lugar dos folhetos nas cantorias os poemas e canções, composições escritas e impressas vendidas nas bancas de folheto nas feiras e mercados para serem declamados ou cantados. Guardam relação com os poemas narrativos dos folhetos, sendo mais breves. Até hoje são encontrados em cantorias pedidos de poemas e canções daquela época que continuam sendo gravados em CDs junto com outros, criados mais recentemente. A literatura de folhetos continua sendo produzida hoje, passando por um processo de ressignificação. Raramente cantada e comercializada nas feiras livres, agora é destinada a estudantes de ensino fundamental e médio e foi introduzida nas escolas, muitas vezes, para suprir necessidades de livros de leitura, atingindo, assim, outro tipo de público. Na opção por outro público, o que provocou uma mudança no contexto de produção, aparecem autores com escolaridade diferente dos autores de cinquenta anos passados, que, na maioria, eram semiletrados, diferentes dos autodidatas das primeiras décadas do século XX, autores dos clássicos desta literatura popular.

Mudam novamente as atitudes dos escritores desta literatura. Alguns passaram a fazer pesquisas de temas da História do Brasil, adaptações de outro repertório, para atender uma demanda de mercado e a expectativa do novo contexto onde circula, a escola, subordinando-se a interesses didáticos, diferentes do sentido que tinha esta literatura para seu público dos anos 1950 aos anos 1970. Outros autores preferem transgredir a forma e são mal recebidos pelos antigos escritores, que, por sua vez, mudaram também seu repertório. Os folhetos escritos nos anos 2000 raramente têm mais que 8 páginas. Os romances de 32 e 64 páginas, quando encontrados, são reedições de folhetos escritos na primeira metade do século XX.

Com mudanças relacionadas com o uso e sentido do tempo e ressignificação cultural, também se encontra a cantoria de viola dos repentistas. Dificilmente se encontra no Nordeste a cantoria de pé-de-parede com uma duração temporal que variava de acordo com o interesse dos ouvintes, passando de três a quatro horas ou mais. Há hoje uma redução do tempo de cantorias de pé-de-parede: não passam de duas horas, independente do interesse do público. Parece ter havido uma alteração enorme: de festa tornou-se espetáculo. Antes, era definida pelos participantes da festa: por quem promovia a cantoria, pelos convidados e pelos repentistas. Os repentistas e o público de agora não privilegiam o repente, entendido como o verso feito ao acaso, captando espirituosamente flagrantes no espaço da cantoria, o que causava antes grande impacto nos ouvintes, a ponto de ficar registrado na memória de muitos apologistas. Há uma forte base escrita para o desempenho oral hoje.

Vale a pena lembrar o que Alfredo Bosi, em 1987, afirmava, não se referindo às manifestações populares em seus contextos, mas às apropriações do folclore:

O distanciamento começa quando o turismo (ou a TV, paraíso do viajante de poltrona) toma conta dessas práticas: a festa, exibida, mas não partilhada, torna-se espetáculo. Nesse exato momento, o capitalismo se apropriou do folclore, ocultando seu teor original de enraizamento⁵.

Tudo indica que há na cantoria uma alteração semelhante. O cantador, consagrado como artista, distancia-se de sua comunidade de

⁵ BOSI, A., op. cit., p. 11.

origem, não raro, subordinando-se ao esquema mercadológico que lhe dá sucesso.

Por muito tempo o Nordeste foi tido como o “paraíso do folclore”, pois se acreditava que o capitalismo industrial ainda não tinha chegado naquela região e a relação tempo e cultura não teriam se alterado. Até hoje há quem estabeleça aproximações que fazem supor que a Idade Média europeia ainda está no Nordeste, salvaguardada em costumes vários.

Aqueles que não contestam tal caracterização supõem que seja possível a persistência, sobrevivência do passado no presente. Não é este o ponto de vista que defenderei aqui.

Quando penso em temporalidades diferentes e presentes estou querendo inverter o eixo do ponto de vista dominante, de modo a ressaltar, por um lado, a proximidade temporal, por outro, formas de resistência, confronto ou contestação, mas também a penetração da dominação que provoca a subordinação aos interesses dominantes ou o diálogo com diferentes criações culturais, que pode gerar trocas e resultados enriquecedores para os diferentes tipos de cultura em coexistência, confronto e disputa.

Vamos apresentar referências várias a tempos que se distinguem: um tempo histórico pode comportar a coexistência de culturas relacionadas com categorias diferentes de tempo.

Se pensarmos, com auxílio das argumentações propostas por E. P. Thompson em “Tempo, disciplina do trabalho e capitalismo industrial⁶”, no presente da cultura brasileira temos:

a) um tempo industrial reforçado pela ideologia dominante. O tempo industrial se caracteriza pela imposição de uma disciplina do tempo que se internaliza nos sujeitos, através do tempo do trabalho, comandado pelo relógio ou pelo relógio de ponto e também pela imposição de formas de consumo das horas de folga, à medida que são internalizados padrões ditados pela indústria cultural, através dos meios de comunicação de massa. O uso do tempo é decidido por outros e internalizado por aqueles que

⁶ THOMPSON, E. P. “Tempo, disciplina do trabalho e capitalismo”. In: — *Costumes em comum*. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 267-304.

trabalham, provocando neles um determinado nível de submissão, a ponto de passarem a ter o trabalho dissociado da vida.

b) um tempo comunitário reforçado por visões de mundo e regido por tarefas, mais próximo ao ritmo da natureza, em que o trabalho muitas vezes é desenvolvido com auxílio mútuo, o que equivale a dizer que o trabalho é compartilhado. Se o tempo comunitário se caracteriza por trabalho à base do cumprimento de tarefas, por um lado, por outro, o tempo que não é o de trabalho pode ser o de festas, também compartilhado comunitariamente. Neste tipo evidencia-se sempre uma solidariedade compartilhada, em que padrões de trabalho e festas são escolhidos por quem participa e decide este uso do tempo. Nesta categoria, trabalho e vida se fundem e se confundem.

Neste oscilar de tempos simultâneos, coexistentes, há indivíduos que, subjetivamente, participam e acionam diferentes temporalidades, de acordo com suas experiências e suas necessidades culturais e sociais.

Um exemplo que presenciei no final dos anos 1990. Em uma comunidade agrícola do litoral da Paraíba, no município do Conde, encontramos essa alternância de tempos. O cultivo de feijão verde, sem sistema de irrigação para a maioria dos agricultores, está mais próximo do ritmo da natureza, pois depende dos ciclos de chuva e estiagem, para semear, plantar e colher. Na colheita é frequente a presença de parentes no fim de semana para ajudar a compor os molhos de favas de feijão, que serão contados e comprados pelo intermediário que passa com o caminhão para levar a mercadoria à feira de João Pessoa. Quanto mais gente estiver trabalhando no preparo dos molhos, maior a possibilidade de ganhar na venda do feijão. Além disso, se sobrarem favas colhidas no sábado, estas não servirão para serem comercializadas na semana seguinte. Aqui, como se vê, é importante a solidariedade no trabalho compartilhado, para a execução satisfatória da tarefa. Depois que passa o caminhão, como diz Dona Lenira, para descansar, “vamos brincar, vamos dançar um coco. Faz parte da nossa cultura, da nossa tradição”. Temos assim um exemplo de como se fundem e se confundem trabalho e vida. A solidariedade compartilhada se dá no trabalho, na diversão e também na luta para preservarem o que sempre foi da comunidade: o direito a trabalhar e a viver na terra em que pais, avós e outros parentes sempre estiveram.

Estes dois tipos de tempo, surgidos em sociedades diferentes, podem se alternar ou se mesclar, a ponto de coexistirem ou darem lugar a hibridações. Por isso, não se pode pensar em sobrevivência do passado no presente ou de persistência cultural, como se algo deslocado de lugar e tempo existisse em “alguns portadores”.

COMO DISCUTIR AS VÁRIAS TEMPORALIDADES EXISTENTES NO PRESENTE?

Temos que discutir as várias possibilidades existentes como cultura presente. Explicando melhor: tradições diferentes podem se alternar ou se mesclar nas experiências individuais e comunitárias, dando lugar a algo diferente, que leva em consideração tanto os costumes e ensinamentos vindos de longe, quanto os hábitos ditados pela sociedade de consumo, típica do capitalismo industrial.

HIBRIDIZAÇÃO OU MISTURA

Em artigo publicado em 1997, “Riqueza de pobre⁷”, observei:

A literatura popular, ainda que se construa no interior de um mundo comandado pelo tempo industrial e, conseqüentemente, pelo relógio de ponto, para existir contemporaneamente e simultaneamente a outras formas de cultura (que contam com meios poderosos de produção, divulgação e veiculação) não pode abrir mão de seu tempo comunitário. É aí que ela tem possibilidade de existir.

O que afirmei naquela ocasião, referindo-me à literatura popular, parece-me pertinente, ainda, para toda a cultura popular brasileira. Continuemos:

Precisa de um tempo em que as pessoas se encontrem, conversem, troquem experiências, mesmo que seja num rápido intervalo para lanche, para café ou para um descanso das tarefas do dia à noite, quando se conta com um momento de folga, depois do trabalho e das novelas da tevê. Não importa que hoje se disponha de pouco tempo. O fundamental é que ocorra de modo constante e com certa regularidade, para que se construa uma experiência, de base comunitária, que a seu momento poderá, socializada, propiciar outras experiências individuais. Caso contrário, essa literatura deixa de ser vivida de maneira socializada para continuar latente, presente na

⁷ AYALA, Maria Ignez Novais, op. cit, p.160-161 e 168.

memória e na solidão de quem já a experimentou em situações anteriores mais intensas de convívio social e de solidariedade.

[...]

A literatura popular, como as outras práticas culturais, se nutre da *mistura*. Seu fazer precisa da mescla, e esse processo de hibridização talvez seja um dos seus componentes mais duradouros e mais característicos. O sério se mesclando com o cômico; o sagrado, com o profano; o oral, com o escrito; elementos de uma manifestação cultural, transpostos para outra; o que é transmitido através dos meios de comunicação, oral ou escrita (rádio, televisão, jornal) e de livros pode vir a alimentar versos e narrativas populares orais ou escritos, sendo antes ajustados a sua poética. A literatura popular não conhece delimitações e é isso que torna difícil seu estudo. Impossível compartimentá-la em gêneros, espécies, tipos rígidos; tampouco é possível definir quando e onde se encontra a literatura popular. Isto vale para as narrativas, para a poesia, para as representações dramáticas. Existe, mas não é visível para todos. Em sua existência, mantém-se de difícil definição e classificação.

Exemplos de diferentes temporalidades na literatura popular e em outras manifestações culturais:

1. Exemplo antigo, de mais ou menos quarenta anos. São Paulo, Vila das Palmeiras. Família negra descendente de migrantes de outro Estado (Bahia) e de diferentes locais do Estado de São Paulo. Festas comunitárias promovidas por eles ou por outros da mesma comunidade étnica e cultural, onde se dançava batuque, também conhecido como tambú ou samba de umbigada, e SAMBA-LENÇO, sempre em louvor a algum santo - São Benedito, Santo Antonio, São João, São Pedro. Antes da dança, sempre havia procissão na rua, rezas, ladainhas, cantochão, cantigas de responso, as formas de expressão do catolicismo popular naquele Estado. As danças também eram uma espécie de oração. Com alegria, demonstrava-se a devoção de outra forma. Os integrantes dessas danças, sempre que eram convidados, participavam de festividades promovidas por órgãos estaduais, como a Festa do Folclore de Olímpia, com finalidade turística. Tinham, portanto, dupla atuação: participavam da *festa* (no bairro e na casa de amigos - Mauá, Barueri) e do *espetáculo* (das apresentações a convite em São Paulo e em outras cidades, contextos estes bem diferentes do comunitário). No contexto comunitário, o controle do tempo era decidido internamente pelos participantes. As danças, ponto alto da devoção, encerravam a festa religiosa iniciada por procissão, rezas, ladainhas,

cantochão. No contexto do espetáculo, o tempo de espera era maior do que o destinado à apresentação do grupo. O controle do tempo era decidido externamente e, para o público, a apresentação configurava-se como mostra de canto e dança de um grupo, entre outros. A parte religiosa (reza e outros rituais antes da apresentação pública) era feita de modo que o público não visse.

O sentido religioso para a comunidade que, ao mesmo tempo, é de diversão e reverência, presenciado no SAMBA-LENÇO e no samba de umbigada, batuque ou tambú, também pude observar, no ano de 2002, de modo mais ou menos semelhante em Pernambuco, com os maracatus rurais e cavalos marinhos. Nos casos paulistas e nos pernambucanos, há dupla atuação, tanto no contexto das festas comunitárias quanto no dos espetáculos. São sempre alegria e devoção para quem participa efetivamente destas manifestações culturais, as quais também são precedidas por rituais mantidos em segredo e fora da visão do público, relacionados que estão a diferentes religiões afro-brasileiras, seja na forma do catolicismo popular, seja na da jurema, do candomblé ou do xangô.

2. Outro exemplo, de 2002: Mês de maio, zona rural de Cajazeiras, sertão paraibano. Derrubada da bandeira do mês de maio. Festa comunitária com rezas e cantos semelhantes aos cultos oficiais católicos. A festa compõe-se de rezas na casa onde seria a derrubada da bandeira, procissão, coroação de Nossa Senhora da Conceição (espécie de encenação religiosa, precedida por rezas e culminando com a coroação da imagem de Nossa Senhora da Conceição por crianças vestidas de anjos), ponto alto da festa, que não pôde acontecer devido à forte chuva. Por último a banda cabaçal (conhecida como banda de pífano ou terno de zabumba em outras localidades), orgulhosamente referida como antiga – mais de trezentos anos, segundo as contas dos participantes –, herança de família dos Inácio. Esta banda cabaçal, na comunidade toca *apenas* em festas religiosas. No ano anterior, a convite, seus cinco integrantes fizeram um show em um evento o *Riso da Terra*, em João Pessoa (PB), como uma das atividades da cultura popular brasileira, com pagamento de cachê. Conforme os depoimentos dos integrantes dessa banda cabaçal, todos adoraram a experiência e se dispuseram a ir sempre que convidados.

Outra banda cabaçal – de São José de Piranhas, cidade vizinha de Cajazeiras. Residentes em bairro rural, os integrantes, tal qual os Inácio,

também têm parentesco entre si, primos, neste caso. É forte a consciência de tradição familiar, representada por um instrumento, a zabumba, que, segundo eles, foi feita na década de 10 do Século XX e está sob a guarda de um dos primos, que, por sua vez participa de outra banda cabaçal. É costume sua presença em festas religiosas ou em forrós. Algumas vezes eles recebem pagamentos baixos, outras, nenhum, quando muito algumas bebidas, quando tocam em bodegas.

Tanto a banda de Cajazeiras, quanto as de São José de Piranhas sentem dificuldade de atrair jovens para tocar, principalmente os pifes, como são chamados os pífanos. Não há pifeiro jovem, afirmam eles, o que traz preocupação aos mais velhos, pois o pífano é instrumento que precisa ser exercitado desde cedo.

Observando o contexto em que existem essas bandas cabaçais, teremos a zona rural, camponeses, pequenos proprietários que plantam milho e feijão entre janeiro e fevereiro e colhem tudo até maio. O que produzem é para comer, para subsistência. Todos têm seus porcos, galinhas, perus, guinés para comer. Têm fornos para fazer carvão. Alguns sabem fazer tijolos. A casa de Seu José Inácio, zona rural de Cajazeiras, é nova, ampla, com móveis novos em todos os cômodos, antena parabólica, fogão a gás, o que demonstra que os moradores têm acesso a bens de consumo, como os moradores da zona urbana. Entretanto, se adentrarmos a residência, perceberemos que para o uso têm o fogão a carvão lá atrás da casa, do lado de fora, no puxado, hábito brasileiro presente desde a colônia. Banheiro não existe ainda. Em outras casas, quando existe banheiro, não têm peças sanitárias. O que nos evidencia que não há mudança total nos costumes.

O jegue foi substituído por motos, o que faz com que muitos não tenham mais este animal em suas propriedades. Muitos abandonam os jegues nas beiras de estrada.

Provavelmente o jegue é considerado um símbolo do passado, descartado, substituído por uma moto, símbolo do presente, moderno. (Afinal, moços em motos arranjam namoradas. As moças olham, apreciam, se interessam. É isso que assistem nas novelas e em outros programas de TV.)

Se percorrermos as feiras do sertão (de Cajazeiras, por exemplo) encontraremos vistosas camisas de tecido sintético, usadas no trabalho da roça. Explicaram-me as mulheres que o tecido forte, não rasga rápido, é mais fácil de lavar, simplificando a tarefa, quando é feita por homens ou mulheres, numa região em que a falta de água é constante. Todas essas vantagens compensam o desconforto de suar muito e aguentar o calor com este tipo de camisa.

A participação do tempo industrial não se faz apenas através dos exemplos apresentados aqui. Faz-se de diferentes modos com:

a) bens de consumo (fogão, geladeira, moto, TV, aparelhos de som, de DVD, celular, entre outros).

b) adoção de práticas religiosas cristãs oficiais, veiculadas nas paróquias e via parabólica, por meio de CDs de Padre Marcelo e outros religiosos. No entanto, pude presenciar Seu José Inácio, vestido com camiseta com estampa do Padre Marcelo, ao mesmo tempo em que, durante a festa, se lembrava de Frei Damião, homenageado em 31 de maio daquele ano, por seu quarto ou quinto aniversário de morte.

c) trabalho – embora muitos resistam a se submeter e internalizar o tempo industrial, sempre acelerado, procurando seguir outros ritmos temporais, mais próximos da natureza, ditados pela necessidade das tarefas, muitos filhos destes agricultores trabalham na cidade e compram à prestação os bens de consumo avistados na casa dos pais.

d) migração – outros filhos ou membros da família destes agricultores, após o tempo de plantio, migram para o Estado de São Paulo, para trabalhar como boia fria na colheita de cana, voltando depois para o sertão com o dinheiro que garante a quitação de dívidas com a compra de bens (a moto, por exemplo) ou o sustento da família no longo tempo após a colheita ou durante os períodos de seca. O preparo da terra para a nova plantação, quando não é tempo de seca, começa em novembro ou dezembro.

Por estes exemplos pode-se verificar que a vida comunitária compartilhada, por diferentes gerações permite a coexistência e a participação de tempos sociais e temporalidades diversas.

Quando se estuda a cultura popular ou a literatura popular (oral ou escrita), a meu ver, se nos preocuparmos apenas com os objetos culturais

(textos literários, adereços, instrumentos, objetos utilitários, por exemplo), deixando em segundo plano as pessoas, seus modos de vida e o sentido que tem para elas o universo cultural do qual participam, poderemos deixar de perceber os contrastes, as relações, as diferentes temporalidades que mantêm essa cultura viva e presente. Afinal, é sempre um fazer dentro da vida, como o trabalho, a festa.

Os exemplos que forneci, em grande parte, referem-se a pessoas com quem partilhei experiências de festas e outras situações. As de São Paulo, que se encontram estabelecidas ali nas imediações da Freguesia do Ó há mais de cinquenta anos, permitem-nos falar em enraizamento, após anteriores deslocamentos, proporcionados por migração. No caso de migrantes nordestinos, que vêm para o Sul e retornam para o Nordeste, estes trazem novas experiências, novas notações temporais e estratégias que se somam ao que estava estabelecido ou provocam transformações, tanto no trabalho, quanto nas manifestações culturais populares. Os exemplos do sertão (Cajazeiras e São José de Piranhas) apontam para mudanças, participação em diferentes temporalidades, com deslocamentos temporários.

A respeito de cultura e desenraizamento, Ecléa Bosi ressalta, pensando a situação brasileira:

Quando duas culturas se defrontam, não como predador e presa, mas como diferentes formas de existir, uma é para a outra uma revelação. Mas essa experiência raramente acontece fora dos polos de submissão – domínio. A cultura dominada perde os meios materiais de expressar sua originalidade⁸.

Não sejamos românticos: todos nós sofremos de uma forma ou de outra as imposições do capitalismo industrial e do tempo industrial. Mesmo reagindo de formas diferentes à disciplina do tempo, à internalização do tempo industrial, de uma maneira ou de outra se está envolvido com o consumo de bens materiais ou simbólicos, principalmente com aqueles impostos pelos meios de comunicação de massa.

Oswaldo Elias Xidieh, em ensaio de 1976, embora, como sempre, se recusasse a “propor uma conceituação precisa e definitiva do que seja a cultura popular”, observou que, no entanto, “se pode destacar uma base

⁸ BOSI, E. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, A. (org.), op. cit., p. 16.

para designar o grupo que numa dada sociedade *está sendo popular* (dentro de sociedades abertas à mobilidade e à circulação das elites) e *é popular* (em sociedades fechadas)⁹”.

Os exemplos permitem afirmar que, hoje, só podemos pensar a cultura popular como atividade de grupos, de comunidades que *estão sendo populares*. Não há lugar para definições estáticas em uma sociedade plural, com contínuas aproximações culturais, mobilidade social, apesar das enormes desigualdades sociais, econômicas etc.

A proposta de Oswaldo Elias Xidieh aponta para o movimento. Analisar a coexistência de temporalidades diferentes e presentes na literatura oral popular e na cultura popular nos permite adotar um método oposto ao da visão dominante que se estabeleceu a partir dos primeiros folcloristas europeus dos séculos XVIII e XIX: não analisaremos de maneira estática e contemplativa, mas buscaremos, na literatura popular oral e nos relatos de seus artistas, bem como nas demais manifestações da cultura popular, as diferentes temporalidades e sentidos culturais, incluindo marcas de resistência, confronto, contestação e também penetrações da dominação que provoca subordinação.

REFERÊNCIAS

AYALA, M. I. N. Riqueza de pobre. *Literatura e sociedade*, São Paulo, Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, n. 2, p. 160-9, 1997. (disponível em <http://www.revistas.usp/article/view/15694>, último acesso em 5 de dezembro de 2014)

BOSI, A. Plural, mas não caótico. In: — (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 7-15.

BOSI, E. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, A. (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 16-41.

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

⁹ XIDIEH, O. E. Cultura popular. In: — et al. *Feira nacional da cultura popular*. São Paulo: SESC, 1976, p. 1-6. (Catálogo)

XIDIEH, O. E. Cultura popular. In: — et. al. *Feira nacional da cultura popular*. São Paulo, SESC, 1976, p. 1-6.

CAPÍTULO 5

DUAS PESQUISAS E SEUS PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

Vasculhando em minhas pastas antigas encontrei dois textos para exemplificar a construção de resultados de duas pesquisas sobre poesia e narrativa orais: uma exposição preliminar de reflexão metodológica sobre minha tese, *No arranco do grito* (1988), feita entre 1982 e 1983, e apontamentos para uma proposta de publicação sobre narrativas orais, iniciada em 1991 e retomada recentemente para se tornar um *e-book* em breve. Estes escritos, até agora inéditos, contêm vários procedimentos de pesquisa, de organização de dados para análise, motivando-me a repensar as práticas antigas por já exporem, naquela época, argumentos e pressupostos teórico-metodológicos presentes em minha produção acadêmica (artigos, livros, aulas e conferências), enriquecidos sempre por novas leituras e experiências de pesquisa de campo.

O uso de audiovisual para ouvir e lembrar detalhes das falas, de cantos e narrativas vivenciadas em pesquisas de campo só viria a se esboçar no final dos anos 1990, quando se tornaram mais acessíveis as câmeras audiovisuais no padrão VHS e SVHS de vídeo, pois ainda não se dispunha de procedimentos e recursos de edição que se tem hoje. Aquilo que se ouviu e gravou para lembrar e reconstruir com a mediação escrita do pesquisador, com relatos, descrições e transcrições, só muito depois começou a chegar ao público através dos donos das vozes, liberando as *performances* orais das amarras da escrita. Antes, nos anos 1970/1980 era impossível anexar documentação oral às dissertações, teses e publicações, tendo os autores que reproduzir falas e letras de canção através de transcrições textuais.

Desde os anos 1970, eu recorria a anotações em cadernetas, observações de campo, transcrições e análise, durante o processo de pesquisa de campo e estudos, mas já me obrigava a ter outras habilidades, como o uso de máquina fotográfica e gravador de áudio, sozinha ou em dupla, com Marcos Ayala. Posteriormente, ao desenvolvermos pesquisa em grupo, surgiu a necessidade de saber utilizar câmera de vídeo e ter uma equipe regular, cujos participantes tivessem, cada qual, o mesmo conjunto de habilidades e buscassem os mesmos objetivos.

A retomada destes escritos pode me auxiliar a expor uma proposta de combinação de documentos, de modo a ter, no uso da imagem e de registros sonoros e audiovisuais, recursos para pôr em evidência os sujeitos das culturas orais brasileiras, através de seus pontos de vista, mostrando não apenas suas vozes, rostos e gestos, mas, sobretudo, os saberes e fazeres tradicionais por

aqueles que muito nos ensinaram com seus conhecimentos. Entendo que as fontes orais, ao serem apresentadas apenas por escrito, quando não se dispunha de meios de representação mais direta da voz e imagem em movimento, se justificavam por despertarem um interesse do público leitor e de estudiosos, embora sem os componentes que dão força às poéticas orais. Com as novas tecnologias de imagem e som acessíveis em diferentes suportes é possível fazer outras representações do que se observou ou se observa diretamente, permitindo que imagem, voz, movimento sejam compartilhados com os leitores-ouvintes.

Os procedimentos técnicos e metodológicos de pesquisas individuais, em dupla e coletiva que venho realizando foram se construindo durante um tempo longo, constituindo uma trajetória com várias etapas.

A PESQUISA SOBRE A CANTORIA NORDESTINA

Antes de me decidir por uma pesquisa acadêmica sobre a Cantoria nordestina, a se realizar entre 1978 e 1983, contava com a experiência de pesquisa de outras manifestações de cultura popular, construída através da observação de diferentes festas populares paulistas – festa do Divino, folias de Reis, dança de São Gonçalo, SAMBA-LENÇO e batuque (tambú ou samba) – e de um conhecimento mais ou menos abrangente de diferentes costumes e artes populares encontradas em São Paulo, em outros estados do Centro-Oeste e em estados do Nordeste, envolvendo música, dança, religiosidade popular, cerâmica, literatura (narrativas e poemas). No que diz respeito à literatura popular nordestina, o primeiro contato foi com os folhetos, depois denominados folheto de cordel ou, simplesmente cordel. Estudei-os, inicialmente em função do aproveitamento feito por Ariano Suassuna em sua obra, particularmente no teatro. Também conheci os textos do teatro de mamulengo, com a mesma finalidade. A seguir, veio o conhecimento do improviso dos cantadores de viola e dos emboladores de coco que se apresentavam no Mercado São José de Recife, seguido do entendimento das características desta poesia, através de constante audição de discos. A poesia dos cantadores repentistas, eu conheci, primeiramente através de livros e apresentações em teatro e depois, de discos das gravadoras Rozemblit, de Recife, e Marcus Pereira (Série Nordeste), de São Paulo. Os primeiros cantadores que ouvi em disco foram os irmãos Batista, Pinto do Monteiro e Clodomiro Paes. Isto por volta de 1972.

Ao vivo, conheci rapidamente em uma apresentação no Teatro Anchieta em São Paulo, em 1973, Otacílio Batista e Diniz Vitorino. Na época, eles gravaram na TV Cultura, no programa *MPB Especial*, que depois foi renomeado para *Ensaio*, com a direção e produção de Fernando Faro. Esta série foi digitalizada em CDs, com transcrição em livro e compõe a série *A música Brasileira deste Século* (SESC, 2001)¹. Depois, comecei a frequentar os bares onde havia cantoria, situados no bairro do Brás, em São Paulo, a partir de 1974. Começou aí o convívio com a poesia e com os poetas. A vivência, que propiciava a observação direta e o diálogo com os artistas populares e seu público, paralelamente a uma intensa atividade de leituras teóricas e críticas de literatura, ciências sociais, história, filosofia e de trabalhos de descrição e recolha de pesquisas folclóricas foi me dando uma inquietação, criadora de necessidade de reflexão constante, condição essencial para quem busca construir novas formas de conhecimento. A observação direta e uma formação voltada para um conhecimento crítico, interessado e empenhado me ensinaram a ouvir as pessoas que faziam as culturas populares e a aprender as terminologias utilizadas por eles. No caso da cantoria nordestina aprendi a distinguir características de gêneros poéticos, a construir motes, sempre com o auxílio dos poetas e dos frequentadores dos salões de poesia dos bares, que me alertavam para os bons versos e para as falhas na construção. As leituras sobre os gêneros da cantoria vieram depois, por volta de 1977, 1978.

De 1974 a 1978 se deu o início do meu interesse por essa poesia, o despertar da minha curiosidade e o desejo de ouvir os poemas narrativos, de conversar com os poetas e pessoas do público que expunham seus conhecimentos e me introduziam na apreciação da poesia, ressaltando normas e valores estéticos. Estas narrativas incluíam ensinamentos das regras de composição, relatos sobre cantorias vivenciadas, citação de versos de diferentes cantadores, todos guardados na memória.

Não havia nenhum objetivo acadêmico (escrever artigos, ensaios, tese). Eu queria entender porque os nordestinos se reuniam ali para matar a saudade de hábitos culturais que lhes eram cotidianos em sua região de origem. A cantoria nos bares parecia configurar-se como elemento aglutinador dos postos à margem por preconceitos (os “paus-de-arara”, os “cabeças-chatas”) e também funcionava como um elemento de resistência cultural e de

¹ Indico a leitura da transcrição em livro que consta no volume 5 desta série e o respectivo CD.

afirmação de identidade: a de nordestino. Encontros com amigos, reencontros, novas amizades, troca de experiências, reforço da memória...

Comecei a ser informada pelos poetas e frequentadores dos bares de que a cantoria do Brás tinha uma história: até pouco tempo os poetas eram perseguidos pela polícia e presos por vadiagem. O exercício profissional de poeta repentista não era reconhecido, daí as sucessivas prisões. Nas narrativas transparecia um orgulho pelo heroísmo de desafiar a polícia e prosseguir cantando.

Por volta de 1976 ou 1977 fiz um projeto de estudo de poesia em diferentes manifestações culturais existentes na Grande São Paulo. A cantoria e sua história nos bares do Brás era um dos pontos deste projeto.

Até então a minha prática era a da *observação espontânea* com suas vantagens e desvantagens. Dentre as vantagens estão o despertar do interesse, os primeiros contatos com a manifestação, a motivação para leitura, o confronto entre as leituras e as observações diretas. Da fase da observação espontânea restam algumas anotações esparsas mais como reforço da minha memória do que por aquilo que as situações continham de diferente, ainda não estudado e que por isso mereceriam um estudo aprofundado.

Dentre as desvantagens da *observação espontânea* destaco:

1. Os contatos eram feitos *ao acaso*, sem qualquer planejamento, sem hipóteses, sem objetivos e *esporádicos*.
2. A atenção era atraída pelo que esta manifestação significava de novo para mim, de excepcional e inusitado em relação à minha experiência cultural, naquela época, basicamente constituída por leitura e pesquisa feita em bibliotecas.
3. Ausência quase que total de anotações sistemáticas e de registro (sonoro, fotográfico), resultando daí a impossibilidade de

“evocar os fatos em todos os seus detalhes e na ordem em que se deram, o que, evidentemente, torna ainda mais difícil apreender as relações que os fatos têm uns com os outros; a observação espontânea e informal frequentemente dá ao indivíduo a impressão de saber muito mais do que realmente sabe”. (NOGUEIRA, 1973: p. 84)

Isto eu aprendi, lendo Oracy Nogueira. Felizmente, não caí no erro de supor que a observação espontânea e informal me dava a impressão de saber muito mais do que eu sabia.

Passada a fase da observação espontânea e informal, quando resolvi, em 1978, levar adiante o estudo da cantoria comecei a adotar outros critérios metodológicos. O que se pode chamar de *observações sistemáticas*.

A cantoria nordestina, como informei anteriormente, surgiu como um dos tópicos do estudo da poesia popular existente em São Paulo.

Em agosto de 1978 fixei residência em João Pessoa e o projeto teve que ser alterado, restringindo-se ao estudo da cantoria de viola nordestina. O novo projeto tinha dois eixos:

1. O repente desenvolvido pelos migrantes, em São Paulo, envolvendo o estabelecimento de sua história no bairro do Brás. Para isso eram necessários relatos dos cantadores que lá atuavam, dos frequentadores, artigos, reportagens, estudos sobre o bairro, notícias de jornal, documentação oral e escrita para apresentação da poesia propriamente dita, do papel social que desempenhava para o público e para os próprios poetas (a questão da resistência cultural e da afirmação de uma identidade, por exemplo).
2. No Nordeste, os diferentes contextos de cantoria (residências rurais e urbanas, Congressos de Repentistas, programas de rádio, apresentações oficiais), enfim, os vários espaços da cantoria e as particularidades da poesia em cada um deles, se é que havia. Além disso, o estudo das diferentes formas poéticas e entrevistas com poetas e integrantes do público, para apreender como eles encaravam a produção poética.

Queria reunir a explicitação das normas de criação e os critérios de avaliação poética a partir dos artistas e de seu público e, depois, confrontar este material com o que existia sistematizado em livro.

Para isso, tive de recorrer a métodos e técnicas. Não quero dizer que segui servilmente algum manual de pesquisa, embora tivesse feito leituras anteriormente do *Guía para la clasificación de los datos culturales* (1954), adaptando alguns itens para a pesquisa de tradições orais. Embora não dispusesse de um material de orientação, mais ou menos rígido, para a coleta e sistematização de dados, a metodologia foi surgindo em função da prática com a leitura de várias obras como as de Oracy Nogueira (1973), de Carlos

Rodrigues Brandão (1989), de Roger Bastide (1959) e de Oswaldo Elias Xidieh (1967 e 1972), que me ensinavam vários procedimentos de pesquisa de campo. Outros autores, como Antonio Gramsci, T. W. Adorno, Walter Benjamin, Antonio Candido, E. P. Thompson, por exemplo, também me deram base para um pensamento crítico, interessado e empenhado, sempre motivado para conhecer mais, para refletir sobre as diferenças de sistemas em processo, vivos.

Posso sintetizar os procedimentos metodológicos e as técnicas empregadas na pesquisa sobre a cantoria nordestina da seguinte maneira:

1. Observação espontânea e informal

2. Observação sistemática, envolvendo:

2.1. Pesquisa direta

2.1.1. Audição de cantoria em:

- bares de São Paulo;
- residências urbanas – NE e SP;
- residências rurais – NE;
- Congressos de Repentistas – NE e SP;
- Programas de rádio – NE;
- Apresentações promovidas por órgãos oficiais.

2.1.2. Gravação das cantorias nos diferentes contextos;

2.1.3. Registro fotográfico das cantorias nos diferentes contextos;

2.1.4. Acompanhamento do desenvolvimento de programas de rádio nos estúdios

2.1.5. Acompanhamento de gravação de discos nos estúdios;

2.1.6. Entrevistas com cantadores e integrantes do público, acompanhadas de anotações e de gravações;

2.1.7. Coleta e reunião de material impresso e manuscrito utilizado nas apresentações (programas de Congressos, poemas e canções impressos, pedidos de gêneros e motes enviados pelo público aos repentistas durante as cantorias e programas de rádio, cartazes, normas de Congresso etc.);

2.2. Pesquisa indireta

2.2.1. Leitura e análise de dados contidos em bibliografia

3. Técnicas

3.1. Observação participante para obter grande familiaridade com os poetas e com integrantes do público, visando à diminuição da distância pesquisador/pesquisados e participação ativa nas cantorias, acompanhando as atitudes do público (envio de motes, contribuição na bandeja, participação nas conversas);

3.2. Organização de cadernos de campo com registro de situações ocorridas durante cada cantoria e registro das peculiaridades dos ambientes;

3.3. Registro sonoro – gravação em fitas cassete

3.4. Registro fotográfico

3.5. Entrevistas com a utilização de esquemas temáticos e perguntas motivadoras do relato

Nas entrevistas evitei a utilização de questionários formais e tentei sempre que possível obter histórias de vida.

3.6. Organização de fichários, contendo:

3.6.1. Levantamento de poetas populares provenientes do NE que se fixaram em São Paulo;

3.6.2. Fichas de endereços de poetas populares;

3.6.3. Fichas de cantorias gravadas com indicação de local, data, cantadores presentes e outras informações;

3.6.4. Modalidades de repente;

3.6.5. Síntese de dados de entrevistas;

3.6.6. Dados sobre a história da cantoria em São Paulo;

3.6.7. Bibliografia específica;

3.6.8. Bibliografia geral.

3.7. Reunião de autobiografias, documentos preparados, utilizados ou fornecidos por cantadores e outros colaboradores da pesquisa;

3.8. Transcrição de fitas de cantoria e entrevistas;

3.9. Organização dos dados em função da análise;

3.9.1. Comparação dos dados de entrevista e da observação direta; reunião de elementos para obter esboço cronológico a partir da chegada dos cantadores em São Paulo até a situação atual;

3.9.2. Confronto dos dados contidos em entrevistas sobre a poesia com os existentes em bibliografia

4. Técnicas de redação final

4.1. Concepção da redação, resultando da fusão de diferentes experiências de pesquisa e de leitura:

4.1.1. Cruzamento de citações, colocando em evidência os sujeitos do processo;

4.1.2. Presença das falas dos colaboradores da pesquisa, poetas e integrantes do público;

4.1.3. Escolha de um estilo de exposição, que me permitisse deixar transparecer na forma adotada para os capítulos (que se configuram como ensaios, criando unidades, mas entrelaçados) o modo como foram surgindo as informações e o delineamento da dinâmica da cantoria;

4.1.4. Análise de vários textos poéticos transcritos em função do trabalho para motivar a descoberta do leitor, deixando, deliberadamente, em aberto uma série de questões a serem desenvolvidas depois, por mim ou por outros pesquisadores.

NARRATIVAS ORAIS: UM LIVRO EM PROCESSO

A proposta de sistematização de estudo sobre narrativas orais surgiu após o término da tese sobre os cantadores e só em parte se concretizou através da publicação de artigo em encontro científico [1989], reeditado recentemente junto com outro (AYALA, 2011). No final de 1991, contava com a primeira versão do livro, tendo por base os registros sonoros e fotográficos originais, feitos em 1978 em Mogi das Cruzes, SP, transcrições do oral para o escrito e um relato minucioso sobre a vida e atividades tradicionais de Seu José Costa, um ancião de mais de 90 anos que era uma referência entre os integrantes da vida cultural comunitária da cidade, destacando-se como benzedor e como Rei de São Benedito. Na época as observações de campo me levavam a considerar a narrativa oral, como atividade que se confunde com a vida, isto é, com as experiências cotidianas expressas pelo contador de histórias tradicional, na história de vida de pessoas comuns, situações e circunstâncias que fundem o fantástico às ações cotidianas e dão lições ecológicas de respeito à natureza – fauna e flora – ou que transitam entre as ruas e as casas de cultos afro-brasileiros ou ainda nos embalam pelas ondas do rádio, hoje, pelas transmissões eletrônicas em celular ou através de CDs e DVDs.

A narrativa, desde as primeiras observações e reflexões analíticas, aparece mesclada com a poesia, recuperando formas inaugurais do poema narrativo que serve para lembrar... cantando, declamando, rezando.

O universo em que são encontradas estas narrativas não conhece fronteiras regionais ou culturais, mantendo a tradição do narrar em suas diferentes maneiras.

Uma seleção de histórias que passaram do registro oral e audiovisual para a página impressa com uma preocupação de construir, por escrito, o vigor da palavra falada ou cantada, de modo a se ter um *texto que fale...* era, e continua a ser, uma busca obsessiva.

Esse é o grande desafio enfrentado por todos aqueles que estudam formas culturais orais, procurando repassar a leitores o que se ouviu e continua reverberando nos pesquisadores. Como manter por escrito a magia da palavra, dita ou cantada em que a beleza se constrói com o auxílio de pausas, gestos, inflexões de voz e, sobretudo através da cumplicidade do narrador e de seus ouvintes?

A seleção inicial, feita para constituir o livro sobre as narrativas de Seu José Costa, foi ganhando outros exemplos com o passar do tempo. Foram reunidas outras histórias, histórias de vida e relatos; poemas narrativos escritos para serem cantados; canções que tocam no rádio, mas são cantadas entre amigos junto com violeiros, como as modas de viola caipira, além de um conjunto de escritos de pesquisadores, motivados pelo prazer e entusiasmo com os sujeitos através dos quais surgem suas narrativas. Tornou-se um conjunto enorme, impossível de ser publicado, pois se configura como uma espécie de *livro mental* ou virtual, formado dentro de minha cabeça, resultante de uma vivência constante de múltiplas expressões culturais (escritas, orais, oralizadas).

A pesquisa de campo, as orientações recebidas de Oswaldo Elias Xidieh, desde 1972, em conversas e através de seus livros e artigos (XIDIEH, 1967, 1972) levavam-me a observar “este mundo de gente sempre”. Os estudos de LIMA (1985) sobre a importância da comunidade narrativa, com base em pesquisa de campo no sul do Ceará reforçavam meus pontos de vista para as análises. Nos anos 1970 e 1980 ainda não eram lidas no Brasil as publicações de Ruth Finnegan, a que tive acesso, importando da Inglaterra o livro *Oral poetry* (1977). No início dos anos 1980, ao ler ZUMTHOR (1983), ressaltando a *performance* dos artistas tradicionais, feitas de gestos, de interação entre eles e seu público, vi citado este livro de Finnegan que eu tinha lido anos antes e que tratava das *audiences*, das *performances*, formas de expressão da poesia através dessas vozes e corpos que cantam, declamam, encenam para uma plateia. Afirmções e observações de Finnegan sobre a poesia oral e a importância do público ouvinte, relacionando-se com os artistas, deixaram marcas em meus procedimentos analíticos desde a pesquisa sobre a cantoria nordestina e me inspiraram a incluir na transcrição os aplausos e comentários de pessoas do público. Anos depois, ao começar os estudos sobre as narrativas de Seu José Costa ainda considerava fundamental o papel do público, a interação narrador-público, que muitas vezes fazia a narrativa se alongar ou provocava comentários do narrador que causavam reações imediatas em seus ouvintes.

Meu interesse não se concentrava em recorrências de temas e motivos, como o revelado por vários pesquisadores daquela época, nem na descrição de gestos e procedimentos performáticos que traziam os versos na voz e corpo dos narradores. No meu entendimento, o estudo devia ir além dos objetos de análise costumeiros em Letras, pois não considerava suficiente a reflexão sobre os textos orais e sua forma de expressão; precisava ir além dos

versos e das narrativas, queria entender melhor o papel social dos donos dessas vozes que produzem encantos, encantamentos, que se instalam na vida daqueles que os conhecem direta ou indiretamente.

Por outro lado, queria entender o sentido social da poesia e das narrativas orais encontradas em meio a conversas, relatos de experiências e atividades religiosas, como rezas e benzimentos. Buscava o sentido que as narrativas orais adquirem para aqueles que dela participam em experiências comunitárias ou através do trabalho criativo de autores consagrados como, por exemplo, João Guimarães Rosa.

Resolvi, há alguns anos, retomar o material reunido para o livro das narrativas de Seu José Costa, iniciando pela digitalização dos registros sonoros e das fotos, relendo e complementando os escritos originais.

Ficam para uma próxima publicação os exemplos reunidos das várias narrativas escolhidas a partir de anotações em caderneta, de registros sonoros de pesquisas feitas em Mogi das Cruzes na década de 1970 e no Nordeste, nas décadas seguintes, compondo um mosaico de falas e sotaques vários, associados por uma visão de mundo.

As várias histórias contadas em diferentes espaços e ocasiões por integrantes de comunidades tradicionais parecem trazer outro tempo, que não é o nosso, comandado pelo relógio ou pela profusão de informações que nos deixam hoje cada vez mais pobres de experiências vivenciadas e narradas. Um tempo em que se reúnem pessoas para trocar experiências contando histórias e situações vividas; para cantar, dançar, tocar instrumentos; para rezar, pedindo ou agradecendo graças, homenageando seus protetores sobrenaturais. Ou para declamar ou cantar poemas narrativos.

A SELEÇÃO DE FONTES

A seleção de registros sonoros, de descrições, comentários e reflexões analíticas existentes em cadernos de campo e textos inéditos busca destacar os donos das vozes, seus saberes e fazeres, sem deixar de lado os contextos em que foi feita a pesquisa. O conjunto, bem amplo, desmembrado para constituir dois livros, inclui exemplos registrados nos anos 1970 em Mogi das Cruzes, como as narrativas contadas por Seu José Costa, por Seu José Tavares, mestre de danças com sentido religioso, São Gonçalo e moçambique; de Antônio Valença, ventríloquo e cantador nordestino, residente no bairro do

Brás, em São Paulo. Do Nordeste vêm narrativas sobre botijas de Dona Lenita, gravadas em Gurugi, município do Conde, PB; narrativas pias sobre Jesus e São Pedro, quando andavam pelo mundo e sobre Caim e Abel.

Sempre que encontrar, no acervo, registros sonoros e audiovisuais, procurarei trazer as vozes e *performance* simultaneamente a transcrições. Além de transcrição do oral para textos escritos e reprodução de gravações, recorrerei a anotações de campo e análises (relatos, relatórios), de modo a demonstrar os procedimentos metodológicos e os recursos utilizados pelos narradores em suas narrativas.

Os estudos em desenvolvimento estão levando em consideração o que se ouviu e se anotou, reflexões sobre os registros, feitas na época e agora.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA A COMPOSIÇÃO DO LIVRO DE NARRATIVAS DE SEU JOSÉ COSTA

Passarei a expor a metodologia que norteou a composição das várias versões do livro *Narrativas orais e anotações revisitadas: primeiros estudos sobre um contador de histórias*. Estes escritos constarão da publicação deste livro que se encontra, finalmente, em fase adiantada de produção, com o subtítulo “As histórias: a oralidade... por escrito”. Vejamos.

AS HISTÓRIAS: A ORALIDADE... POR ESCRITO

As narrativas orais gravadas passaram por um processo de transcrição extremamente moroso e cansativo até chegar ao resultado desejado, representativo de procedimentos metodológicos adotados na pesquisa de campo, na composição do trabalho final a ser dada ao público. O objetivo principal era fixar o texto oral de forma a evidenciar a voz do narrador. Por mais paradoxal que possa parecer, a meta a ser atingida deveria ser algo entre *ler a voz* ou *ouvir o escrito*, pois a fala veste as histórias, tornando-as “danadas de diversas”. A expressão foi tomada de empréstimo a Uma estória de amor (Festa de Manuelzão) de João Guimarães Rosa. Nesta narrativa o protagonista ouve, de longe, as histórias contadas por Joana Xaviel, e seus pensamentos se mesclam aos comentários do narrador e de outros incorporados a seu discurso, como se pode observar no trecho:

[...] Todos que ouviam estranhavam muito a estória desigual das outras, *danada de diversa*. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que

não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. [...]

Manuelzão aceitava de escutar as estórias, não desgostava. De certo que não vinha nunca para a cozinha, fazer roda com os outros; ele não gastava lazer com bobagens. Mas, se ouvindo assim, de graça, estimava. As estórias reluziam às vezes um simples bonito, principalmente as antigas, as já sabidas, das que a gente tem em saudades, até. (ROSA, 2006, p. 170-1) Grifos meus.

Nas narrativas orais tradicionais, a sensação de novidade é criada por um conjunto de recursos, os quais não podem ser ignorados. Ultrapassados os obstáculos mais frequentes no trabalho de transcrição, tais quais trechos incompreensíveis por superposição de vozes (do narrador e dos ouvintes), por ruídos, por falhas técnicas durante a gravação – enfraquecimento de pilhas, cortes de palavras no início e final de cada lado da fita –, foram feitas inúmeras tentativas no sentido de estruturar a história transcrita de modo que, no texto escrito,

a) apareçam as variações típicas do oral, em que a fala e os comentários do narrador, muitas vezes se fundem com a fala dos personagens. Em certas situações, a ambiguidade é tal que não fica claro se a observação é do personagem ou do narrador. Este é um caso de discurso indireto livre oral, que pode ser representado de acordo com as técnicas de construção do discurso indireto livre, frequentes na ficção escrita.

b) se visualize o *tempo do narrar*. Para isso, é fundamental o registro preciso das pausas através do uso de vírgulas, reticências, travessões, troca de linha, ampliação do espaço entre linhas, enfim, de sinais gráficos que representem o ritmo da narrativa.

c) apareça o “tom” do narrar (afirmativo ou negativo, de espanto, de surpresa, de dúvida, de dúvida e espanto, de espanto e dúvida, de questionamento e perplexidade), que deve ser representado através de sinais como o ponto de exclamação, de interrogação, muitas vezes duplicados e combinados entre si, conforme a expressividade da fala.

d) apareçam oscilações da voz (abaixando, aumentando rapidamente, alongando vogais, sincopando palavras, sílaba a sílaba), o que cria boa parte dos efeitos da história oral. A utilização de letras com tamanhos diferentes em movimento crescente ou decrescente pode ser útil nessas situações.

e) se mantenha a relação narrador-ouvinte. Para isso, é preciso estar atento para não perder os recursos de atração, de teste de atenção a que é submetido o ouvinte. Também é preciso verificar os casos em que a reação do ouvinte propicia a criação ou introdução de novos motivos às narrativas.

Desde a primeira etapa da transcrição, foram adotados critérios básicos de modo a colocar no papel aquilo que se ouve, quando a fita é reproduzida. Alguns cuidados foram tomados para evitar que esta “tradução” do oral ao escrito, este processo de *textualização*, resultasse em uma versão preconceituosa. Quando isto acontece há um “enfeimento” da linguagem oral ou uma falsificação e, não raro uma sucessão de clichês, que, ao invés de representar a oralidade, nada mais faz do que reforçar estereótipos.

Para manter a fidelidade ao oral, mantive a variedade de ocorrências formais, mesmo aquelas que são consideradas “erros” por leigos que se orientam apenas por regras gramaticais. Os linguistas, por sua vez, consideram essas ocorrências casos de variação, característico dos falares de certos locais, como, por exemplo, os diferentes casos de concordância nominal e verbal, os usos de diminutivo.

Quando há, no texto oral, omissão de vogal ou de consoante, foi mantida a forma original, mas algumas vezes foram utilizadas apóstrofes. Só em alguns casos foram incluídas as consoantes e vogais elípticas dentro de parênteses para facilitar a leitura e as sucessivas revisões do texto oral fixado.

Adotou-se também como norma não suprimir repetições, nem vacilações do narrador. Quando se trata de narrativa oral, essa duração de tempo aí contida pode propiciar a introdução ou alteração de motivos, sanando falhas da memória do narrador, ou então, aproveitando as reações dos ouvintes.

A versão final da transcrição, isto é, a fixação definitiva dos textos orais exigiu revisão rigorosa dos critérios adotados para evitar possíveis incoerências neste processo de passagem do oral ao escrito e para facilitar a leitura destes textos.

ALGUMAS QUESTÕES PARA PENSAR

Antes de concluir, devo dar algumas informações. A tese, *No arranco do grito (aspectos da cantoria nordestina)* (AYALA, 1988), está alicerçada nos relatos dos poetas e do público; trechos de suas narrativas orais foram trazidos

para os capítulos e neles ecoa o conhecimento de uma poética exercitada e reconstruída junto com a vida. Se os dados daquela época forem confrontados com a produção recente dos repentistas serão encontradas permanências e mudanças neste sistema poético. O mesmo ocorre nos estudos e observações sobre as narrativas orais.

Como bem aprendemos com Antônio Augusto Arantes (1981)

(...) cultura é um processo dinâmico; transformações (positivas) ocorrem, mesmo quando institucionalmente se visa congelar o tradicional para impedir sua “deterioração”. É possível preservar os objetos, os gestos, as palavras, os movimentos, as características plásticas exteriores, mas não se consegue evitar a mudança de significado que ocorre no momento em que se altera o contexto em que os eventos culturais são produzidos. (ARANTES, 1981: p. 21)

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*. São Paulo: Ática, 1988.

AYALA, Maria Ignez Novais. O conto popular: um fazer dentro da vida. *Anais do IV Encontro da ANPOLL*, 1989, p. 260-267.

AYALA, Maria Ignez Novais. Riqueza de pobre. *Literatura e sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, 1997. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/15694>. Último acesso em: 12/05/2015.

AYALA, Maria Ignez Novais. *Riqueza de pobre e o conto popular: um fazer dentro da vida*. Maricá: Ponto da Cultura Editora, 2011.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). *Pesquisa participante*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. London: Cambridge University, 1977.

LIMA, Francisco de Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1985.

MURDOCK, George P. e outros. *Guía para la clasificación de los datos culturales*. versão em espanhol preparada pelo Instituto Indigenista Nacional de Guatemala e a Oficina de Ciências Sociais da União Panamericana. Washington: Union Panamericana, 1954.

NOGUEIRA, Oracy. *Pesquisa Social: introdução às suas técnicas*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1973.

ROSA, João Guimarães. Uma estória de amor (Festa de Manuelzão). In: – *Corpo de baile*. Ed. comemorativa 50 anos (1956-2006). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, v. 1, p. 170-1.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas pias populares*. São Paulo: IEB-USP, 1967.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Semana Santa cabocla*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction a la poésie orale*. Paris: Du Seuil, 1983.

CAPÍTULO 6

MEMÓRIA DA CULTURA: ECOS DE PESQUISA DE CAMPO (DOCUMENTOS ETNOGRÁFICOS E POSSÍVEIS PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE)

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

Este artigo é a fusão de dois textos-base para trabalhos apresentados em GTs de duas associações científicas. Primeiramente, apresentei no GT “Memória, narrativa e história oral” da ANPOCS a comunicação “Memória da cultura: quando a cultura popular transcende seus contextos originais” em 2001. Depois, em novembro do mesmo ano, em Cuiabá fiz a palestra “Cultura popular: diferentes meios para representação da oralidade e do contexto cultural”, apresentada no encontro intermediário do GT “Literatura oral e popular” da ANPOLL, discutindo sobre procedimentos metodológicos aplicados a situações de pesquisa de campo. A primeira parte é uma retomada quase integral da comunicação feita no GT “Memória, narrativa e história oral”, ajustada a outras situações de pesquisa e análise das culturas orais.

Estes estudos foram retomados depois, com acréscimos, em *Cultura popular em uma perspectiva empenhada de análise*, capítulo de *Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil* (2003), livro organizado por Frederico Augusto Garcia Fernandes, hoje disponível em versão digital de 2013 (Ver http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/oralidade_digital.pdf).

Apesar de repetitivo, resolvi montar nova recomposição dos textos como exemplo das reverberações da pesquisa de campo que passaram a fazer parte de minha vida e, conseqüentemente, de minha produção acadêmica. Muitos dos procedimentos metodológicos e questões aqui esboçadas têm sido retomados, mesclando leituras, trechos dos relatos de visita (procedimento de análise que complementa as anotações em cadernetas e se atém a ocorrências em campo), trechos editados de transcrições poéticas, de registros sonoros e audiovisuais, fotos, de modo a evidenciar a fala, os gestos dos artistas que nos possibilitaram vivenciar o que os antropólogos denominam *achados etnográficos*. São ocorrências estudadas constantemente com bastante atenção, que voltam nas análises como retomadas de pontos de vista ou reinterpretadas, com base em novas vivências.

EXEMPLOS DE CULTURA VIVENCIADA E FUNDAMENTOS PARA ANÁLISE

A cultura popular brasileira tem despertado o interesse de várias áreas do conhecimento e tem passado por múltiplas representações, das mais antigas (através de descrições, desenhos e compilações) àquelas que guardam lembranças de gestos, vestuários de pessoas em diferentes situações cotidianas e festivas, relacionadas com o trabalho ou com rituais (religiosos ou não), recorrendo a técnicas de registro de imagem (fotografia, filmes,

vídeos) e de vozes (com auxílio de gravadores). Múltiplos significados das várias abordagens e usos da cultura popular vão surgindo e podem se distanciar ou se aproximar daquilo que se encontra nos contextos habituais desta cultura. Qualquer representação, da mais artística à mais intencionalmente prosaica, faz uso de seleção e combinação, despertando maior ou menor interesse por esta cultura. O uso da letra, da imagem, do som nestas representações artísticas, acadêmicas, científicas ou jornalísticas são recursos disponíveis utilizados para determinados fins, entre os quais a construção da memória e história das culturas, registros estes que vão além das formas orais de transmissão, criadores de significados e sentidos diferentes para as manifestações culturais. Serão postos em discussão o uso de diferentes meios de registro – escrito, audiovisual ou sonoro – e o destaque dado às manifestações populares nos estudos escritos e produções audiovisuais do LEO (Laboratório de Estudos da Oralidade) da UFPB. Para isso, recorrerei a exemplos escolhidos do expressivo acervo formado com equipes deste laboratório. Das pesquisas coletivas realizadas no LEO/UFPB resultaram muitos estudos escritos e diferentes registros audiovisuais e sonoros, base para a produção de vídeos, CDs, além de dissertações, teses e várias publicações. Estes trabalhos buscam evidenciar as especificidades da cultura popular, o sentido desta cultura para aqueles que dela participam, além de ressaltar sua singular beleza.

Antes de recorrer aos exemplos, são necessárias algumas referências a estudos publicados sobre a pesquisa etnográfica, a fotografia, o vídeo e o cinema, como meios da antropologia, em particular da antropologia visual. Em alguns casos, a fotografia aparece junto com os relatos orais. É o que ocorre em pesquisas de Olga Rodrigues de Moraes von Simson, mencionadas em seu artigo "Imagem e memória" para o livro *O fotográfico*, organizado por Etienne Samain (SAMAIN, 1998: 21-34). Neste estudo, informa a pesquisadora:

Ao trabalhar, na década de oitenta, com a memória de velhos dirigentes do carnaval popular para elaborar a pesquisa *Branco e negro no carnaval popular paulistano* pude acompanhar os caminhos e tramas da memória e suas relações com o suporte imagético. Percebi que um dos meus entrevistados, cuja identidade associava à condição de dirigente carnavalesco a de compositor de sambas, muitas vezes se utilizava do recurso de lembrar cantando o samba-enredo de um determinado ano para, em seguida, reconstruir as lutas e dificuldades para "colocar na rua" o carnaval daquele ano. A utilização do recurso da música como detonador da memória deveria ser para ele uma experiência já vivenciada

anteriormente, pois esse entrevistado não dispensava a companhia do seu pandeiro para realizar a tomada dos depoimentos orais.

Conta a seguir:

Um outro depoente, também sambista, preferia valer-se das fotografias que guardara de um passado de glórias para contar sua trajetória de vida ligada ao carnaval mas, depois de muitas sessões de rememoração, nos quais foi utilizado até um caderno no qual sua mãe cuidadosamente anotara letras de samba e marchas utilizadas para ensaiar o grupo mirim da agremiação, ele nos confessou que o processo de reconstrução do passado, provocado pelo exame das imagens e pela atuação dos pesquisadores, havia-lhe trazido inspiração para mais quatro sambas. (p. 24)

Estes trechos do artigo de Olga von Simson permitem extrair alguns elementos sobre a memória da cultura, seus suportes e desdobramentos.

1º) O primeiro sambista citado, para lembrar e argumentar, apoiava-se no pandeiro, sempre à mão, e no canto – o relato da experiência surgia através da vivência de sambista composta de *tocar + cantar*.

2º) O segundo sambista traz como suporte da memória as fotografias colecionadas e o caderno manuscrito pela mãe.

3º) Da interação com os pesquisadores, ele obtém elementos para novos sambas (vários = 4).

Há referências aqui a gestos (tocar o pandeiro), canto, imagens e à escrita – todos integrados à experiência individual e de grupo comunitário.

O que se tem de diferente é a interferência dos pesquisadores que provoca a memória da cultura, ou melhor, a demonstração dos recursos para a lembrança.

No caso das pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Estudos da Oralidade, temos observado a existência de suportes escritos da memória da cultura popular oral – os cadernos manuscritos em que são colecionados cocos, ladainhas, entrecos dramáticos (das lapinhas e da nau catarineta ou barca, por exemplo). Temos levado fotos antigas ou recentes, registros em vídeo, cópias de filmes etnográficos, além de gravações antigas ou recentes,

no sentido de dar um retorno às comunidades da memória de sua cultura, através de registros feitos por nós ou por outros pesquisadores no passado e que ainda não tinham voltado aos artistas populares ou a descendentes. Estes registros – filmes etnográficos, fotos, gravações – evidentemente transcendem os limites dos contextos originais e quando chegam às comunidades, as notícias geram diferentes reações e expectativas. As reações e expectativas podem ser positivas, projetando algo de bom na relação pesquisador/pesquisado. Há também reações negativas, que podem gerar conflito – a situação que presenciamos com um grupo de dançadores de coco que estava vivendo uma experiência nova para todos eles: ter o coco como atividade que faz parte da vida comunitária, mas também estava ampliando seus espaços de atuação, tornando-se mais visível e, com isso, passou a receber vários convites para apresentação em outros lugares do município e fora dele. Alguns participantes queriam ter o controle total da repercussão de sua imagem e canto, a ponto de chegar a impedir que se grave ou fotografe tanto em ensaios e festas na comunidade, quanto em apresentações públicas. Também se recusavam a participar de documentário veiculado pela TV, caso não fosse pago o cachê que eles próprios fixaram. Como é um grupo altamente politizado, seus participantes sabem que a TV veicula mercadoria. Ao que me parece, eles ainda não sabem distinguir quando sua brincadeira, o coco, tem valor de uso e quando tem valor de troca ou em que momento podem se cruzar as possibilidades ou prevalecer apenas uma.

Este último caso me leva a refletir sobre a noção de "antropologia compartilhada" ou partilhada. Conforme Jean Rouch,

A “antropologia compartilhada” nasceu depois da guerra, com jovens pesquisadores franceses que trabalhavam na África, como Claude Lévi-Strauss, Marcel Griaule e Roger Bastide. (*Sexta feira*, 1: p. 14)

Respondendo, em entrevista, à pergunta "Qual o sentido da noção da 'antropologia compartilhada'", Jean Rouch explica:

Por exemplo, se eu pergunto a um indígena "Você acredita em Deus?" ele pode responder "e você?". Esta resposta é tão essencial quanto a pergunta que lhe foi dirigida. É neste momento que se cria o diálogo. (*Sexta feira*, 1: p. 14)

Acredito que devemos procurar entender melhor essa noção de antropologia compartilhada e aguçar esse diálogo, esta interação entre pesquisadores e pesquisados. Acompanhemos um pouco mais as informações de Jean Rouch, a partir da sua experiência que cruza o cinema e a antropologia:

A antropologia é um procedimento de certa forma terrorista. Antropólogos muitas vezes redigem suas pesquisas sem sequer relê-las às pessoas com quem haviam falado. O cinema é o veículo que permite realizar a etnografia, esta antropologia partilhada, que é o *feed-back*. [...] Levava ao local da pesquisa uma parafernália técnica, uma tela e projetava o filme para toda a aldeia. Discutia com os pesquisados, para saber o que faríamos e como procederíamos com as filmagens. [...] A ideia do meu filme é transformar a antropologia, a filha mais velha do colonialismo, em uma disciplina reservada àqueles que detêm o poder, interrogando sociedades que não o detêm. Eu quero substituí-la por uma antropologia compartilhada. Isso implica em um diálogo entre pessoas pertencentes a diferentes culturas, o que, para mim, representará a disciplina das ciências humanas para o futuro. (*Sexta feira*, 1: p. 14)

Este diálogo entre pessoas pertencentes a diferentes culturas para existir de fato, para superar o costumeiro encontro (ou confronto) entre os pesquisadores e pesquisados, resultando em algo além da constatação de diferenças, é o objetivo daqueles que atuam de uma maneira não colonialista ou dominante, na antropologia, na sociologia, na história oral, nos estudos das culturas orais. Além de querer algo novo, recusam-se a reduzir as pessoas pesquisadas a objetos de pesquisa, de observação e buscam melhor comunicação entre sujeitos, visualizando cumplicidades, bem como a verbalização dos conflitos, em um caso extremo, só possível de captar quando há interação e sinceridade entre pesquisadores e pesquisados. Deste modo, ambas as partes saem enriquecidas dessa experiência.

De nossa parte, temos experimentado no LEO vários procedimentos para intensificar este diálogo e para construir algo que represente mais de perto a singularidade desta cultura popular e a sua beleza.

ENCONTRO COM DAUETH BANDEIRA: ABRINDO AS COMPORTAS DA MEMÓRIA

No dia 11 de novembro de 2000, fomos, finalmente, após vários adiamentos, à casa de Daudeth Bandeira, neto do velho cantador do sertão paraibano, Manuel Galdino Bandeira. O motivo da visita era apresentar, pela

primeira vez, a fita cassete que contém a reprodução de gravações de desafios de cantadores, feitas na Paraíba em 1938 pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Dentre os cantadores, figura Manuel Galdino Bandeira, de quem se registrou uma variedade de tipos de improviso, cantados em dupla com Vicente José de Souza ou sozinho. Os registros são de uma importância extraordinária, pois alguns tipos de improviso caíram em desuso, não ficando vestígio para o conhecimento dos novos repentistas, além de reinvenções como homenagem a estas formas poéticas e musicais, ainda que distantes das ancestrais. Outros gêneros poéticos passaram por várias mudanças, devido à dinâmica de manifestações artísticas, pois, como são presentes, absorvem novos instrumentos, novas maneiras de tocar, de cantar e de compor versos, mesmo que os repentistas guardem forte consciência de uma tradição de fazer literário popular na região.

Estávamos ansiosos por este momento. A equipe do LEO que foi para aquela pesquisa de campo encarregou-se de reproduzir as fitas cassete para audição, de gravar as reações em mini-disc e em vídeo, de utilizar o computador portátil para mostrar o site do Centro Cultural São Paulo, CCSP, de encaminhar perguntas, se necessário e, antes de tudo, observar enquanto participava daquele momento único. Antes da chegada à casa do cantador, vistoriamos várias vezes nossa bagagem para verificar se não faltava nada: os cabos de gravação, transformadores, câmera de vídeo, equipamento para gravação sonora, notebook etc; o cantador nos aguardava na varanda.

Fomos à sala, colocamos a primeira fita, começando com os versos do avô de Daudeth e observamos suas reações e as de sua filha, que também estava presente. Daudeth se postou colado a uma das caixas de som e ouvia com toda atenção o que estava registrado. Ele nunca tinha ouvido a voz do avô, pois não foi feito nenhum registro no Nordeste. De quando em quando, um sorriso, um balançar de cabeça, um movimento com as mãos ou com os pés. Passados alguns minutos, à medida que ouvia, fazia rápidos comentários: “Que beleza!”, “Diferente do que imaginava!”, “Como eles conseguiam tocar com ritmo!”, “Que harmonia e ritmo bonito!”:

Depois de ouvir todos os registros do avô, comentários sobre o que ouviu. Um dos momentos mais emocionantes foi quando disse que ao ouvir o avô, lembrava-se do jeito que a mãe cantava, quando estava em seus afazeres domésticos. Havia uma proximidade na maneira de cantar, de ruminar sons - gemidos, abafados.

Quis ouvir os outros. Lá fomos nós. Novas expressões de atenção, admiração e encanto. Comentários longos, depois da audição, sobre a cantoria do passado e do presente. Contrastes evidenciando as mudanças. Explicações sobre as violas que eram utilizadas antigamente, em um passado recente e agora. A consciência das mudanças e das misturas mais recentes.

Foi um grande momento na minha vida de pesquisadora. Sempre considerei fundamental o conhecimento de registros (escritos, sonoros, fotográficos e audiovisuais) para o estudo das manifestações populares orais.

Ao longo do século XX, os pesquisadores das culturas orais brasileiras puderam contar com outras fontes, além da memória, das impressões e análises escritas. A metodologia para a pesquisa passou a considerar pertinente e necessário que artistas populares e seu público vissem e ouvissem registros anteriores.

Apreendi e apreendi naquele dia uma nova dimensão do acesso a estes registros: este conhecimento não é mera ilustração de outro tempo, de um fazer passado. É componente da identidade cultural, artística, familiar e comunitária desses repentistas: várias vezes Daudeth me pediu que fizesse o maior esforço junto ao Centro Cultural São Paulo para que todos esses registros de cantadores se tornassem um CD de acesso fácil a todos os repentistas. Considera uma necessidade e uma obrigação dos profissionais do repente de viola conhecer a história desta arte. Este conhecimento é também um instrumento poderoso para eles analisarem os caminhos presentes e futuros do repente, que, atualmente, está se distanciando bastante dos significados, locais e características que faziam a beleza desta arte, (con)fundindo-se com outros cantares presentes na mídia. [\[Consultar vídeo no site\]](#)

O ENCONTRO COM SEU BIU SALOIA: A SOCIALIZAÇÃO NO PRESENTE DE UMA IDENTIDADE CONSTRUÍDA HÁ MAIS DE SESENTA ANOS

Se os quatro pesquisadores da *Missão de Pesquisas Folclóricas* não tivessem aplicado bem o método de pesquisa construído pelas experiências de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Dina Lévi-Strauss, somado e partilhado nas atividades da Sociedade de Etnografia e Folclore e da Discoteca Municipal, ambas vinculadas ao Departamento de Cultura de São Paulo, talvez nunca encontrássemos Seu Severino Buril Irmão, o Biu Saloia, apelido recebido

quando participava da Barca da Torre, nos idos de 1938, travestido de mulher, com vestido e peruca.

Luís Saia e seus companheiros estavam encarregados de uma *missão*, ou seja, de uma pesquisa etnográfica para fins de reconhecimento da diversidade cultural e aquisição das mais variadas peças, objetos materiais que dão suporte a práticas culturais artísticas e devocionais. Para comprovar os gastos com a compra de objetos e com o pagamento de prestação de serviços a todos os que se apresentaram para as gravações lançavam todas as despesas em suas cadernetas, identificando todos aqueles que posaram para as fotos, venderam instrumentos, participaram dos grupos de canto e dança. Além disso, há muitas informações sobre monumentos, paisagens e costumes. Para fazer registros de grupos de danças fora do calendário habitual das festas comunitárias, arcavam com o financiamento de trajes e de adereços. No bairro da Torrelândia, em João Pessoa, para a filmagem da barca foi necessário fabricar uma grande barca, importante para a encenação desta dança dramática, além da tomada de conhecimento de particularidades das apresentações em ensaios antes de fazer os registros. O entendimento de que há pessoas que desempenham papéis nas danças dramáticas e que devem ser citadas evidencia-se nas listagens de nomes, apelidos e funções desempenhadas nas várias práticas culturais registradas.

Os integrantes da *Missão de Pesquisas Folclóricas*¹ puseram em prática o que havia de mais avançado em sua época, tanto em teorias, métodos e técnicas, quanto nos equipamentos utilizados para os registros. Dina Lévi-Strauss, em curso ministrado na Sociedade de Etnografia e Folclore, deu orientação sobre o uso da câmera fotográfica, da câmera cinematográfica e das gravações sonoras, além de fichas de identificação de objetos e de pessoas contactadas. Nas orientações encontram-se até os ângulos e planos em que devem ser feitos os registros de pessoas e de objetos. Alguns dos procedimentos adotados hoje pela Antropologia Visual, já estavam sendo praticados por eles ao modo dos anos 30.

Pesquisadores e funcionários da Discoteca Oneyda Alvarenga, no final dos anos 1990, com a preocupação de dar maior divulgação aos registros, reuniram, em um documentário em vídeo, os vários filmes etnográficos da MPF, originalmente mudos, com trechos de melodias gravadas na mesma

¹ A *Missão de Pesquisas Folclóricas* também será citada de forma abreviada, MPF.

ocasião, tentando fazer uma representação de som e imagem das práticas registradas pela câmera cinematográfica e pelos discos de cera originais. No final do vídeo, aparece o nome de todos os integrantes que constavam nas cadernetas, fichas de pesquisa e publicações, indicando a cidade e a prática cultural equivalente. Em 1999, Marcos Ayala, que estava desenvolvendo uma pesquisa coletiva no LEO/UFPB sobre a cultura tradicional em bairros de João Pessoa, programou um retorno desses registros no Bairro da Torre. Utilizando um telão, um *data-show* e um videocassete, foi feita uma espécie de sessão de cinema visível a todos os transeuntes que passavam diante do Clube Carnavalesco Bandeirantes da Torre. Pude presenciar uma anciã, Dona Adelita, enquanto acompanhava o trecho de registros da Barca da Torre em 1938, exclamar: “É o Biu Saloia, da Barca de Seu Cícero, que também foi mestre da minha irmã!” Sua irmã também foi saloia na Barca de Seu Cícero Campos do Nascimento, um dos mestres mais respeitados de João Pessoa.

Depois fomos pausadamente expondo os nomes de todos os antigos participantes das práticas culturais gravadas em João Pessoa. Terminada a sessão, conversando com Dona Adelita, soubemos que Seu Severino Buril Irmão estava vivo, lúcido em seus mais de noventa anos, morando em um bairro muito popular de João Pessoa.

Passou o tempo. Só em fevereiro de 2001, Marcos pôde retomar sua pesquisa. Alguns dias antes de levar a fita, foi visitar o Seu Severino para agendar o horário e data em que mostraríamos o vídeo que reproduzia as gravações feitas em 1938. No dia marcado, acompanhei os integrantes da equipe do LEO, que estavam estudando a história cultural dos bairros, com a orientação de Marcos Ayala. Na hora em que apareceram as imagens da Barca da Torre, Seu Biu e sua senhora começaram a cantarolar as melodias a elas correspondentes, que serviam de fundo musical. Leves sorrisos, reconhecimento das imagens. Parava-se a fita e voltávamos várias vezes ao ponto referente à Barca da Torre, aos Índios do bairro do Roger, grupo em que ele já havia brincado outrora. Depois, longa conversa, em que Seu Severino contou sua experiência. À medida que, sorrindo, em silêncio, se embalava na cadeira de balanço, emergiam trechos inteiros dos versos declamados ou cantados na barca e comentários muito fluentes. Não era mais uma lembrança do passado, era o reviver no presente emoções prazerosas do passado. Nesta, como em outras situações já presenciadas anteriormente, obtivemos elementos para reafirmar o que já tínhamos percebido antes: que a cultura

popular é um fazer dentro da vida. Mesmo que se deixe de dançar porque o mestre morreu, porque o grupo acabou, porque não há mais as condições comunitárias fundamentais para essa cultura existir, ainda que solitariamente, a experiência está guardada no íntimo de cada ex-dançador, de cada ex-cantador. Impressionante como fluíam trechos longos daquela dança dramática há tantos anos não praticada.

O QUE SE APRENDE COM A PESQUISA EMPENHADA

Quando se privilegia a fala de cantadores e dançadores e sua atuação nas brincadeiras, evidenciam-se peças de um grande quebra-cabeça, que revelam, entre fios da memória, como essas práticas culturais se vinculam intimamente com suas vidas, com a história de seus versos, de seus cantos, de seus passos. Com a convivência acentuada, vai se percebendo o que motivou a criação de certos versos, quem fez os versos, quem escolheu a melodia. Relativiza-se a ideia corrente de anonimato e vão surgindo elementos que permitem considerar em que consiste o improviso. Ora significa criação a partir de certas circunstâncias, ora a maneira criativa de inserir um verso da tradição em situações presentes, que faz o já conhecido surgir como algo novo, porque se encaixa em uma ocorrência nova, o que lhe atribui um novo sentido.

É preciso estar aberto para um conhecimento pleno. Esta atitude me possibilitou alguns “achados” que ampliaram meu entendimento desta cultura.

Dançadores e cantadores, de todas as idades, adoram ser fotografados e filmados. Também não se mostram inibidos diante dos gravadores. Sentem-se valorizados. Quando há alguma forma de registro, em especial fotos, os jovens enchem a roda. Há um desejo muito grande de ser visto, de não ser anônimo. Mas no dia-a-dia, sem pesquisadores por perto, o interesse parece não ser o mesmo em todas as localidades visitadas.

No que se refere à relação entre sujeitos, estabelecida pela pesquisa de campo, há ainda algumas questões que merecem ser destacadas. A proximidade com as pessoas que participam intensamente das atividades culturais permite apreender múltiplos componentes desse universo da oralidade em que experiência, solidariedade, alegria são fundamentais.

O constante convívio com participantes da cultura popular vai possibilitando perceber que a fala não se enquadra nas convenções da escrita.

O ritmo é outro. As pausas são utilizadas de maneira diferente daquela que se aprende na escola. Encharcando-se dessas vozes, desses ritmos da palavra falada é possível chegar a um texto escrito que tenha a pretensão de falar. Digo sempre aos alunos e bolsistas que têm de enfrentar a árdua tarefa da transcrição, que é preciso fazer o texto falar... por escrito. A representação escrita do texto oral para recriar em palavras seus belos efeitos exige um empenho enorme e coragem para ousar, para transgredir normas de estabelecimento de textos e manter a pulsação viva da fala, ainda que por escrito. É uma tarefa de escritor, o que tenho proposto à equipe. O método para a representação de pausas e sonoridades da fala se inspira na criação de João Guimarães Rosa. Não temos uma receita, pois cada caso é um caso.

Às vezes é possível descobrir ocorrências em que cantadores e dançadores se valem da escrita para manter sua literatura oral, colecionando o repertório em cadernos manuscritos para salvar do esquecimento quando a memória (e a dos companheiros) fraquejar com a idade ou ainda como instrumento para auxiliar outros, mais novos. Isto ocorre em várias brincadeiras (coco, nau catarineta, lapinhas, por exemplo).

O ato de usar a escrita como apoio da memória oral é procedimento que permite a seguinte avaliação: aqueles que participam do universo da oralidade têm consciência de que a escrita é um poderoso instrumento e que pode servir para guardar o oral do esquecimento. Pode parecer paradoxal, mas, neste caso, a escrita é posta a serviço da oralidade.

Esta proximidade, mencionada ainda há pouco, que permite certos achados, não se consegue apenas estando presente nos dias de festa ou de entrevista. Ela é construída por atos dos pesquisadores, os quais, ao mesmo tempo em que vão entrando na intimidade das pessoas, vão se mostrando, vão se deixando conhecer no convívio acentuado: dizer por que estão ali, o que pensam sobre os mais diversos assuntos, quando interrogados, o que pretendem fazer com as imagens, com as gravações, com os estudos e mostrar os resultados ainda em suas etapas preliminares, principalmente os audiovisuais, através de sessões de vídeos nos lugares onde os cantadores e dançadores moram, tem sido de fundamental importância em todas as pesquisas desenvolvidas no LEO. Deixar cópias de fitas cassete gravadas em festas, reproduções de fotografias, dos vídeos sempre que possível. Esta é prática nem sempre habitual entre pesquisadores de campo. Em geral chegam e rapidamente levam o que querem, devassando vidas e práticas culturais.

Buscamos nos render a outras temporalidades marcadas pelas relações entre pessoas, por afinidades que se estabelecem por um convívio que se constrói não apenas pela necessidade do conhecimento científico e, seguramente, sair daí enriquecido. Creio ter demonstrado como estamos usando os diferentes meios de registro e como temos nos relacionado com aqueles que fazem a cultura popular. Estou convencida que só a escrita não dá conta dessa riqueza de experiências partilhadas. Tampouco acredito que a incumbência de fazer filme, vídeo, fotos, CDs possa ser transferida aos profissionais dessas áreas sem a participação efetiva de nós pesquisadores. O caminho para obter os resultados esperados pela experiência partilhada que temos construído está em seu início. Acredito que temos ainda muito a construir.

REFERÊNCIAS E SUGESTÕES PARA LEITURA

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez. *Cultura popular no Brasil: perspectivas de análise*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito* (aspectos da cantoria de viola nordestina). São Paulo: Ática, 1988.

_____. Por uma abordagem crítica do popular. *Graphos*, revista da Pós-Graduação em Letras, João Pessoa, ano II, n.4, 1997, p. 36-45.

AYALA, Maria Ignez e AYALA, Marcos (org.) *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Editora da UFRN, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-americanos, 1)

CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. São Paulo, 1994. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo)

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (org.) *Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina, Eduep, 2003.

_____. *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil* [livro eletrônico] / Frederico Augusto Garcia Fernandes (organizador). Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2013. Disponível em: http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/oralidade_digital.pdf. Acesso em: 25/05/2015.

HOCKINGS, Paul, ed. *Principles of Visual Anthropology*. 2. ed. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1995.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, Paul, ed. *Principles of Visual Anthropology*. 2. ed. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1995, p. 79-98.

SIMSON, Olga de Moraes von. "Imagem e memória". In: SAMAIN, Etienne, org. *O fotográfico*. São Paulo: HUCITEC; CNPq: 1998, p. 21-34.

SIMSON, Olga de Moraes von, org. *Experimentos com histórias de vida* (Itália-Brasil). São Paulo: Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1988.

SZTUTMAN, Renato e SCHULER, Evelyn. Campo e contracampo: a louca maestria de Jean Rouch (entrevista). *Sexta-feira*, São Paulo, maio, 1997, n. 1, p. 13-22.

SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch e o cinema como subversão de fronteira. *Sexta-feira*, São Paulo, maio, 1997, n. 1, p. 23-28.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas* do Departamento de Cultura. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Centro Cultural São Paulo, s.d.

CAPÍTULO 7

O QUE GUARDAM AS ANTIGAS CADERNETAS DE CAMPO? (FRAGMENTOS DE UMA METODOLOGIA EM CONSTRUÇÃO)

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

Apresentar a metodologia subjacente a minhas cadernetas de campo (1972-1982), no período de formação conjunta, com Marcos Ayala, como pesquisadores de culturas tradicionais, obriga a retomada de documentos antigos, guardados no que chamam de *arquivo morto*, aquelas caixas e pastas reunidas, mantidas como testemunhos de uma etapa já vencida.

Embora os documentos estejam arquivados ainda sem um tipo de classificação, mesmo não utilizados, quando se trata de pesquisa de campo, eles guardam fragmentos da observação direta que ficam ecoando nos pesquisadores após o término de cada pesquisa ou da publicação dos resultados.

Os cadernos e as cadernetas de campo, tanto quanto pedaços de papel avulso, contendo observações esparsas, são documentos para conservar. Anotações e desenhos feitos no momento da observação ou do diálogo com os colaboradores da pesquisa, sobre o que se viu e ouviu, bem como fotos, registros sonoros e audiovisuais, podem orientar novas anotações nestas cadernetas ou em cadernos de reflexão sobre a observação direta, com relatos e descrições, para comparação com outros trabalhos etnográficos, editados ou ainda inéditos. Ainda que em fragmentos, aí são lançados índice dos contatos, exposição da regularidade da pesquisa, de *insights*, sentimentos e inquietações dos pesquisadores, enfim, o embrião de achados e da fermentação crítica da pesquisa que se pretende fazer.

É deste material encontrado entre meus guardados que vou tratar aqui. Um material bruto, guardado sem ter passado ainda por qualquer tipo de organização, de seleção. Apesar da falta de sistematização, apresentando informações incompletas, as primeiras anotações, a meu ver, têm importância. Sua existência se deve, por um lado, ao fato de não ter transformado tudo em relatos de pesquisa, pastas de transcrição de poética oral, inutilizando ou reescrevendo anotações feitas em campo. Por outro lado, o desenvolvimento, na época, de trabalhos acadêmicos tomava grande parte do meu tempo livre, ficando sempre para depois a organização. Minha dificuldade de descartar tudo o que constitui um apoio para minha memória, também contribuiu para a preservação dos originais. É difícil me lembrar de pequenos detalhes, reavivar antigas sensações e emoções sem o manuseio do que foi colhido em diferentes momentos da vida. Não consigo adotar a padronização que se constrói em acervos públicos, pois para isso deveria adotar critérios de Biblioteconomia e de Ciências da Informação, fazendo a digitalização de originais, junto com

outras formas de organização de documentos para consulta pública, o que fatalmente destruiria meus marcos de memória ou, na melhor das hipóteses, os reuniria em caixas etiquetadas, destinadas ao arquivo morto.

Hoje os jovens pesquisadores contam com uma bibliografia já numerosa sobre pesquisas de campo no Brasil em várias áreas das Ciências Humanas. É um cenário diferente do encontrado nos anos 1970/1980 na área de Letras, voltada quase que exclusivamente para os textos escritos. Naquela época, era impossível fazer algumas comparações com a metodologia que se esboça nas cadernetas dos pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), enviados ao Nordeste e Norte por Mário de Andrade, quando dirigia o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, pois os manuscritos não estavam disponíveis para consulta. O acesso a esta documentação começou a ser disponível no início dos anos 1990. Só a partir daí pudemos ter acesso aos microfilmes da Missão de Pesquisas Folclóricas para consulta e análise dos procedimentos utilizados por seus pesquisadores, Luiz Saia, chefe da Missão, Martin Brawnwieser, técnico musical, Benedicto Pacheco, técnico de som e Antonio Ladeira, ajudante geral: desenhos, reprodução de informações orais feitos nas cadernetas, indicação de nomes, apelidos e outros dados pessoais de seus colaboradores.

Em 2011, foi publicado o DVD-ROM *Missão de Pesquisas Folclóricas: Cadernetas de Campo* que, juntamente com a coleção de seis CDs acompanhados de livreto com o título *Missão de Pesquisas Folclóricas* (2006) (publicação conjunta do SESC - São Paulo e a Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo), constitui a totalidade dos documentos hoje em acesso público por estes meios e também através dos sites <http://www.sescsp.org.br> e <http://www.prefeitura.sp.gov.br>.

Com o DVD-ROM pode-se consultar cada caderneta utilizada por esses pesquisadores. As cadernetas foram digitalizadas, sendo transcritos os manuscritos e editadas as imagens de desenhos nelas contidos. Contextualizando os registros existentes nas vinte e uma cadernetas, foram acrescentadas ao DVD-ROM, fotos, muitas delas legendadas, filmes e fonogramas, o que resulta numa mostra representativa do material reunido.

O modo como foram apresentados os documentos nesse CD-ROM de 2011, através de recursos de mídias que dispomos na atualidade, serviu de estímulo, e às vezes de modelo, para soluções de exposição de nossas pesquisas neste e-book e no site www.acervoayala.com, como por exemplo, a

simultaneidade de acesso à transcrição de versos ou da fala e a reprodução da poesia cantada e de relatos de artistas populares ou de componentes do público tradicional.

A metodologia da pesquisa realizada em 1938 pelos integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas é importante não só para conhecer o que se registrou na época, mas principalmente como referência para os estudos etnográficos brasileiros. Algumas técnicas, durante as cinco décadas seguintes, continuaram sendo utilizadas por folcloristas, sociólogos, antropólogos e outros estudiosos brasileiros (entre os quais nos incluímos): comentários de ocorrências, reprodução de falas, desenhos e gráficos, tentando criar, a partir do momento da pesquisa de campo, uma representação do contexto em que eram feitas as gravações ou uma visão particular dos pesquisadores sobre o que viam e ouviam atentamente.

No meu caso, a metodologia inicial para a pesquisa de campo, para a observação participante, coleta de dados e de observação, eu aprendi com a leitura de estudos de Mário de Andrade, Oswaldo Elias Xidieh, Roger Bastide, com as publicações de participantes da Campanha de Defesa do Folclore nos anos 1960/1970, especialmente de Renato Almeida, Edson Carneiro, Maria de Lourdes Borges Ribeiro e Guilherme Santos Neves, além do Curso de Folclore ministrado por Rossini Tavares de Lima no Museu do Folclore de São Paulo em 1971. Ainda nos anos 1970, apareceram as primeiras publicações de Antonio Augusto Arantes, de Carlos Rodrigues Brandão e de Renato Ortiz, por exemplo, que ampliaram as informações metodológicas de pesquisa participante.

O Prof. Oswaldo Elias Xidieh, nosso interlocutor constante, com sua experiência, aprimorou nossa sensibilidade para os modos de vida, normas e valores das comunidades tradicionais. Ele também fazia desenhos para se lembrar do que viu e do que ouviu. Entre outros livros, sugeriu a leitura do que chamava de *outline* para a pesquisa de campo e nos deu seu exemplar, adquirido quando foi adido cultural no Paraguai: tratava-se da edição em espanhol de 1954 do *Outline of cultural materials* (hoje mais conhecido pelos antropólogos como *Guia Murdock*).

Minhas cadernetas não apresentam um método de exposição como os diários de campo de orientação antropológica, nem como o dos integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas. Tampouco demonstram uma aplicação, sistemática da metodologia para as fichas de reunião de resultados inspiradas

no *Guia Murdock* ou para a coleta de campo, conforme a Campanha de Defesa do Folclore.

Procurarei expor, a seguir, procedimentos técnicos utilizados durante a observação direta, registrados em cadernetas e verificar como alguns esboços descritivos e analíticos já apontavam buscas que se mantiveram ao longo do tempo. Tentarei apresentar uma descrição material sucinta, contextualizando as anotações de campo que utilizo como exemplo.

Embora hoje se conte com equipamentos audiovisuais e fotográficos sempre à mão (incluindo os *smartphones* com tecnologia cada vez mais desenvolvida), não dispenso anotação em cadernetas e agendas para complementação daquilo que as lentes e microfones não captam. A vivacidade da observação direta com ouvidos e olhos atentos, acompanhada das anotações, são atos simultâneos e correlatos que ecoam ao longo da vida; são estímulos para a racionalização científica, e ainda auxiliam a *memória involuntária*¹, procedimento além do racional que dá mostra de nossa experiência de vida.

Extensão das cadernetas de campo são os cadernos ou arquivos eletrônicos que contêm reflexões feitas logo que se sai do contexto pesquisado. A partir de 1992, em pesquisas coletivas, passamos a fazer *relatos de visita* e a orientar cada integrante de nossas equipes a sistematizar o que se presencia em campo, logo depois de voltar para casa. Passados muitos anos após nossa formação como pesquisadores de culturas orais, estou, finalmente, conseguindo reunir em arquivos digitais cadernetas, fotos e outros documentos, dando mostra do que registrávamos e era a base para nossos *relatos de pesquisa*, com as primeiras sistematizações de versos e falas, com observações analíticas que se serviam das anotações, das sensações que ainda reverberavam em nós e, em alguns casos, auxiliados por fotos e primeiras consultas aos registros sonoros e audiovisuais feitos.

1 O item intitulado O colecionador, em Benjamin (2009, p.231-246) reúne reflexões acompanhadas de trechos citados de livros, com as respectivas referências bibliográficas, entre elas o conceito de Bergson, utilizado por Proust.

1. CADERNETAS, CADERNOS E OUTROS REGISTROS

AS CADERNETAS E OUTRAS FONTES PRIMÁRIAS

Conforme tenho reiterado inúmeras vezes, neste *e-book* e em artigos postados no site www.acervoayala.com, a [Festa do Divino de Mogi das Cruzes de 1972](#) e seguintes, introduziram a pesquisa de campo em minha vida, que foi amadurecendo com a observação direta de outras danças religiosas (São Gonçalo, Santa Cruz), levando-me a outras práticas culturais orais.

A documentação deste período de formação manteve-se em pastas com a indicação da temática estudada em etiqueta – Festa do Divino, Dança de São Gonçalo, Samba-lenço e Batuque, por exemplo. As pastas contêm cadernetas, programas anuais de festas municipais, anotações e relatos de pesquisa (manuscritos ou datilografados), cadernos especiais de jornais e recortes sobre as festas ou formas de expressão cultural. As notícias de jornal foram guardadas, pois raramente trazem informações que se aproximam com o que se observa em campo.

Além das anotações de campo, as pastas guardam os relatos de pesquisa (manuscritos e datilografados), cadernos de estudos, textos de reflexão. Há casos em que as cadernetas podem servir para fornecer dados relacionados com as fotos, organizadas em álbuns, acompanhadas de legendas para identificação dos participantes fotografados, o que revela uma primeira organização.

As cadernetas de campo sobre a Festa do Divino, danças religiosas (São Gonçalo, Santa Cruz), benzimentos e narrativas orais contêm anotações, desenhos e gráficos, fundamentais para me lembrar de pessoas, de lugares e da variação coreográfica que a câmera fotográfica nem sempre conseguia registrar com precisão, pois muitas vezes as salas ou outros espaços estavam lotados de participantes e era impossível fazer uma descrição detalhada, simultânea à observação.

No que se refere às anotações tomadas durante a pesquisa tem-se como suporte papéis avulsos manuscritos, agendas, cadernetas ou cadernos de pesquisa. Algumas vezes os cadernos contêm folhas destacadas de caderneta e coladas nesses cadernos, seguidas da reflexão posterior à ida a campo.

As anotações das cadernetas parecem dialogar com as notícias de jornal sobre a Festa do Divino, pois, se os jornais enfatizavam o fato de ser

representativa de costumes antigos e que esses costumes ainda eram mantidos por poucas pessoas, o que víamos, na prática, a cada ano, era a presença de mais grupos de dançadores, daquele município ou de outros do Vale do Paraíba, sendo expressivo o número de dançadores jovens ou adultos jovens.

Para a amostragem da metodologia utilizada naquela época, no site www.acervoayala.com, consultar o subitem Cadernetas Divino da Coleção 1972-1985, ou diretamente no link

<http://www.acervoayala.com/acervo/colecao-spne-1972-1995/festa-do-divino/cadernetas-divino/>. Foram incluídas várias faixas a partir de fitas gravadas de 1972 a 1977 e textos (trechos de cadernetas, relatos de pesquisa) sobre esta festa.

Reproduzirei, abaixo, documentos guardados nas pastas “MOGI DAS CRUZES – Pesquisas – FESTA DO DIVINO” e “MOGI DAS CRUZES – Pesquisas – DANÇA DE SÃO GONÇALO”, de cadernetas e agendas onde anotei narrativas contadas durante a pesquisa de campo.

ANOTAÇÕES DE CAMPO – PRIMEIRAS REFLEXÕES

Em 1972, logo após o meu “encontro” com a Festa do Divino, não cheguei a fazer um relato de pesquisa. Fiz anotações e gravei três fitas, que depois foram transcritas, compondo meu primeiro texto sobre registros sonoros e sobre ocorrências da festa. Sob o título FESTA DO DIVINO – MOGI DAS CRUZES (20/05/1972 e 21/05/1972) e subtítulo “Transcrição do material contido em fitas”, encontram-se versos orais passados para a escrita e informações dadas em rápidas conversas, além da reunião de endereços e dados das pessoas com quem conversei, como nome completo, idade, profissão, etc. A partir daí comecei a testar técnicas que auxiliassem a aguçar meus sentidos para ouvir o que os artistas populares contavam e cantavam, para melhorar o modo de anotar, de refletir sobre o que presenciava, sobre a bibliografia consultada, visando à construção de caminhos teóricos e analíticos.

Ao datilografar os versos cantados pelos diferentes grupos, associando as anotações da caderneta de campo, estava começando a me familiarizar com as pessoas que fazem a alegria da festa, com suas vozes e cantos diferentes da liturgia oficial, mas expressando igualmente a fé. Já era possível perceber que

eram expressões diferentes do catolicismo canônico, mas igualmente devotados ao Divino Espírito Santo e outros santos, padroeiros dos grupos de danças tradicionais.

As três fitas gravadas nesses dois dias, assim como as anotações possibilitaram um primeiro contato com as vozes de inúmeros participantes dos grupos presentes na festa daquele ano. Ouvindo várias vezes essas fitas e revendo as informações, os versos cantados por grupos de congada, de moçambique (ou maçambique, como dizem os participantes) e conversas com mestres, outros artistas populares, festeiros e ex-festeiros, fui criando uma memória e, portanto guardando em mim ecos dessa primeira experiência de pesquisa de campo.

Procurei Mestre Conrado em 31/03/1974 para gravar uma entrevista e, depois, alguns participantes de seu Batalhão de Moçambique, com quem gravamos algumas modas de viola em 21/04/1974, antes da Festa do Divino daquele ano, em 01 e 02/05/1974.

Ainda em maio, voltamos a nos encontrar com os moçambiqueiros para conversar e gravar modas de viola cantadas por eles na casa de Seu Altino, um grande violeiro, barbeiro de profissão. Posteriormente, esses moçambiqueiros, cantadores de moda de viola e mestres violeiros passaram a nos levar a outras festas, a que o grupo era convidado, e a conhecer outros mestres e dançadores de outras formas de expressão religiosa de que participavam ao longo do ano, como a Dança de São Gonçalo, a Dança de Santa Cruz, realizadas em pagamento de promessas. Entre 1974 e 1975 fomos a muitas festas para pagamento de promessas em sítios da zona rural de Mogi das Cruzes, alternadas com as idas à casa de Seu Altino para ouvir modas de viola e conversar, fazendo registros sonoros em várias ocasiões.

Quatro anos depois de “meu encontro” com a Festa do Divino, contando com a parceria de Marcos Ayala, constante desde 1974, já tínhamos compartilhado várias experiências de pesquisa de campo em Mogi das Cruzes e arredores.

Em 1976, nós voltamos a Mogi das Cruzes, interessados em observar mais detalhadamente a Festa do Divino. Nesta época, depois de presenciar várias festas, julgava ter um conhecimento da estrutura básica dessa festa, a ponto de ensaiar um esboço de trabalho que pretendia realizar posteriormente.

A cada ano apareciam outros grupos de moçambique e de congada e eram muito diferentes nos cantos, danças, uso de instrumentos, ritmos e melodias. As transcrições me mostravam a diferença de repertório dos grupos; as gravações, as vozes, os acompanhamentos instrumentais. As coreografias eram observadas e, simultaneamente, feitas anotações e gráficos tentando mostrar a variedade de passos e como alguns versos cantados estavam relacionados com os modos de dançar. Os sons dos moçambiques, produzidos por guizos presos em uma cinta de couro atada no tornozelo de alguns dançadores e pelo manejo dos bastões durante a dança, complementavam o ritmo e a melodia que saíam do canto e dos instrumentos. As congadas com andamentos mais lentos ou mais alvoroçados em seus diferentes ritmos e melodias destacavam os cantos, as vozes, os corpos em movimento, os bumbos. Tudo isso também me levava a transcrever, a anotar, a observar, a refletir.

A Festa do Divino de Mogi das Cruzes de 1976 foi registrada desde os preparativos, dias antes da festa. Além dos registros sonoros, foram feitas muitas fotos, buscando retratar os diferentes contextos e as pessoas responsáveis pela festa, entre elas as doceiras e cozinheiras, cujo trabalho começa um mês antes da novena.

Aquele ano, sabíamos, daria uma boa significação ao estudo, pois presenciamos a festa quarenta anos depois de Mário de Andrade, de que resultou “A Entrada dos Palmitos”, artigo publicado na *Revista do Arquivo Municipal* (1937), referente à festa de 1936. Em nota, Mário de Andrade agradece ao Prof. Mármora Filho e ao Sr. Francisco Ferreira Lopes, que o “ajudaram poderosamente na descrição desses costumes mogianos.”²

O Sr. Francisco Ferreira Lopes era o pai de Benedito Ferreira Lopes, que junto com Jardelina de Almeida Lopes, eram capitães do Mastro em 1976. Resolvi fazer, naquele ano, uma documentação mais completa da festa, em especial da Entrada dos Palmitos que dá identidade à Festa do Divino de Mogi das Cruzes.

O ensaio de Mário de Andrade e a existência da filmagem feita pelo Departamento de Cultura em 1936 eram as referências mais antigas de pesquisa de campo na cidade. Ainda não sabia onde encontrar o material da

2 ANDRADE, Mario de. A Entrada dos Palmitos. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, Departamento de Cultura, órgão da Sociedade de Sociologia e do Clube de Etnografia, ano II, vol. XXXI, fev. de 1937, p. 51-64.

filmagem de que resultou o filme etnográfico, realizado pelo então casal Lévi-Strauss, Claude e Dina (que depois da separação voltou a seu nome de solteira, Dina Dreyfus³) para o Departamento de Cultura.

A referência bibliográfica cronologicamente mais próxima de nossa pesquisa, naquela época, era o livreto de 20 páginas de MORLINI e KATO (1973), publicado em Mogi. Os autores, na Introdução, revelam seu interesse em

(...) documentar o que sobrou da antiga festa do Divino Espírito Santo em Mogi das Cruzes num momento histórico, no qual procura-se reviver o passado através do folclore e tenta-se conciliar o passado com o presente sem sacrificar o espírito de renovação que invade todos os campos. (MORLINI e KATO: 1973, p. 4)[Grifos meus]

Alfredo Morlini, um dos autores, era o padre que oficializava as cerimônias na Igreja Matriz da cidade e, portanto, como representante da Igreja Católica, tinha seu objetivo ao se interessar pela Festa do Divino, o que é revelado na Introdução:

A atitude dos representantes da Igreja é de aproveitar tudo que de válido existe nestas celebrações rituais e folclóricas, para a evangelização e catequese de nosso povo. (Idem, ibidem) [Grifos meus]

Nosso interesse era bem diferente. Não procurávamos reminiscências do passado no presente e muito menos a evangelização e catequização, tão caras à Igreja Católica até hoje. Ao contrário, queríamos entender como se expressava a devoção popular no presente.

O relato de pesquisa da Festa do Divino de 1976 procura expor a estrutura geral da festa, valendo-se das anotações em caderneta, do programa anual da festa, das fotos e registros sonoros. Está disponível no site www.acervoayala.com, no subitem Cadernetas Divino da Coleção 1972-1985, ou diretamente no link <http://www.acervoayala.com/acervo/colecao-spne-1972-1995/festa-do-divino/cadernetas-divino/>.

Em 1977 e 1978 fizemos poucos registros, mas a documentação de campo reunida nos primeiros quatro anos (entre 1972 e 1976), já nos ensinava

3 Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss ministraram um curso de antropologia destinado à preparação de pesquisadores em 1937, um ano depois da filmagem em Mogi das Cruzes.

que os integrantes de um grupo, em geral, participam também de outras formas de expressão cultural.

Não cheguei a fazer qualquer trabalho acadêmico sobre a Festa do Divino de Mogi das Cruzes ou suas Formas de Expressão, mas estas sensações e registros se conservaram e foram importantes no meu período de formação como pesquisadora de culturas orais, compartilhado com Marcos Ayala.

SONS DA RUA

Os dados referentes aos dois dias de encerramento da Festa do Divino de 1972 foram datilografados em páginas destinadas a rascunho, que reúnem informações anotadas em campo e outras. Não se trata de um relato de visita para ser publicado ou mostrado a alguém. O texto datilografado com o título “FESTA DO DIVINO - MOGI DAS CRUZES 20/05/1972 e 21/05/1972” começa com a transcrição de versos registrados na fita datada de 20/05/1972, durante vários momentos do dia da Entrada dos Palmitos, cortejo que percorre ruas da cidade durante a manhã do sábado anterior ao domingo de Pentecostes, que distingue a festa do Divino de Mogi das Cruzes de outras existentes no estado de São Paulo, de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, de Santa Catarina...

Os grupos de moçambique, de congada e dos foliões do Divino despertaram meu interesse e passei a ouvi-los com atenção, como bem demonstram as anotações em caderneta, referentes às festas dos anos seguintes.

Nas gravações, os versos dos diferentes grupos de moçambique e de congada encontram-se entremeados com trechos de conversas, de sons simultâneos que se ouve na rua, criando ruídos ou efeitos polifônicos que são produzidos pela fusão aleatória de dois ou mais grupos cantando e tocando próximos uns dos outros. Procurei criar certa organização da diversidade presenciada ao longo de sete anos: os versos e falas selecionados aparecem agrupados aqui, conforme a forma de expressão (moçambique, congada) com o objetivo de demonstrar aos leitores/ouvintes essa diversidade em cada conjunto. Para ser uma mostra representativa, escolhi trechos da documentação que deixassem fluir letras e sons complementares, que me marcaram e constam como minhas primeiras referências. Somam-se as percepções de Magno Augusto Job de Andrade, a pessoa que, depois de mim, mais conhece as fontes sonoras do Acervo Ayala, e é o responsável pela transcrição de meios analógicos a digitais e pelo desenho melódico mais

adequado para os efeitos que se quer provocar nos ouvintes. [[Clique aqui para conhecer os sons da rua disponibilizados no site www.acervoayala.com](http://www.acervoayala.com)]

DAS OBSERVAÇÕES E ANOTAÇÕES PARA O ENSAIO – UM EXEMPLO

Faz parte de nossa metodologia revisitar os contextos de pesquisa décadas depois da primeira etapa de reflexões.

Em 1995 tive a oportunidade de voltar a Mogi das Cruzes no dia da Entrada dos Palmitos e no domingo de Pentecostes, quando se encerra a Festa do Divino. A partir das anotações fiz o relato a seguir, que permaneceu inédito até agora.

ENTRETEMPOS: A FESTA DO DIVINO REVISITADA

Passadas mais de vinte e quatro horas, ainda estou sob o efeito do impacto experimentado ontem, que me transportou a outra sensação: aquela produzida pela primeira leitura de *O tempo redescoberto*, de Proust, especialmente no momento em que passado e presente se iluminam e se esclarecem ao acaso de uma bocada em um pãozinho.

No meu caso não havia *madeleine*, tampouco a situação era romanesca.

Resolvi conferir como anda a **Festa do Divino** de Mogi das Cruzes, que frequentei entre 1972 e 1978, antes de me mudar para a Paraíba. Minha ida foi antecedida pela leitura do programa da festa deste ano, seleção do que ver, organização de minhas ferramentas: cadernetas, filmes, fitas, pilhas, gravador. Ao ler o programa, de certo modo já comecei a me preparar para o que viria depois: notei mudanças nos nomes de mestres da Folia do Divino e de grupos de danças populares, o que me levou a pensar que *Khronos* cruel havia criado alguns impedimentos. Intuí, naquele momento, que ao chegar lá, eu teria notícias que me deixariam triste.

Chegando lá no espaço ritual da *Entrada dos palmitos*, diante da Capela de Santa Cruz, à Rua Ricardo Vilela, esquina com R. Júlio Prestes, onde se juntam quatro ruas, comecei a sentir que os tempos iriam se embaralhar daí para frente e não sabia se meus olhos iriam conseguir se comportar sem verter muita água pra fora.

Caía uma garoinha fina e fria. Já passava da hora marcada para a saída do cortejo (que seguiria para o centro da cidade) e ali, em uma das quatro ruas,

estavam apenas os muitos bois de alguns poucos carros. Os carros de boi, pequenos, ostentavam um despropósito de juntas – três – o que levava à pergunta: Pra que tanto boi pra tão pouco carro? Ou: Será preciso tantos bois pra carregar esses estudantes que logo logo vão pegar carona, assim que acabarem de fazer os cordões de cachos de flores vermelhas e brancas de papel, que, presas nos arcos de bambuzinho, vão delicadamente embelezar esses carros que no dia-a-dia carregam cambitos de cana ou outras cargas?

Observando bem carro a carro, via-se que muitos passaram por ajustes em função da festa, pois as rodas nem sempre eram as rangedeiras feitas de madeira ou as de ferro, boas para fazer curva sem quebrar o eixo do carro em atoleiro. Foram postas em alguns deles rodas de carroça, só de madeira ou com pneu, que, conforme me explicaram depois, facilitavam a vida dos bois, quando tinham que andar nas ruas percorrendo o espaço da festa delineado para a entrada dos palmitos.

Os palmitos, ao que parece, deixaram de estar presentes na festa há alguns anos. Vitória dos ecologistas, elogiáveis defensores do que resta de mata atlântica na Serra do Itapeti, ou extinção da espécie? O fato é que hoje os palmitos são totalmente simbólicos, só estão presentes no nome de um dos momentos mais fortes desta festa do divino: a entrada dos palmitos, sempre no penúltimo dia da festa, o sábado de manhã.

Como estava dizendo, bois e carros, com seus condutores, estudantes orientados por adultos que davam as últimas instruções antes de iniciar o cortejo, em uma rua, continuação da Ricardo Vilela, por onde dar-se-ia a entrada dos palmitos. Em outra rua, paralela a esta, preparavam-se os cavaleiros do divino. Aproximei-me desta rua e recuei rapidamente diante do que vi: mais parecia cenário de paródia de **far west**, faroeste (**farveste**, como se dizia na região há mais de trinta anos): cavalos de raça e cavaleiros vestido a la **country**, com chapelões, pernas franjadas, camisas com franjas, lenços coloridos e chapinhas enfeitando calças, camisas e jaquetas, tudo dando um ar de **cowboy** brega. Só na minha lembrança estavam os capiaus com seus cavaleiros, mulas e burros s.r.d.

Foi o primeiro coice de mula, isto é, choque de realidade. Procurei na Rua Julio Prestes, uma das que compõem o cruzamento onde se organiza a entrada, os batalhões de moçambique, as congadas, a marujada e até as dez horas nenhum sinal.

Voltei à Rua Ricardo Vilela, em frente à capelinha onde se reuniam os alferes, isto é, os portadores das grandes bandeiras vermelhas de devotos do divino e ex-festeiros, ladeando os festeiros deste ano que se punham em lugar de destaque, com sua bandeira e a almofadinha portando a coroa do divino.

Até aquele momento uma pergunta me intrigava: Diacho! Como vou conhecer alguém ou ser conhecida por baixo dessas marcas temporais que sulcam nossos rostos que encurvam, engordam ou emagrecem nossos corpos, tornando-nos uma vaga lembrança de outros tempos nem sempre decifrada?

Foi aí que eu avistei alguém: aquele dançador do batalhão de moçambique do seu Conrado, que também era dançador de São Gonçalo, o Pafúncio, que vendia sangue quando estava desempregado e vivia inchado de tanta pinga e pouca comida. Estava ali. Avistei-o através da lente de minha velha máquina fotográfica. Ela o reconheceu? Eu também. Aproximei-me emocionada tateando palavras:

- Olha, você, assim, me vendo... não vai lembrar. Mas eu, há quase vinte anos, fui em muitas danças de São Gonçalo, com você, Seu Tavares, Dito Fiuza, Luis..., junto com um rapaz...
- Marcos! E você é a Marineis.
- Isso. Eu... estava aqui com a máquina e te vi...

A partir daí fez-se a ponte entre tempos e Pafúncio, Zé Pafúncio, o Zé, como estava no crachá que trazia na blusa, me levou pra ver Seu Tavares e os outros, no caminho atualizando com notícias tristes: morte dos Fiuza, Dito, Luiz, Dona Nitinha, entremeando com notícias dos remanescentes: Seu Conrado, que passou os instrumentos do batalhão de moçambique para Seu Tavares. Subíamos a Rua Júlio Prestes e ali nos encontramos com um ônibus de onde descia Seu Tavares, que nos degraus foi pego pelo Pafúncio para fazer a apresentação da novidade: Seu Tavares, ói quem tá aqui. Se alembra dela?

O mesmo para a mulher e filho de Seu Tavares e outras pessoas.

Quem pesquisa não se dá conta de como também participa da memória dos outros com quem conviveu naquele espaço de tempo sempre intenso que é o da pesquisa de campo.

Esta foi a grande lição do dia.

Durante a entrada dos palmitos avistei rostos conhecidos trazidos de longe do meu baú de emoções inesquecíveis. A realeza da porta bandeira da Congada de César de Souza ao lado do Rei com a corpo maltratado pelo tempo mas sem se vergar nem perder a majestade; o alvoroço da marujada com os gestos do Dico, seu sorriso que estava ali, multiplicado na presença de vários dançadores jovens. Seus filhos, seus parentes? Pouco depois, já no meio do cortejo entra o Dico na marujada, com seus cabelos brancos de hoje, com seus gestos leves e o sorriso iluminado de sempre. Seu tio que ali estava acompanhando a marujada ao lado. Chegou-se, sorriu, cumprimentou, reconhecendo sem saber ao certo. Como eu? provável que sim.

Quanta emoção. Será possível relatar?

A polifonia dos cantos da marujada inundava meus olhos, embaçava as lentes dos óculos e da máquina fotográfica, enchia meu coração e embaralhava os tempos. Nunca me tinha dado conta das temporalidades que a gente (com)porta. Diante de algo já experimentado temos o aqui diante de nossos olhos e o aqui corpo adentro, memória, emoção total. Avaliar, valorar, todo mundo faz. Na apreciação, vence a experiência mais intensa, que evidentemente se fez anteriormente e que ficou represada, se enriquecendo com outros momentos também vigorosos compartilhados por outros contemporâneos que também souberam construir em grupo suas emoções. As emoções que se encaixam dentro de nós constroem-se em momentos plenos de vida, de curiosidade, de calor humano, de amor. Infância, juventude, início da maioridade são tempos propícios para nos enriquecermos de emoções, de imagens, que carregaremos sempre, para sempre.

Se os cantos da congada, dos moçambiques, da marujada me arrastaram na embrulhada de temporalidades, o final do cortejo, com aqueles cavaleiros a **country**, a parte tomada pela classe média endinheirada, brega e consumista me jogou no presente. Nesta hora me senti só, no abandono de uma sensação de impossível comunicação e ausência de prazer. Para aguçar ainda mais meu estranhamento, os sons que saíam dos carros de boi. Não mais a melodia das rodas gemedeiras, mas os cânticos da juventude carismática, que me arrepiam pela alienação e domesticação ideológica que representam e pela hegemonia que se não está com toda força, está em construção. Logo logo expulsarão do cortejo o que dá sentido à Entrada dos palmitos: os dançadores e os devotos que expressam ali sua religiosidade popular.

No dia seguinte esta vertigem causada pela suspeita de perda de espaço dos que fazem a cultura popular cresceu ainda mais. O espaço já estava perdido. Os novos rumos da igreja católica, através de seus representantes, instituíram demarcações rígidas entre o que consideram sagrado ou profano. Na praça, diante da matriz já não se faz quermesse nem se dança moçambique e congada. Esta parte da festa foi deslocada para alguns quilômetros de distância e ocorre em um local reservado para isso, que antigamente era conhecido como Parque Xangai, ao lado da Chácara da Iaiá, hoje ocupado pela Universidade de Mogi. Quermessódromo? Não lembro o nome. Lá, durante o dia, poucos apareceram para ver a Cavallhada. A Cavallhada que vi, pouco guardava das que vi nos anos 70. Novo choque. Foi reduzida a um esboço mal posto.

Passaram-se algumas horas e à tarde me preparei para novos choques, que não supunha serem tão fortes. Encontrei o percurso da procissão com tapetes de serralha como os que há vinte anos eram encontrados em algumas cidades do Estado na Semana Santa. Os motivos desta decoração nas ruas de Mogi eram todos calcados em emblemas carismáticos. A procissão perdeu o colorido e a alegria dos cantos dos moçambiqueiros e dos congadeiros para aquele bando de mulheres vestidas de preto, com véus negros sobre o rosto, que ladeavam o padre, abrindo a procissão. Nas paradas diante das casas de ex-festeiros, soltavam-se pombinhas brancas, uma a cada parada. Em algumas casas foram armados altares com frases bíblicas em dourado, enormes bíblias, castiçais. Em alguns casos, sincretismos curiosos. Castiçais judeus ao lado de emblemas carismáticos. Dos grupos populares que estavam na entrada dos palmitos, só compareceu o batalhão de moçambique de Seu Tavares, que em todo trajeto da procissão manteve-se em silêncio, sem cantar seus "ramos" e sem dançar.

Para completar a exibição da força hegemônica carismática, uma missa que durou horas e ninguém se livrou de ouvir o sermão ideológico primário que se reproduzia em alto-falantes na praça. Deste modo, os moçambiqueiros já não conseguem mais cantar e dançar na praça enquanto ocorre a missa, como acontecia antes, pois o som que sai dos alto-falantes da igreja inviabiliza qualquer tentativa. Mesmo assim eles resistiram.

Depois daquela missa sem fim, quem saía da igreja ia direto para casa, sem se interessar pelos moçambiqueiros, que começavam a entoar seus cantos, acompanhados pelos instrumentos e a desenvolver os passos de suas

coreografias complicadas. Seu público basicamente se constituiu por amigos e parentes que estavam com eles, esperando a missa terminar. Os moçambiqueiros precisavam dançar; caso contrário, sua função não estaria completa em mais uma Festa do Divino. Dançar depois da missa, faz parte de seu ritual. É sua forma de oração que fecha mais um ciclo, que se abrirá novamente no ano que vem. Assim é e assim será, amém.

2. NARRATIVAS EM CADERNETAS

As narrativas que se encontram em cadernetas resultam de casos contados em meio a conversas e provocaram risos nos ouvintes. Selecionei duas: A primeira delas foi contada por Dona Nita, também chamada Dona Nitinha, irmã dos Fiuza, Luiz e Dito, dançadores de moçambique e São Gonçalo. Sempre que íamos para alguma Festa de São Gonçalo, chegando em Mogi das Cruzes, nos dirigíamos à casa de Dona Nitinha e ali esperávamos chegarem os irmãos e outros do grupo. Nessas ocasiões apareciam as histórias. Uma delas tinha um dos dançadores como personagem principal.

Vale lembrar que a textualização de narrativas orais, mesmo quando gravadas, deve trazer informações sobre o momento em que apareceram ou o contexto em que o pesquisador se encontra com o narrador e suas histórias.

TEXTUALIZAÇÃO (PRIMEIRA VERSÃO)

Antes de passar à transcrição do manuscrito para esta primeira versão escrita, vale explicar:

Nesta primeira versão foram inseridos alguns marcadores (, ! ?) que faltaram nas anotações da caderneta. Também foram incluídas informações sobre a narradora e sobre os locais citados, para situar o leitor. Sobre as anotações devo dizer que, enquanto ouvíamos histórias deste tipo, Marcos e eu nos esforçávamos para memorizar expressões e o encadeamento de palavras ditas. Assim que tínhamos uns minutos, distante da pessoa, passávamos para o papel o que tínhamos memorizado. De volta para casa, às vezes, enquanto esperávamos a chegada do ônibus, confrontávamos as anotações e completávamos ou corrigíamos. Daí as várias rasuras existentes no manuscrito. Isto ocorre aqui e em vários exemplos de anotações feitas durante a audição ou logo após a observação direta.

A presente *textualização* exemplifica a primeira organização dos dados *por escrito*. Para o texto fluir, diante dos olhos dos leitores são postos

marcadores de pausa, espanto ou questionamento, mantendo marcas da oralidade já existentes no manuscrito. Passemos ao texto:

Mogi das Cruzes, 22/06/1975.

Conversa com Dona Benedita (Dona Nitinha, irmã de Luiz e Dito Fiuza)

Sobre sua participação em rezas disse: “Quando tô no meio sô um sino”.

Durante a conversa foi narrada uma situação jocosa que envolveu João de Brito, um dos “folgazões de São Gonçalo” como eram chamados o grupo constituído pelo mestre e contramestre, que tocavam as violas, o tipe e contra(l)to, que faziam as vozes em resposta, e os demais dançadores que iam com o mestre. Passemos à narrativa:

Numa festa de São Gonçalo em pagamento de uma promessa do compadre Dito irmão, que eu fiz aqui em casa, no tempo que minha mãe inda era viva, havia um galo branco que era um cachorro policial de tão brabo que era. Pra ir no banheiro, tinha de ir com um pau.

Na festa, aqui junto da casa, perto de onde era o galinheiro, fizemo um banco comprido. Encostado nas taquaras do galinheiro tava o João de Brito com a viola mais outro violeiro e os forgazão. Todos esperando o armoço que minha mãe tinha prometido. O João de Brito tava sentado tocando viola.

O galo brabo porque não tinha podido dormir por causa da festa, não sei como se enveredô por meio das taquara e meteu o bico bem na bunda do João de Brito.

O João que tava tocando a viola na hora que o galo bicô ele disse: “Tá cum fome vai comê mio, tar coisa”. E lá do bar da esquina o povo escutava o grito do João de Brito.

A hora que foram chamá ele pra armoçá, quedê o João de Brito? – já tava lá na Ponte Grande.

Dona Nitinha contava muitas histórias tradicionais, como a da Mãe de Ouro, a do Corpo Seco. Não eram contadas como lendas, mas como algo acontecido com ela ou com alguém. Tudo era trazido para a vida dela ou de alguém. A maioria delas não foi gravada ou anotada. Por exemplo:

Dona Nita tinha na sala dois oratórios, um deles minúsculo, com uma imagem de Santo Onofre e na frente um pequeno dedal. Perguntei por que aquele santo estava separado e ela disse que era porque ele era um santo pinguço e toda hora tava tombando e os outros santos não gostavam, batiam nele. Daí o costume de conservá-lo em um pequeno oratório, só dele, porque aí ele podia cair à vontade. O dedalzinho era para por um golinho de pinga pra ele proteger a casa. Outro santo importante de ter em casa, segundo ela, era

São Benedito. Como ele foi cozinheiro, uma imagem devia ser conservada diante do fogão para a comida sair bem feita. Ela me deu três pequenas imagens de São Benedito, uma para ficar comigo e as outras para dar a familiares.

A CRIAÇÃO DA MULHER

Esta narrativa trazida para exemplo foi ouvida em uma das vezes que fomos aos bares do Braz, em São Paulo, contada por João Fausto Neto, um cantador com quem sempre conversávamos e que morreu muito cedo.

Antes de anotar a história, conversávamos sobre o dinheiro arrecadado na cantoria e João Fausto disse que quem ganhava mais eram os cantadores por profissão e menos os cantadores por ofício. Disse: “não sou cantador por profissão; sou cantador por ofício”.

João Fausto Neto gostava de criar efeito com seus comentários. Uma frase dita em resposta a minha pergunta “O que você está fazendo?”, quando o vi sentado, quieto, de braços cruzados, foi: “Estou temperando a natureza com o tempero dela mesma”. Foi sua maneira de dizer que não estava fazendo nada.

Criação da mulher, segundo Fausto Neto: a mulher nasceu do rabo... do cachorro.

TEXTUALIZAÇÃO

Deus quando fez o homem já tinha feito tudo: as árvores, os passarinhos, cachorro.

Mas Deus viu que ele estava muito triste e resolveu criar a mulher pra Adão passar o tempo. Um dia quando Adão estava dormindo Deus arrancou uma costela dele pra fazer a Eva.

Nisso passou um cachorro, pegou o osso e foi correndo.

Então Deus, como tinha perdido a costela pro cachorro, pegou o rabo do cachorro. E foi assim que Eva nasceu do rabo... do cachorro. (Dia 27/11/1976)

Estas duas histórias guardadas como notas de campo em caderno de 1975 e em agenda de 1976, tanto quanto outras presenciadas, de que mantenho registros sonoros ou audiovisuais, me auxiliam até hoje a pensar o conto popular entre outras formas de expressão oral.

Em diferentes formas de expressão de cultura popular tradicional se encontram narrativas que “traduzem” textos anteriores, tanto orais quanto escritos. Por exemplo, os que aprendemos, por via acadêmica, a classificar como mito ou como lenda. Mitos e lendas ocorrem em um passado e tempo não definidos e servem para explicar condutas, costumes, para dar identidade a povos, a explicar a existência da humanidade, do sobrenatural, de elementos da natureza etc.

As narrativas que Marcos e eu temos ouvido, gravado ou anotado, como estas acima, trazem outros elementos que nos levam a refletir sobre as diferenças entre as tradições escritas e as orais. Enquanto nos livros aparecem expressões como “era uma vez” ou outras que situam as narrativas em um tempo e lugar distante, nem sempre definido, nas histórias contadas tem sempre um “diz que”, “dizem que” que aproxima do tempo dos ouvintes as histórias de santos, de seres extraordinários e situações incomuns, relatando-as como “causos”, acontecidos, trazendo-os para o presente, caracterizando-os como gente. Tanto faz serem santos, seres extraordinários, fantásticos; tratando-os como pessoas com quem se convive, as personagens míticas, lendárias, deixam de ser seres distantes. Além disso, não são envoltas em uma atmosfera de seriedade e reverência. Há sempre algo que traz o cômico para quebrar a gravidade religiosa e as situações desconcertantes.

A narrativa contada por João Fausto Neto desconstrói um mito judaico-cristão, dando outro final à narrativa, que provoca o riso. Deus, que, no Velho Testamento, se caracteriza mais pela voz que dá ordens, como uma autoridade inabalável, nesta narrativa aparece improvisando ações, o que provoca riso. Assemelha-se aos anti-heróis das histórias populares nordestinas, fazendo suas “presepadadas” que fazem rir.

A outra história serve como justificativa para a existência de dois oratórios, caracterizando os santos com os defeitos dos homens: de um lado o pinguço, de outro os intolerantes brigões.

Estes exemplos, junto com letras de cantos de congadas gravadas durante a Entrada dos Palmitos e outros momentos da Festa do Divino, evidenciam como é muito difícil definir o que é profano e o que é sagrado. Separar o sério do cômico, ou separar a religiosidade de ações cotidianas parece-me arbitrário, pois todos estão ali presentes para demonstrar sua fé com alegria através de suas vozes e de seus corpos em movimento. [[Para ouvir as canções de congos e congadas a que me referi clique aqui](#)]

Trata-se de um mundo *misturado*, como venho enfatizando há décadas. Certa vez escrevi:

A literatura popular, como as outras práticas culturais populares, se nutre da *mistura*. Seu fazer precisa da mescla, e esse processo de hibridização talvez seja um de seus componentes mais duradouros e característicos. O sério se mesclando com o cômico; o sagrado com o profano; o oral com o escrito; elementos de uma manifestação cultural transpostos para outras; o que é transmitido através dos meios de comunicação oral ou escrita (rádio, televisão, jornal) e ainda por meio de livros pode vir a alimentar versos e narrativas populares orais ou escritas, sendo antes ajustado a sua poética. (AYALA, 1997 e 2011)

PARA CONCLUIR

As expressões culturais tradicionais, conforme a metodologia que temos posto em prática, são entendidas em suas especificidades, através da reflexão contínua, retomando os registros feitos em diferentes fases de nossas vidas. A observação constante da diversidade das culturas orais, o retorno à audição das fontes orais, a consulta a fotos, a anotações, a partir do que registramos, foram possibilitando a mim e a Marcos Ayala a reunião de fragmentos de cultura extraídos de seus contextos originais, a reflexão sobre as mudanças, sobre normas e valores, seja em fundamentos éticos, estéticos ou religiosos, que dão sentido aos inúmeros saberes e fazeres das culturas populares. Isto nos leva frequentemente a questionar a validade de alguns métodos transpostos mecanicamente, com conceitos e afirmações que se tornam hegemônicos, provocando belos efeitos na construção de trabalhos acadêmicos, mas pouco esclarecendo sobre aquilo que é próprio das culturas orais brasileiras.

Nesta metodologia, está contemplada, antes de tudo, a pesquisa de campo, sem a qual não construímos as fontes primárias para o estudo das culturas orais. Empreguei o verbo *construir* porque o que se ouve, sem algum tipo de registro, não se configura como documento. Os registros da observação direta começam com as anotações do que se ouve, do que se vê, feitas em cadernetas, papéis avulsos, com as fotos e as gravações em áudio e vídeo.

A próxima etapa é a elaboração dos cadernos de estudo, onde são feitas descrições do contexto geral em que se desenvolveu a observação direta, com data e horário de chegada e de saída. Além da contextualização geral, a

descrição vai se multiplicando em diferentes ângulos de visão, enfocando a *performance* dos artistas populares e demais participantes das diferentes formas de expressão tradicionais e celebrações ou, ainda, as interferências de pessoas ligadas à organização da festa ou do evento, causando, às vezes, constrangimento aos artistas populares e a outros participantes de grupos culturais orais. Entendo *performance* como desempenho, apresentação ou interpretação diante de um público, envolvendo o *momento*, o *contexto* e a *situação* em que se dá a interação com quem assiste ou quem ouve relatos, narrativas, poemas, canções e memórias. A *performance* expressa pelas diferentes manifestações das culturas orais nunca se repete, pertence àquele momento, àquele contexto, àquela situação. Nesta atuação dos participantes estão em evidência o que dizem, *onde*, *quando* e *por que*, isto é a atuação acontece em algum contexto (dentro do grupo, de casa, da rua em dia de festa ou no cotidiano do trabalho ou do lar...), tempo (de festa, de descanso, de trabalho), em diferentes situações (durante o cortejo, durante o desenvolvimento de um ritual, durante a refeição) e tem causas diversas (cumprimento de promessa ou outras causas religiosas, afirmação de identidade, normas e valores – estéticos, éticos e religiosos – tradicionais, por exemplo).

Quando se usa equipamento para captar as vozes e imagens (gravadores de som, câmeras fotográficas e audiovisuais) como fontes primárias, a qualidade da pesquisa vai depender, antes de tudo, da interação dos pesquisadores com o que veem, ouvem e dos seus colaboradores que expõem seus saberes em suas *performances* artísticas ou através de seus pontos de vista e modos de interpretar o que fazem.

A materialidade de fontes primárias construída pela pesquisa de campo (anotações, relato de pesquisa, relato de visita, fitas com gravações sonoras e audiovisuais, transcrições verbais) passa por diferentes etapas de organização: catalogação, seleção de registros orais transpostos para a escrita, fotográficos e audiovisuais, seleção de documentos para exemplificação e análise das *textualizações*, isto é, das edições feitas pelos pesquisadores da poesia, contos e narrativas de vida. Ao passar por seleção, as fontes orais possibilitam a organização de antologia de textos orais passados à escrita, a criação de registros de imagens em movimento editados em vídeo para consulta ou a realização de vídeos etnográficos. Todas estas linguagens, ao serem editadas ou selecionadas, contêm a leitura que os pesquisadores fazem do que registraram.

Percebi, desde cedo, que a textualização, contendo a passagem da oralidade à escrita e informações complementares sobre o contexto e uma interpretação ou análise do que se presenciou, tenta fazer uma representação de versos cantados, de narrativas e conversas, embora despida das vozes, de outros sons e movimentos. Perde-se, inevitavelmente, a vivacidade da fala, com as inflexões sonoras que ajustam fonemas e frases a ritmo e melodia. As transcrições do oral para o escrito são similares a roteiro para documentário, a textos de dramaturgia ou a letras de canções, feitos para serem interpretados, para viverem através da atuação dos atores e cantores.

Deve-se reconhecer a importância da escrita, no que tem de fundamental para a observação de pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, que, com ela, criam descrições, narrações e comentários críticos, o que demonstra respeito aos grupos e denúncia a relações de poder na festa, além das representações dos contextos e ocorrências das culturas orais, através de desenhos, gráficos, anotação de versos, relacionando-os com gestos e movimentos coreográficos.

Atividades de organização das fontes, como, por exemplo, transcrição poética e minutagem dos registros sonoros e audiovisuais em arquivos digitais, são necessárias para podermos localizar rapidamente os originais para mostrá-los, para estudá-los, relacionando-os com outros tipos de registro. O meio de divulgação predominante de estudos acadêmicos para exposição e análise das diferentes formas de conhecimento continua a ser o texto escrito, mas, quando se trata de culturas orais, deve-se recorrer a diferentes fontes e linguagens capazes de valorizar as pessoas, retratar contextos e testemunhar conflitos através das vozes de quem participa dos costumes tradicionais e saberes em suas diferentes formas de expressão.

Consultando hoje as velhas cadernetas, percebo como as anotações foram feitas para a) lembrar o que se viu, o que se ouviu, as pessoas conhecidas ao acaso; b) auxiliar na identificação de vozes de pessoas e de grupos que aparecem nas gravações sonoras e em fotos; c) sinalizar o que pareceu importante naquela festa, naquela conversa, permanecendo como notas para desenvolvimento futuro. Com essas anotações, junto com os registros digitalizados de som e imagem, é possível pensar em criar novas formas de representação e acesso aos documentos, consciente de que estes são fragmentos de registros de culturas orais, existentes em eventos que jamais se

repetirão, mesmo que a Festa do Divino, aqui tomada como exemplo, e outras manifestações culturais citadas continuem a se fazer anualmente.

Em síntese, cadernos de notas de campo, cadernetas contendo informações sobre dias de festa, fragmentos sobre conversas com artistas populares, sobre ocorrências, versos e rápidas reflexões com base em situações vivenciadas, por mais que se caracterizem como borrões, como rascunhos, testemunham procedimentos metodológicos que subjazem à pesquisa. Existentes nas cadernetas de campo ou dela derivados, considero importantes estas primeiras reflexões sobre as culturas orais para pensar sobre o processo de formação metodológica de pesquisadores. Somos de um tempo em que parte da formação ainda era autodidata, o que dava muito prazer, pois queríamos conhecer, queríamos entender. Muitas vezes tivemos que aprender com erros, nossos e de outros, mas sempre contávamos com a reflexão constante sobre os métodos disponíveis sem pretender jamais fazer uma aplicabilidade servil. A textualização da poética, da *performance*, o uso de diferentes técnicas (transcrições, seleção de fotos, edição de áudio e vídeo) e suportes (escrita, foto, áudio, vídeo, desenho, gráficos), além de leituras e releituras, constituem caminhos e ferramentas para a busca de sentidos, sensações e recursos que auxiliem na representação dos sistemas culturais fundamentados na oralidade.

REFERÊNCIAS

AYALA, Maria Ignez Novais. Riqueza de pobre. *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 1997. Disponível em

<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/15694/17268>. Último acesso em 02/05/2015.

AYALA, Maria Ignez Novais. Riqueza de pobre. In: – *Riqueza de pobre e o conto popular: um fazer dentro da vida*. Maricá: Ponto de cultura editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: – *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

HONKO, Lauri, ed. *Textualization of oral epics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2000.

MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS: CADERNETAS DE CAMPO. Org. Vera Lúcia Cardim de Cerqueira. Textos Flávia Camargo Toni, José Saia Neto, Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, Aurélio Eduardo Nascimento. São Paulo: Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo, 2011. (DVD-ROM e livreto)

MORLINI, Alfredo e KATO, Alice. *A Festa do Divino em Mogi das Cruzes*. Mogi das Cruzes: Centro de pesquisas, 1973.

MURDOCK, George P. e outros. *Guía para la clasificación de los datos culturales*. versão em espanhol preparada pelo Instituto Indigenista Nacional de Guatemala e a Oficina de Ciências Sociais da União Panamericana.

Washington: Union Panamericana, 1954.

Disponível em:

http://desarrollobiocultural.wikispaces.com/file/view/guia_murdock+datos+culturales.pdf. Acesso em: 02/05/2015.

SESC-SP; SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO. *Missão de Pesquisas Folclóricas: Música Tradicional do Norte e Nordeste - 1938*. São Paulo, 2006. 6 CDs sonoros, 3 catálogos histórico-fonográficos e 1 livreto [esgotado]. Disponível em: www.sescsp.org.br Acesso em: 02/05/2015.

CAPÍTULO 8

METODOLOGIA PARA A PESQUISA DE CAMPO E ANÁLISE¹

MARCOS AYALA E MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

¹ Não conseguiríamos escrever este texto sem o auxílio de diferentes documentos escritos (relatórios, textos-base para comunicações, apontamentos para aulas e outras reflexões), para esta reflexão sobre uma metodologia vivenciada.

A metodologia para pesquisa de campo e análise exige a seleção de pressupostos teóricos e críticos, de técnicas de registro e organização documental para determinados fins.

No caso de pesquisa coletiva para formação de equipe inter e multidisciplinar como a do Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba (LEO/UFPB), tínhamos que capacitar os pesquisadores para trabalharem em conjunto, pois um dos objetivos era ter como resultado a construção de fontes para o estudo da oralidade na Paraíba, reunidas em acervo, que atendesse às expectativas dos participantes das diferentes áreas envolvidas: Letras, História, Ciências Sociais, Música, Fotografia e Cinema.

Além dos procedimentos como a seleção de textos teóricos e críticos para estudo e discussão em grupo, a reunião de uma bibliografia representativa para a pesquisa de campo em várias áreas e de exemplos de pesquisas próprias ou de outros autores problematizávamos, entre 1992 e 2002, questões relacionadas com a passagem do oral popular para outros meios (escritos, sonoros, audiovisuais). Discordávamos dos trabalhos escritos, documentários e antologias de canções ou narrativas nos quais os sujeitos e seus conhecimentos tornavam-se meros “objetos culturais”, destituídos de seus pontos de vista, submetidos a diferentes formas de apropriação e expropriação cultural.

Durante as reuniões em grupo do LEO/UFPB, produzia-se uma série de argumentações, de perspectivas de estudo que ressaltavam a importância de métodos, de teorias que auxiliam quem está em busca de informações orais. Informações que podem ser cruzadas, contrapostas a outras obtidas por fontes escritas e que podem servir de alternativa a elas ou como recurso principal para se conhecer determinadas questões que estão relacionadas à vida em comunidade. Sempre apontávamos a necessidade de se captar as diferentes temporalidades que se entrecruzam naqueles que vivem intensamente o universo da oralidade.

Da mesma forma que a história, a cultura tradicional, ou seja, a cultura popular (oral ou escrita) existe independente de historiadores e de outros estudiosos. A cultura popular tem sua forma de organização, de desenvolvimento que, mesmo estando bem próxima de nós só é percebida por aqueles que dela participam ou quando algum interessado se dispõe a conhecê-la.

CONSTRUINDO FONTES PARA O ESTUDO DA ORALIDADE

Quando nos referimos a *fontes para o estudo da oralidade* significa que pretendemos *reunir dados* para conhecer *melhor* as culturas orais. As fontes não estão prontas. É preciso construí-las... por meio de transcrições verbais, que tentam passar o que se fala ou canta, para o sistema escrito e através de outras linguagens (fotográficas, sonoras e audiovisuais), de modo a criar novas percepções das vozes e corpos em movimento, na busca de complementar aquilo que a escrita não dá conta.

Foram criados vários tipos de fontes para o estudo da oralidade no LEO/UFPB, ao longo do tempo:

- registros sonoros em sistemas analógicos (fitas cassete) e digitais (em fitas, cartões e em *drives*, internos e externos, de computadores);
- registros audiovisuais em sistemas analógicos (fitas de vídeo VHS e SVHS) e digitais (em fitas, cartões e em *drives*, internos e externos, de computadores);
- pastas (em papel e digitais), contendo transcrições de poesia e narrativas orais, de entrevistas e conversas com artistas populares, com o máximo de fidelidade ao oral, sem supressões de trechos, de repetições ou titubeios comuns quando a expressão é oral;
- estudos, incluindo informação sobre organização dos dados, análises e interpretações publicadas ou veiculadas oralmente em encontros científicos;
- produção e edição de vídeos, CDs, DVDs em que são editados trechos de conversas e de formas de expressão artística e devocional.

A construção das fontes passa por diferentes etapas desde a transposição do oral, captado em pesquisa de campo, até outras linguagens, como a escrita (anotações em cadernetas de campo, relatos e textos reflexivos sobre o que se ouviu e viu, transcrição, organização de dados, por exemplo), preparo e organização de registros sonoros, audiovisuais e fotográficos. Utilizando uma terminologia de HONKO (2000), as fontes orais passam por vários tipos de *textualização*, todos relacionados com as linguagens passíveis de apreender a voz, o gesto e outros movimentos corporais, para o estudo das poéticas orais.

Essa experiência de pesquisa de campo, que é individual, em dupla ou coletiva, que nos propomos a socializar neste *e-book* e no site www.acervoayala.com, tem sido divulgada, de modo fragmentário, em nossos trabalhos acadêmicos (aulas, minicursos); agora, começa a merecer uma maior reflexão, com a divulgação das fontes primárias e de estudos nelas fundamentados.

Passamos por duas experiências de organização de fontes orais. A primeira, referente a nossas pesquisas individuais e em dupla; a segunda, referente às pesquisas coletivas realizadas no [LEO/UFPB](#) e no [Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo](#).

Destacamos alguns procedimentos técnicos e metodológicos utilizados nas pesquisas que buscamos realizar em grupo, com equipes do LEO/UFPB: relatos de visita, ensaios escritos, em vídeo, visuais (painéis de textos, fotos e desenhos; de textos e fotos ou só de fotos), mas sempre *ensaios*, que, a nosso ver, é a forma mais adequada para o estudo crítico, que tenta construir uma forma de conhecimento, buscando significados a partir de fragmentos (A base é de T. W Adorno, em *O ensaio como forma*²).

O *relato de visita* (como denominamos o que é mais conhecido como relato ou diário de campo) é fruto da observação direta, auxiliado com as gravações e anotações, configurando-se como o primeiro texto de reflexão, posterior a cada ida a campo.

Para o que queremos, é fundamental:

saber ver–ouvir–perguntar e saber se deixar conhecer

Acreditamos ser fundamental a confiança que se constrói na relação pesquisador-pesquisado, pois queremos ter colaboradores da pesquisa e não “informantes”. Sabemos que a empatia, a cumplicidade entre os pesquisadores e seus colaboradores estabelece vínculos que ultrapassam, de longe, a duração temporal da pesquisa.

Esta relação entre pesquisadores e colaboradores tem que deixar claro, ao longo do processo de convivência, que é muito diferente do paternalismo ou do chamado coronelismo, situações em que as pessoas são submetidas aos

² ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: – *Sociologia*. Org. Gabriel Cohn. Trad. Flávio R. Kothe et al. São Paulo: Ática, 1986. (Grandes cientistas sociais, 54).

interesses daqueles que detêm alguma forma de poder. Nós nos esforçamos, durante o processo de formação de jovens pesquisadores, para que, antes da ida a campo, já estejam aptos para ver–ouvir–perguntar e saber se deixar conhecer, dizendo, sinceramente, por que e para que estão procurando os colaboradores da pesquisa; já tenham construído uma base teórica e técnica a partir de leitura, de registros sonoros, audiovisuais e fotográficos e de discussões em grupo para controlar a compulsão a perguntas, que muitas vezes impede os interlocutores de expressarem livremente seus pontos de vista. Da sinceridade e confiança criadas nesta relação dialógica, a nosso ver, resulta a qualidade da pesquisa de campo, que se expressa nas fontes orais registradas em som e imagem.

Nossa pesquisa coletiva, desde 1992, está centrada no estudo dos cocos, em seus componentes poéticos que entrelaçam poesia tradicional cantada, dança e música, desenvolvida em vários estados do Nordeste em comunidades de bairros urbanos e rurais com a participação de afrodescendentes e indígenas.

Muitos dos participantes referem-se a esta manifestação cultural coletiva como sendo uma *brincadeira*, termo atribuído a práticas culturais coletivas comunitárias que, além de diferentes tipos de dança também inclui espetáculos e apresentações diante de uma audiência. Estas práticas culturais, que os folcloristas denominam autos e folguedos, foram definidas por Mario de Andrade como danças dramáticas não só por conter canto, dança e entrecos com fala e encenação de personagens:

Reúno sob o nome genérico de “danças dramáticas” não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas. (ANDRADE, 1959, p. 69)

O coco ou brincadeira do coco também recebe outras denominações conforme a coreografia, dentre elas, coco-de-roda, coco de pareia, coco de pisada...

Encontram-se, nesta brincadeira, homens e mulheres jovens, adultos e idosos; uns são trabalhadores rurais, outros são pescadores ou desenvolvem

diferentes tipos de trabalho como pedreiros, operários, artesãos, assistentes de saúde, funcionário público...

A partir da pesquisa coletiva inaugural, “A situação atual dos Cocos da Paraíba”, o Laboratório de Estudos da Oralidade se caracterizou pela produção científica alicerçada em pesquisa de campo e observação direta, de diferentes formas de expressão tradicionais como narrativas populares, poesia de cantadores e cantadoras repentistas, vendedores e público dos folhetos, narrativas relacionadas com cultos afro-brasileiros e festas encontradas na Paraíba, principalmente. Foi se construindo, assim, uma experiência de estudos etnográficos, não habitual na área de Letras, nos anos 1990, que resultou na introdução de novas mídias para os registros orais, procedimentos teóricos e metodológicos que dessem ênfase aos sujeitos detentores de saberes tradicionais aprendidos por transmissão oral. Ao longo do tempo foram testadas várias propostas de transcrição dos registros orais, de modo a representar a palavra cantada ou dita pelos artistas e por outros colaboradores da pesquisa pertencentes ao universo da oralidade. A insatisfação com a predominância da escrita na divulgação de relatos e produções tradicionais orais, que implica na *textualização do oral* (HONKO, 2000), levou a buscar alternativas para trazer as vozes, cantos e danças junto com os trabalhos acadêmicos.

A metodologia adotada possibilitou:

- reunir diferentes registros de cultura popular oral, um material diversificado tanto nas formas, quanto nos assuntos: versos, cantos, narrativas, depoimentos sobre a poesia, sobre os cantos, sobre as narrativas, buscando explicações, definições daqueles que fazem esta cultura;
- formar um grande arquivo que contém as vozes, os rostos, os gestos dos participantes das manifestações estudadas;
- formar séries de diferentes manifestações da poesia oral, da narrativa oral, do teatro popular, que mantêm os registros orais e não apenas as transcrições escritas em estudos acadêmicos e outras formas de divulgação;
- criar um material artístico-cultural para auxílio ao ensino: vídeos, registros em vídeo editados, fotos, fitas gravadas, CDs para utilização em sala de aula de diferentes disciplinas;

– estudar as manifestações orais em seus diferentes aspectos, não apenas literários ou linguísticos.

Também nos preocupamos em provocar instituições públicas locais para criação de situações com apresentações públicas de grupos de dançadores de coco e ciranda, que possibilitassem ao público ver e ouvir não apenas suas práticas artísticas como seus pontos de vista, criando situações dialógicas sempre enriquecedoras. Em 1999 a equipe do LEO/UFPB envolvida na pesquisa dos Cocos entrou em contato com a Secretaria Estadual de Cultura no sentido encontrar um local para uma primeira mostra de grupos de cocos e cirandas, que resultou no evento *Cocos e cirandas da Paraíba*, após os registros sonoros efetuados em várias comunidades. Desde o ano 2000 têm surgido publicações, associando a elas CDs e vídeos. Além das publicações e divulgação em encontros científicos, buscou-se, cada vez mais, sair dos limites acadêmicos, intensificando situações presenciais de pesquisadores do LEO/UFPB como mediadores para que os artistas populares e outros participantes das práticas culturais de tradição oral tenham espaço para dialogar com diferentes tipos de público, estudantes e representantes de instituições públicas e governamentais.

O procedimento metodológico para a pesquisa coletiva moldou-se no caráter dialógico impresso nas várias atividades, desde a elaboração dos projetos, passando por seminários, debates de leitura, construção material das fontes de estudo (as gravações sonoras e audiovisuais, as fotos, as cadernetas de pesquisa de campo, as análises parciais, organização e preservação dos documentos). É responsável pela formação de muitos pesquisadores jovens envolvidos nas pesquisas contidas no grande acervo etnográfico formado pelas pesquisas coletivas, minhas e de Marcos Ayala.

O aguçamento da capacidade de observação, os procedimentos utilizados durante a pesquisa de campo e na organização dos documentos, as várias idas e vindas a campo com o objetivo de complementar a observação, os diferentes experimentalismos de transposição do oral ao escrito, a busca de ampliação de espaços para a voz e para a atuação dos artistas populares, a cumplicidade que se forma entre os pesquisadores e os artistas populares, tudo isto se espelha na documentação reunida neste acervo, resultante de pesquisas individuais, em dupla e coletivas.

Vejamos, a seguir, porque se introduziu a elaboração de vídeos com base na documentação colhida em pesquisa de campo.

O DOCUMENTÁRIO EM LETRAS³

Com a elaboração de vídeos, no projeto “*Literatura e memória cultural: fontes para o estudo da oralidade*”, buscávamos, utilizá-los “para mostrar, divulgar, esclarecer”, sem parar aí.

Não pretendíamos fazer algo acabado, edificante, o que costumeiramente se encontra no ensino que assume o ponto de vista oficial, dominante. Pretendíamos trazer na forma da linguagem audiovisual, que é o vídeo, aquilo que está fora dos livros escolares, fora dos manuais de literatura. Enfim, aquilo que é literatura, mas nem sempre é reconhecido como literatura: a literatura oral, que, inversamente à literatura escrita consagrada oficialmente, é a produção cultural que só raramente constitui matéria escolar dos cursos de Letras. Quando aparece, serve, em geral, para estudos de procedimentos linguísticos, de imagens e outros recursos literários (ou são incluídos agora nos chamados estudos culturais). Frequentemente torna-se objeto cultural com certo apelo exótico.

Não é isso o que queríamos destacar em nossos vídeos sobre culturas orais. Buscávamos os sujeitos que fazem essa literatura e esta cultura. Buscávamos os narradores em seus contextos habituais, com suas falas e ensinamentos.

Desde aquela época, procuramos evitar procedimentos que controlam a cultura popular a ponto de submetê-la a um discurso dominante. Por isso evitamos a narração em *off*, isto é, a voz de um locutor de fora do contexto que está sendo representado no vídeo. Também temos evitado procedimentos que criem a impressão de “reprodução” da realidade. Como estes vídeos estão sendo produzidos na área de Letras, é de se esperar que implícita ou explicitamente comportem conceitos ou representações do literário.

Tivemos, desde o início, o cuidado de refletir constantemente sobre os componentes do documentário. De acordo com os procedimentos adotados,

³ Recuperamos, com algumas atualizações, partes do texto-base de uma comunicação de Maria Ignez Novais Ayala, datado de 28 de novembro de 1996, para apresentação do vídeo *Saída de laô*, de autoria de Laurita Caldas dos Santos e Clarice Cabral, com orientação de vídeo de Elisa Cabral e orientação geral da pesquisa de Maria Ignez Novais Ayala. O vídeo foi produzido como um dos resultados do projeto integrado *Literatura e memória cultural: fontes para o estudo da oralidade* (1996-1998), financiado pelo CNPq através de bolsas.

o vídeo em Letras pode repetir os caminhos apontados por Ana Cristina César (1980)⁴:

Fazer um filme documentário sobre autor nacional é relacionar-se inevitavelmente com essa circulação do literário. Principalmente se se trata de autor consagrado. O filme documentário sobre autor se afirma no país em estreita ligação com o sistema escolar. Aliás, toda produção de documentário tem de se haver com a função instrutiva, que aparece desde a origem do cinema documentário ligada à sua própria natureza de “reprodução” (não ficcional da realidade). O cinema documentário deve documentar para ensinar. Documentar já é ensinar, mostrar, divulgar, esclarecer.

Antes desta afirmativa, Ana Cristina César apresentou como tem sido pensada a literatura e seus caminhos de circulação:

A literatura é a única produção cultural que constitui matéria escolar obrigatória. A literatura, ou melhor: o conjunto de autores e textos consagrados e aprovados para circulação na escola. [...] A literatura circula, sobretudo – nos meios escolares, nas instâncias de consagração de cultura, nos meios de comunicação de massa –, através do nome de personagens que refletem os “valores nacionais”. O autor literário integra a galeria dos cromos escolares e dos edificadores da “cultura brasileira”.

Também pode se aproximar do documentário jornalístico, da reportagem se tiver por finalidade a *informação*. Os vídeos que temos produzido com equipe coletiva, como as do LEO/UFPB, ou sozinhos, sem outros participantes, diferem do modelo educativo oficial e do documentário jornalístico padrão. Nossos vídeos têm por finalidade a formação, o conhecimento em uma perspectiva crítica.

Procuramos fazer vídeos com preocupação científica e também artística. Quando se faz um vídeo relacionado a temas da pesquisa, é preciso ter claro o que se quer: um documentário mais jornalístico, preocupado principalmente com a informação ou um documentário mais artístico, em que se associem a abordagem de determinada questão como a beleza, o encanto dos gestos, das imagens, da linguagem que são fundamentais para a construção do próprio sentido que o vídeo está buscando.

⁴ CÉSAR, Ana Cristina. Cromos do país. In:– *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

Desta forma, entre o trabalho jornalístico, que orienta a matéria, induz a pontos de vista e a tomadas de posição, e o trabalho artístico, que constrói uma noção de totalidade através da seleção e combinação de elementos, optamos por este último.

Não podemos perder de vista a noção de *totalidade construída*, criada através da seleção e combinação de fragmentos. Isso aproxima nosso trabalho do ensaio. Buscamos o *ensaio em vídeo*, que tem muito de experimental. São diferentes as técnicas, são necessárias algumas combinações teóricas para entender, para compreender, para conhecer melhor a cultura popular e passar, se possível, para os espectadores, o entusiasmo, o fascínio desse conhecimento. Afinal, queremos socializar, através do vídeo, momentos de beleza em que temos aprendido tanto. Mais do que *ensinar*, nossos vídeos procuram *mostrar* o que temos *aprendido*.

Nossos narradores são, portanto, dramatizados, alternando os papéis: ora protagonistas, ora testemunhas, ora o mestre, no sentido que se usa para o artesão: aquele que detém o conhecimento, que tem o que ensinar com sua experiência.

Temos procurado alternar o narrador em cena e cenário, isto é, enquanto narrador que conta o que faz, que dá explicações, que passa sua experiência e enquanto ator, integrado ao cenário em que atua.

Também buscamos romper a linearidade, à medida que evitamos sempre qualquer ilusão de espetáculo vivenciado do começo ao fim. O espectador deve se flagrar aprendendo, conhecendo, exercitando sua capacidade de reflexão e não, passivamente, recebendo algo pronto, acabado.

Ainda um aspecto aressaltar: a duração do vídeo. Há uma busca constante de concisão. Acreditamos que a condensação, e não a discursividade, é que provoca no espectador a atenção, e a sensação de que está diante de algo novo para ele. Ao longo do tempo, temos testado várias possibilidades de trazer a poética tradicional, sempre, para o primeiro plano através daqueles que tem o que contar da sua experiência vivenciada.

Roger Bastide (1971), em *As religiões africanas no Brasil*, ao se referir ao africano, afirma que este, com a destruição dos clãs, das aldeias ou das realidades,

[...] apegava-se tanto mais a seus ritos e seus deuses, a única coisa que lhe restara de seu país natal, o tesouro que pudera trazer consigo. Mitos e deuses [...] *também estavam inscritos em seu corpo*, como mecanismos motores, passos de danças ou gestos rituais, capazes, por conseguinte, de mais facilmente serem avivados ao rufar lúgubre dos tambores.⁵ (BASTIDE, 1971, p. 219) [Grifos nossos]

Para entender como “mitos e deuses estavam inscritos em corpos” iniciaram-se as experiências com vídeos, realizados por equipes do LEO/UFPB, com falas de babalorixás, pais e mães de santo de terreiros de candomblé, umbanda e jurema, as religiões afro-brasileiras predominantes na Paraíba. Os vídeos também demonstram a fundamentação metodológica básica para nossas pesquisas de campo, individuais ou coletivas, fundamentadas no tripé *saber ver–ouvir–perguntar*.

⁵ BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*: contribuição a uma Sociologia das interpretações de civilizações. Trad. Maria Eloisa Carpellato e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Pioneira/ EDUSP, 1971, p.219. (Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais)

CAPÍTULO 9

DANÇAS E OUTRAS PRÁTICAS DEVOCIONAIS AFRO-BRASILEIRAS EM DOIS CONTEXTOS CULTURAIS DISTANTES

MARCOS AYALA

Meu encontro com as expressões culturais afro-brasileiras começou em 1974, junto com Maria Ignez Novais Ayala na Festa do Divino de Mogi das Cruzes, onde conheci diferentes grupos de congada, terno de congos e Moçambique (ou maçambique, na fala local de participantes) em louvor a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo. Mais ou menos na mesma época conheci outras danças devocionais do catolicismo popular, como a dança de São Gonçalo, a dança de Santa Cruz, o batuque e samba-lenço, estes dois últimos dançados em louvor a São Benedito, a São João, São Pedro, ao Divino e também a São Gonçalo por comunidades negras, residentes em bairros de São Paulo, em municípios da Grande São Paulo, de Piracicaba e imediações de Sorocaba.

Além de serem praticadas por negros, fazendo parte de sua identidade cultural, essas danças podem ser consideradas como formas de expressão tradicionais da *cultura caipira*, pois as danças são partes integrantes de festas deste universo cultural que abrange os estados de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santos, onde é expressiva a presença de afro-brasileiros, descendentes de escravos que trabalhavam em lavouras de fazendas centenárias do centro-sul.

Entre 1974 e 1978 foi intensa a pesquisa de campo em festas de cidade ou comunitárias em que havia batuque ou tambú, também conhecido como samba de umbigada ou embigada, como diziam os participantes.

Todas as festas comunitárias em que pudemos ver essas danças, batuque e samba-lenço, eram precedidas por procissões nas imediações da casa ou do sítio onde morava o festeiro e por rezas cantadas diante de um altar, alternadas com a reza do terço.

O encontro com as danças e outras formas devocionais da tradição da cultura negra da Paraíba ocorreria nos anos 80, quando fomos, pela primeira vez à Festa do Rosário do Pombal e se deram as primeiras conversas com participantes dos grupos dos pontões e dos congos daquele município, ponto de partida para o que mais tarde seria a pesquisa base para o doutorado em História.

Este período de formação que insistimos em ressaltar no *site* e neste *e-book* é delimitado pelo início das pesquisas de Maria Ignez, em 1972, e pelo final de minha pesquisa em Pombal, em 1995.

Para situar as duas pesquisas com cultura afro-brasileira, uma no contexto da cultura caipira e a outra, no contexto da cultura sertaneja nordestina, apresento dois trabalhos desta época, publicados em periódicos de difícil acesso, um datado de 1988, outro de 1995.

Algumas das questões tratadas nestes textos são vistas por mim, hoje, de forma um tanto diferente. No entanto, não fiz grandes modificações, me restringindo a algumas correções de linguagem e a precisar melhor algumas afirmações que, lidas agora, me pareceram capazes de gerar um entendimento diferente do pretendido ao redigi-las. Além disso, acrescentei algumas informações bibliográficas. Achei melhor assim, pois o objetivo aqui é apontar os caminhos tomados pelas pesquisas ao longo do tempo e, além do mais, não renego as posições adotadas na época, apenas poderia acrescentar alguns aportes resultantes de leituras posteriores de textos de autores como E. P. Thompson, Stuart Hall, García Canclini, entre outros. Além das mudanças, estamos acrescentando voz e som aos exemplos e remetendo a outros exemplos gravados na época.

Devo informar que a dissertação sobre o samba-lenço foi realizada no Programa de Pós- Graduação de Ciências Sociais, na área de Sociologia da Cultura, e a tese de doutorado, no Programa de Pós-Graduação em História, na área de História Social, ambos na Universidade de São Paulo.

POESIA DE NEGROS – FRAGMENTOS DE HISTÓRIA¹

As manifestações culturais populares constituem formas de expressão das condições de existência das camadas subalternas da sociedade – e de resistência e protesto contra tais condições. Não devem ser encaradas, portanto, simplesmente como o conjunto das nossas “tradições”, na perspectiva conservadora de meras “sobrevivências” culturais que o povo, teimosamente, persistiria em cultivar e que, para muitos, representariam os “valores essenciais da nação”.

A recusa do viés conservador, no entanto, não impede que se reconheça que os produtos da cultura popular, criados em determinado momento, são mantidos ao longo dos anos, através de sua repetição “de boca em boca”. Da

¹ Este artigo foi publicado na *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 8, no. 15, p. 163-167, set. 87/fev. 88. As questões abordadas neste texto foram tratadas mais extensamente na dissertação de Mestrado em preparo naquela época, *O Samba-Lenço de Mauá* (organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa). São Paulo: 1988. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo.

mesma maneira, certos registros de eventos e contextos históricos podem ser conservados em narrativas e versos populares, aos quais foram incorporados há bastante tempo. São registrados, também, pontos de vista a respeito dessas situações, que podem fugir, ou mesmo, se contrapor, às perspectivas das classes dominantes ou dos intelectuais. Em outras palavras, podemos encontrar, nas manifestações de cultura popular, visões alternativas ou opostas às assumidas por aqueles que praticamente detêm o monopólio da documentação escrita sobre a história. Vale lembrar, porém, que não se deve descartar o peso da ideologia dominante sobre as concepções populares.

Alguns exemplos de conservação de informações históricas são dados pelo samba-lenço, dança praticada, pelo menos até a década de 50, em diferentes áreas do interior do Estado de São Paulo, baseadas na produção do café e, portanto, formadas a partir da exploração do trabalho escravo.

Trata-se, como salta à vista, de um samba; mas não é o samba, aquela dança mais conhecida por esta denominação, surgida no Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o XX. Atualmente, conhece-se apenas um grupo que realiza esta dança – o *Samba-lenço de Mauá*. Parte de seus componentes vive hoje em Mauá, cidade localizada na Grande São Paulo, mas o grupo foi constituído na capital do Estado, por volta de 1955, por negros que haviam migrado em busca de melhores condições de vida.

As “modas” cantadas no decorrer do samba-lenço, que dura toda uma noite, são, em sua maioria, já decoradas e “puxadas” por sambadores que delas se lembram. Quando uma nova moda é criada, de improviso, é logo incorporada ao repertório do grupo. Algumas das modas mais antigas, cantadas ainda hoje, tematizam as relações de dominação e opressão a que estavam submetidos os sambadores, talvez em diferentes períodos. Uma delas expressa essa situação indiretamente, ao ironizar os poderosos do momento – a aristocracia cafeeira:

Que peso tem a baronesa de Limeira,
pisou na tábua balançou Campina' inteira,
que peso tem a baronesa de Limeira.

Esta “homenagem”, muito provavelmente, não era cantada em frente à personagem visada. A ironia se baseia no jogo com os dois sentidos da palavra “peso”. O figurado (“peso” significando poder, influência), que vem à tona no primeiro verso, por aparecer como atributo de personagem

importante, nobre, parece ser desmentido e substituído no segundo verso. Aí, ressalta o sentido literal da palavra, com o peso da baronesa sendo exagerado até o ridículo. A ambiguidade, no entanto, permanece; o segundo verso poderia ser lido ainda em sentido figurado, como expressão hiperbólica da influência da baronesa de Limeira, expandindo-se na região e chegando à cidade vizinha, Campinas.

Outra moda fala da opressão, da injustiça que “os pobres” estão fadados a sofrer quando se defrontam com os “ricos”:

O Bento de Nhá Gardina, aê,
que má sina acompanhava, aê,
'tava preso na cadeia, aê,
O Bento assim falava, aê,
que quando saísse livre, aê,
o Cesário ele matava, aê.

O Cesário quando soube, aê,
'té de gosto ele rolava, aê,
tinha vinte conto' de réis, aê,
o Bento não se livrava, aê.

Se estes versos podem ser considerados, mais propriamente, uma constatação da “sina dos pobres”, nem por isso deixam de expressar o inconformismo, a revolta surda, contra a situação retratada.

A terceira moda já não pode ser entendida como uma mera constatação, mas antes como uma espécie de alerta:

Periquito escreve,
papagaio lê,
(tudo) o que negro fala,
branco quer saber.

Estes versos foram cantados por algumas sambadoras, enquanto esperavam, com o restante do grupo, um ônibus que os levaria a uma apresentação promovida na cidade de São Paulo, pela secretaria estadual de Cultura, durante os festejos da *Semana do Folclore* de 1981. Depois de cantá-los, uma delas, Dona Chiquinha, explicou seu “fundamento”. Disse que o samba era do tempo da escravidão, quando os brancos queriam saber “tudo o

que os escravos faziam”. Tanto assim, completou, que quando os negros queriam conversar sem que os brancos entendessem, falavam “em africano”.

É comum, nos estudos sobre a escravidão, a constatação do temor de revoltas dos escravos, manifestado pelos senhores – que tinham, neste particular, bastante razão. O regime escravista e a ideologia que visava justificá-lo destituíam o escravo de sua condição de pessoa, tornando-o uma mercadoria, propriedade alheia. A escravidão não conseguia, porém, anular a condição humana dos escravos. Eles a reafirmavam cotidianamente, resistindo à alienação e à coisificação, o que implicava em contrapor-se à escravidão. A resistência começava pela repulsa ao trabalho, que os degradava, e chegava a atos de violência extrema, como o suicídio e os crimes contra os senhores e feitores². Dos crimes, passavam às revoltas em maior escala, coletivas, preparadas, às vezes, com bastante cuidado³.

A organização destas rebeliões exigia, antes de tudo, a superação de diferenças, que iam da língua às rivalidades tribais, resultantes da coexistência forçada de escravos vindos de diferentes nações. Além disso, era preciso burlar a vigilância dos senhores, sempre atentos a suas atividades. Entre os diversos meios utilizados para facilitar a união dos escravos e dificultar o controle dos senhores, está a criação de uma língua comum, mescla de português e termos africanos, vigente nas senzalas e, ao que parece, nos quilombos – ao menos no de Palmares⁴.

Alguns autores têm registrado, no Brasil, o uso da “língua africana” por escravos e seus descendentes; embora a bibliografia a respeito seja ainda reduzida. Aires da Matta Machado Filho, em pesquisa iniciada em 1928, documentou-a nas canções e na fala de uma comunidade negra de Minas Gerais⁵. Mais tarde, Peter Fry, Carlos Vogt e Maurizio Gnerre a encontraram no bairro rural do Cafundó, habitado predominantemente por negros, em Salto de Pirapora (SP), além de ouvirem relatos sobre a mesma ocorrência no Caxambu, comunidade localizada em Sarapuí (SP), desaparecida pouco tempo

² Cf. GORENDER, Jacob. A categoria escravidão. In: – *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1978 (Ensaio, 29), cap. II, p. 60-87.

³ As diversas formas de reação dos escravos são arroladas por Clóvis Moura, em *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. 3. Ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1981. (A questão social no Brasil, 6), Introdução, p. 14.

⁴ Cf. MOURA, Clóvis. Esboço de uma Sociologia da República de Palmares. In: – *Brasil: raízes do protesto negro*. São Paulo: Global, 1983. (Passado & presente, 28), p. 111-3.

⁵ MACHADO FILHO, Aires da Matta. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985. (Reconquista do Brasil, nova sér., 88)

antes⁶. O dançador, contador de histórias e benzedor José Costa, mineiro radicalizado em Mogi das Cruzes (SP), que morreu em 1978, com cerca de noventa anos, recordava palavras e frases em quimbundo, além de traduzir outras para português, apesar de ter deixado de fala-las havia muito tempo, por falta de interlocutores⁷.

Em todos esses casos, a “língua africana” consiste em um conjunto de vocábulos bantos, predominantemente quimbundos, misturados, em maior ou menor grau, a palavras da língua portuguesa, estruturando-os de acordo com esta língua, o português.

Não encontrei falantes da “língua africana” entre os dançadores do *Samba-lenço de Mauá*. Aparecem em algumas modas, entretanto, vocábulos quimbundos, ou dele derivados, incluídos em versos elaborados quase totalmente em língua portuguesa: candimba (coelho), poiá (fogo, fogão). Só ouvi duas modas constituídas predominantemente por termos africanos.

Maria de Lourdes Borges Ribeiro reproduz, em uma análise do jongo, a descrição feita por um ex-escravo, de uma situação semelhante à indicada na moda de samba-lenço acima transcrita. Quando algum dos escravos avistava o senhor, avisava os demais, cantando em linguagem cifrada. Se nenhum deles o via a tempo, seu aparecimento inesperado era glosado na mesma linguagem, que só os escravos entendiam. A autora comenta: “Senti, então, que os escravos usavam uma linguagem simbólica que lhes servia de meio de comunicação completamente indecifrável. E não poderia ser essa a linguagem do jongo?”⁸

Essa linguagem, usada até hoje nos “pontos” de jongo, lança mão de vocábulos bantos ou do português, investidos de alta carga simbólica e, além disso, com significados variáveis, que se modificam conforme o contexto⁹.

A persistência de termos africanos, no samba-lenço como no jongo, seria apenas um caso de “sobrevivência folclórica”, de reminiscência de outros

⁶ FRY, Peter, VOGT, Carlos e GNERRE, Maurizio. Mafambura e caxapura: na encruzilhada da identidade. In: FRY, Peter. *Para inglês ver; identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982 (Antropologia Social), cap. V, p. 116-135. Ver também, VOGT, Carlos e FRY, Peter. *A África no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996 (2. ed., 2014)

⁷ Em colaboração com Maria Ignez Novais Ayala, pesquisei diversas danças e festas em Mogi das Cruzes. José Costa foi entrevistado por ela e por Carlos Vogt.

⁸ RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1984 (Cadernos de folclore, 34), p. 29.

⁹ Idem, op. cit., p. 28-30.

tempos? Mais que isto, é mais um indício, ao lado de outros, a confirmar a origem africana e a reafirmar o caráter negro que o samba-lenço mantém. A identidade negra aparece ainda nas práticas religiosas, mesmo absorvidas pelo catolicismo, a começar pelo uso da dança como forma de louvar os santos e pela escolha de São Benedito como padroeiro do samba-lenço. São Benedito, como se sabe, é não só um dos santos de pretos, mas um santo negro, cuja festa é realizada a 13 de maio.

O *Samba-lenço de Mauá* realizou, durante algum tempo, a festa de 13 de maio, que incluía uma passeata alusiva à abolição. Mesmo tendo deixado de fazer a festa, a festeira e suas irmãs continuam a rezar o terço, homenageando São Benedito, embora sabendo que não era este o seu dia, como explicou Dona Chiquinha: “É dia da libertação dos escravos, né? A gente põe... São Benedito, mas não é”. (Depoimento gravado em São Paulo).

Voltando à temática dos versos: a ironia a respeito dos poderosos, que pode ser lida como forma de vingança simbólica contra a opressão, a constatação (revoltada) da injustiça sofrida pelos “pobres”, a lembrança de que os brancos estão sempre “prevenidos” contra os negros, não são meras reminiscências folclóricas, marcas de um passado que ainda não se apagaram. A opressão dos “pobres” continua a existir. O preconceito racial não foi abolido com o fim da escravidão. Pelo contrário, opressão e racismo estão aí, presentes e vivos, mais que o suficiente para mostrar que essas “modas” do samba-lenço são muito atuais. Sua repetição, aqui e agora, é justificada pela plena vigência das situações que denunciam.

FESTA DO ROSÁRIO DE POMBAL – HISTÓRIA E IDENTIDADE¹⁰

Anualmente, em Pombal, cidade situada no alto sertão paraibano, realiza-se a [Festa do Rosário](#), reunindo, além dos moradores da cidade e dos arredores, também muitos pombalenses que se mudaram para outros locais. Os dias mais importantes da festa são os dois últimos – ela termina no primeiro

¹⁰ Artigo publicado na *Revista do CCHLA*: 300 anos sem Zumbi dos Palmares, João Pessoa: Editora Universitária/Universidade Federal da Paraíba, ano 3, nov. 1995 (número especial), p. 194-208. A mesma questão foi tratada depois em minha tese de doutorado: *História e cultura: Negros do Rosário de Pombal*. São Paulo: 1996. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo.

domingo de outubro, dentro da semana em que se comemora o dia de Nossa Senhora do Rosário (7 de outubro).

A festa se constitui no evento anual mais importante da cidade, à semelhança do que ocorre com o São João na maior parte do Nordeste e com o Natal em outras regiões. Assume uma importância enorme na vida da cidade, com reflexos de ordem social, política e econômica. É o evento mais concorrido, tanto no que diz respeito às atividades lúdicas (das brincadeiras populares aos parques de diversões, às barracas de comida e bebida) quanto ao comércio, quanto ao campo religioso: nos últimos dois dias da Festa do Rosário há diversas procissões e missas, com grande afluxo de fieis, sendo as do domingo as que atraem maior quantidade de gente, embora a cidade tenha outra padroeira – Nossa Senhora do Bom Sucesso.

Fugindo um pouco do compromisso de manter o texto original, abro aqui um parêntese para um esclarecimento que me parece necessário: na versão original e ainda na tese, utilizei “brinquedos” em lugar de brincadeiras. Encontrei o termo "brinquedos" em diversos trabalhos sobre cultura popular na região e só algum tempo mais tarde me dei conta de que "brincadeira" era a palavra utilizada (e o é até hoje) por aqueles que as realizam. Uma falha grave, ainda mais da parte de quem critica falhas desse tipo sempre que as percebe, defendendo o uso preferencial de termos populares para designar as expressões culturais.

Os principais responsáveis pela existência da festa são quatro grupos de cultura popular – a Irmandade do Rosário e três grupos de dança (ou brincadeiras, como se diz na Paraíba): os Congos, os Pontões e o Reisado. Os três primeiros grupos são designados pela expressão “negros do Rosário”, usada por integrantes dos grupos e por outros moradores de Pombal. As informações encontradas em textos escritos, ou baseadas na memória daqueles que melhor conhecem a festa, indicam que esses três grupos atuam na festa desde que ela foi iniciada, em fins do século XIX. O Reisado incorporou-se à festa do Rosário a partir da década de 1960, deixando posteriormente de sair na época habitual – entre o Natal e o dia de Reis.

Os negros e sua produção cultural, portanto, têm uma presença marcante em Pombal. É este o primeiro aspecto a ser destacado com relação à festa do Rosário, uma vez que a presença do negro no sertão nordestino, até bem pouco tempo, era vista como secundária em comparação com outras

áreas, quando não totalmente desconsiderada. Acresce que o preconceito racial na Paraíba, inclusive no sertão, é bastante acentuado.

Os integrantes dos quatro grupos de cultura popular acima citados são trabalhadores braçais, rurais ou urbanos, pessimamente remunerados, muitos dependendo de serviços eventuais, alguns morando na zona rural, a maioria, também de origem rural, morando na periferia da cidade. São, ainda, em sua maior parte, negros. Fazem parte, portanto, do segmento mais desfavorecido desta cidade do sertão do Nordeste. Apesar disso, “os negros do Rosário de Pombal” conseguiram ocupar um lugar importante na história cultural da cidade na medida em que **sua** festa – ela chega a ser considerada por alguns habitantes como a festa “deles”, “dos negrinhos” – se impôs como “**a**” festa de Pombal.

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Pombal foi oficialmente instituída em meados de da década de 1880, quando foi autorizada a funcionar pelo bispo de Olinda, sede da diocese à qual então pertencia a paróquia de Pombal. Há algumas dúvidas sobre a data, mas a variação não chega a quatro anos, podendo ser ainda mais reduzida – entre 1893 e 1894¹¹.

Algumas informações sobre a **festa** do Rosário contribuem para confirmar o final do século XIX como o período de início do funcionamento da Irmandade do Rosário – e não apenas da autorização eclesiástica para seu funcionamento. A memória de habitantes de Pombal atribui sua criação a Manoel Cachoeira, primeiro rei da festa e primeiro juiz da Irmandade. Wilson Seixas, ao informar sobre a autorização para o funcionamento da Irmandade, baseado em seus “documentos de compromisso”, afirma que o despacho do bispo de Olinda foi “conferido (...) ao preto e confrade Manoel Antônio da Maria Cachoeira”, que teria ido de Pombal a Olinda **a pé**, a fim de receber a comprovação daquela autoridade religiosa¹².

A bibliografia consultada não faz qualquer referência à realização desta festa antes da oficialização da Irmandade. Vale lembrar que a Irmandade do Rosário de Pombal mantém fortes vínculos com a festa, cuja realização pode mesmo ser considerada uma das principais razões (senão a principal delas)

¹¹ Cf. SEIXAS, Wilson. *O velho arraial de Piranhas (Pombal)*. João Pessoa: Gráfica “A Imprensa” (1962), p. 232. BENJAMIN, Roberto. E. C. *Festa do Rosário de Pombal*. João Pessoa: UFPB/Ed. Universitária (1976), p. 43-44 e p. 45, nota 2. O estabelecimento do período entre 1893 e 1894 deve-se também a informações obtidas junto a membros da Irmandade e outros participantes da festa.

¹² SEIXAS, op. cit. p. 232.

para a existência daquela associação religiosa. Esse evento, em Pombal, é ainda hoje uma festa de coroação de rei negro, com forte participação de atividades religiosas, nas quais a Irmandade tem uma presença ativa. A memória dos irmãos do Rosário e de outros participantes da festa registra que, no passado, cabia à confraria o pagamento ao padre que celebrava as missas na Igreja do Rosário, inclusive durante a festa. Atualmente, o rei da festa é justamente o detentor do mais alto cargo da Irmandade – o seu “juiz”.

A viagem de Manoel Cachoeira para Olinda, **a pé**, com o intuito de receber a autorização para a instituição da Irmandade, mencionada por Seixas, aparece de forma um pouco diferente nas memórias dos habitantes de Pombal. Membros da Irmandade, dos Pontões e dos Congos, bem como outros moradores que acompanham mais de perto a Festa do Rosário, afirmam que Manoel Cachoeira viajou **três vezes, a pé**, para Olinda, só conseguindo na terceira vez a autorização do bispo.

A origem das dificuldades enfrentadas por Cachoeira não estaria em Olinda, mas em Pombal: o vigário local discordava da criação da confraria. Segundo os relatos dos “negros do Rosário”, o preconceito do sacerdote levou-o a se opor também à “religião dos negros” – a devoção ao Rosário – e por conseguinte à existência de sua confraria. O pároco, no entanto, viria a mudar sua atitude mais tarde. Os depoimentos citados afirmam ainda que “a força dos negrinhos”, ou “a força da santa” (Nossa Senhora do Rosário) teria ajudado a convencer o bispo a dar a autorização, como também teria vindo a auxiliar a Irmandade em seus atritos com os párocos de Pombal, em outras oportunidades. Outro fator de convencimento seria a insistência de Manoel Cachoeira, viajando até a sede da Diocese, a pé, para alcançar seu intento.

A alegada insistência do fundador da confraria em obter a institucionalização canônica, embora enfrentando a oposição do vigário, aponta no sentido de que já existisse uma forte devoção ao Rosário em Pombal. Para perseguir com tanto esforço seu objetivo ele deve ter contado com apoio suficiente de outros devotos.

A persistência de Manoel Cachoeira poderia até mesmo fazer pensar em outra hipótese: a de que já existisse uma associação informal dos devotos do Rosário, antes de sua oficialização pela Igreja. Também concorreria para reforçar a ideia de que a Irmandade do Rosário já estivesse funcionando informalmente antes de receber a aprovação do bispo de Olinda, o próprio fato de ser aquela confraria, do mesmo modo que grande parte das

associações leigas no Brasil, uma Irmandade de Pretos. Seu regulamento proíbe a participação de brancos, norma aliás reiteradamente lembrada, ainda hoje, por seus integrantes. Esta é uma característica das irmandades do Rosário dos Pretos criadas durante a vigência da escravidão e que tinham entre suas funções justamente a integração do negro (escravo, forro ou liberto) à religião católica, e, do ponto de vista das ações empreendidas pelos membros da confraria, a proteção aos negros, incluindo-se entre suas iniciativas, a arrecadação de fundos para a alforria de escravos.

Alguns fatores, no entanto, enfraquecem esta possibilidade. Em primeiro lugar, as informações de Wilson Seixas a respeito de várias ocorrências relativas à atuação de outras irmandades, anteriores à do Rosário em Pombal. Aquele autor inclusive contesta a crença de que a Irmandade do Rosário teria sido criada em 1721, com a finalidade de construir a primeira Matriz de Pombal, afirmando que tal incumbência coube à Nossa Senhora do Bom Sucesso¹³.

A época de criação da Irmandade, a poucos anos da virada do século, provoca uma reflexão. Afinal, como lembra Julita Scarano, “o período áureo das irmandades” é o século XVIII, estando aquelas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário entre “as mais antigas irmandades brasileiras”. Essas confrarias “penetraram o interior com a expansão do povoamento, aparecendo nas Minas Gerais, quase simultaneamente com seus primeiros exploradores”¹⁴.

Também no Nordeste, as irmandades do Rosário são bastante antigas. Roberto Benjamin informa que a Irmandade do Rosário do Bairro de Santo Antônio (Recife) “comemorou em 1974 o seu tricentenário” – teria sido criada, portanto, em 1674. Outras irmandades de Pernambuco datam do Século XVIII: a de Olinda (1711), a de São Miguel do Ipojuca (1724), a de Goiana (1783), a de Igarassu (1796). O autor refere-se ainda à “ata da constituição da Irmandade do Rosário da Freguesia de Sant’Ana do Seridó, datada de 1771, talvez a mais antiga do sertão nordestino”, encontrada em Caicó (RN)¹⁵.

Mais de um século antes da criação da Irmandade do Bairro de Santo Antônio, havia em Recife uma Confraria do Rosário. Ela é citada em carta

¹³ SEIXAS, op. cit. p. 38-45 e p. 87-89.

¹⁴ SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão*. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no Século XVIII. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 2, p. 48 e p. 1.

¹⁵ BENJAMIN, op. cit. p. 28 e p. 30, nota 5. SCARANO, op. cit. , p. 113 e nota 4, cita o “Compromisso da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, Villa de Goyannia (sic)”, datado de 1783, no Recife, depositado em Lisboa, no Arquivo Histórico Ultramarino.

escrita pelo padre jesuíta Antonio Pires “aos padres e irmãos de Coimbra”, em 1552. Pelo que se depreende deste texto, a confraria era formada por escravos – negros e índios¹⁶. Essa confraria, a exemplo do que ocorreu nas Minas Gerais, acompanhou o povoamento da capitania. Poucos anos depois de trazidos para Pernambuco – e para o Brasil, os escravos africanos já participavam de uma Irmandade do Rosário.

Neste contexto, a criação da Irmandade do Rosário de Pombal é bastante tardia. O Arraial de Piranhas, primeiro nome dado a Pombal, foi fundado em 1696 e “fundado definitivamente” em 1711.

O arraial passou a ser chamado Povoado de Nossa Senhora de Bom Sucesso a partir de 1719 e foi elevado à condição de freguesia em 1721. Por carta régia de 1766, foi transformado em vila, ao mesmo tempo em que passava a funcionar sua Câmara Municipal, recebendo, a partir de então, a denominação de Pombal. Foi elevado à categoria de cidade em 1862¹⁷. A rapidez com que o arraial se transformou em freguesia e em vila aponta para seu caráter de povoamento dinâmico e de importância na região do sertão paraibano.

A Irmandade do Rosário, no entanto, só foi oficializada na última década do século XIX. É provável que a **devoção** ao Rosário, principalmente entre os negros de Pombal, fosse bem anterior à oficialização de sua Irmandade. Esta devoção, afinal, já era difundida na África, quando se deu a introdução dos escravos no Brasil. Era comum também, já nos séculos XV e XVI, entre os negros de Portugal, onde se tem notícia da organização de festas do Rosário pelos negros, com a realização de danças¹⁸.

No Brasil, lembra Roberto Benjamin, “quase todos os compromissos das irmandades” continham a permissão para coroação de reis negros, na festa do Rosário. Câmara Cascudo informa sobre a realização da “coroação dos reis de congo”, em Recife, em 1674. Encontram-se várias referências à existência dessas festas e coroações nos textos do período colonial¹⁹.

¹⁶ Carta “do p. António Pires aos padres e irmãos de Coimbra”. In: LEITE, Serafim (S.I) (org., trad., notas e introd. geral). *Cartas dos primeiros jesuítas no Brasil*, I (1538-1553)[São Paulo] Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo [1956], p. 321-7 (cit. p. 325). Também o organizador da coletânea acredita que a confraria do Rosário referida pelo padre António Pires “era dos Escravos, como tais, quer Negro quer Índios” (p. 325, nota 7).

¹⁷ SEIXAS, op. cit., p. 17, p. 23, p. 30-2, p. 70, p. 36, p. 92-3.

¹⁸ SCARANO, op. cit., p. 38-45, p. 110, p. 114, p. 151.

¹⁹ BENJAMIN, R., p. 33, CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, verbete Congadas, congados, congos, p. 465-66; cf. ainda ANTONIL, André João (João Antônio Andreoni, S. J.). *Cultura e*

O envolvimento da Irmandade do Rosário de Pombal com a festa, conjugado à ausência de informações sobre sua realização em período anterior ao da criação oficial da confraria, concorrem para enfraquecer bastante a ideia de que aquela associação religiosa pudesse estar funcionando muito tempo antes de obter a aprovação eclesiástica. É bem possível que a confraria já estivesse estabelecida, de maneira informal, quando recebeu a autorização eclesiástica para seu funcionamento, mas as circunstâncias acima indicadas fazem crer que não tenha decorrido muito tempo entre a criação informal e a oficialização.

Se, como é provável, a devoção ao Rosário já existia há algum tempo, por que apenas no final do século XIX teriam os negros de Pombal buscado a criação ou a oficialização da Irmandade? Duas razões podem ser apontadas para isso.

De um lado, a perspectiva de finalização das obras da nova matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso pode ter dado aos devotos do Rosário a esperança de consagrar o velho templo, até então dedicado à padroeira da cidade, a Nossa Senhora do Rosário – o que de fato ocorreu: com a inauguração da nova Igreja, a antiga matriz transformou-se na Igreja de Nossa Senhora do Rosário. A Igreja Nova começou a ser construída em 1872. Chegando em 1893 para assumir a paróquia, o padre Valeriano Pereira de Souza deu continuidade à obra, concluindo-a em 1897.²⁰ Por outro lado, o fim da escravidão, ao proporcionar aos devotos negros uma maior autonomia, pode lhes ter tornado mais fácil a organização de sua associação religiosa.

A abolição não significou, porém, apenas a obtenção de uma maior autonomia para os negros. O período de construção da Nova Matriz, cujo término coincide com o esforço de obter a institucionalização da Irmandade do Rosário, corresponde a um momento de redução dos ganhos com a exportação do algodão brasileiro, principal produto da economia de Pombal. Se os preços de exportação começaram a aumentar na década de 1850, dando um salto na de 60, como o afastamento dos Estados Unidos do mercado, já em

opulência no Brasil (texto confrontado com o da edição de 1711). 2. ed. Est. bibliogr. Affonso de E. Taunay. Nota bibliogr. Fernando Sales. Vocab. e índices antroponim. e de assuntos Leonardo Arroyo. São Paulo: Melhoramentos, INL, 1976, p. 92; MORAIS FILHO, [Alexandre José de] Mello. A coroação de um rei negro em 1748. In: – *Festas e tradições populares do Brasil*. 3. ed. Rev. e notas L. da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1946, p. 381-86. KOSTER, Henry. Coroação do rei do congo na Ilha de Itamaracá. In: CASCUDO, L. da Câmara (org.) *Antologia do folclore brasileiro*. 3. ed. ampl.. São Paulo: Martins, [1965], 2 v., 1º vol., p. 69-71.

²⁰ SEIXAS, op. cit., p. 73-6.

1866-1867 voltaram a cair, tendência reforçada nos anos 70, 80 e 90. Os volumes exportados em 60 e 70 são altos, mas na década de 70 já há redução das colheitas, resultado da volta das exportações norte-americanas, de doenças e da grande seca de 77. No período de 1881-90, as exportações caem abaixo das quantidades colhidas nos anos 60. No final deste período, aqui exposto muito brevemente, a redução das exportações é em parte compensada pela demanda da indústria têxtil local, que começa a se instalar²¹.

A entrada em cena da indústria têxtil vai aprofundar as mudanças na situação socioeconômica e política vigente, que já vinha se processando ao longo de todo um século. A abolição e a proclamação da República são outras expressões deste mesmo processo. A crise pela qual passa a região, com a instabilidade daí decorrente, concorre também para explicar o crescimento do fervor religioso em Pombal, representado, pelo lado dos brancos, pela construção da nova matriz e, do lado dos negros, pela luta para criar sua própria Irmandade.

Não é o caso, aqui, de discutir detalhadamente o desenvolvimento histórico do país e da região hoje denominada Nordeste, ao longo do século XIX. Cabe lembrar apenas que há uma redefinição das condições até então vigentes. A região açucareira passa por uma crise, que se torna mais aguda na segunda metade do século: perde espaço na economia exportadora para o café, enquanto enfrenta queda de preços no mercado internacional. As relações de trabalho estão em transformação, o trabalho escravo se desagrega, a mão de obra escrava é exportada para a região cafeeira. De hegemônica, a região passa a subordinada à região do café. Essas transformações são percebidas pelos setores dominantes do "Norte", que buscam meios de enfrentar o que reconhecem como uma crise.

Também o sertão sofre os reflexos dessas mudanças, uma vez que elas atingem a sub-região de maior expressão econômica, social e política do "Norte". Além disso, enfrenta também problemas com seu produto de exportação, o algodão, particularmente a partir da década de setenta, ao mesmo tempo em que redireciona a produção para a indústria têxtil que se estabelece no país.

²¹ Cf. A grande lavoura. In: HOLANDA, Sérgio Buarque (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*, t. II – O Brasil Monárquico, 4º vol., Livro 1º cap. V, p. 85-137, esp. p. 110-4, p. 123-4, p. 137. Ver ainda, no mesmo volume, o cap. II – As tentativas de industrialização no Brasil, esp. p. 37-41.

Os trabalhadores, escravos e livres, não deixariam de sofrer os efeitos provocados por esse processo, especialmente no que diz respeito à migração forçada, redução na procura por mão de obra, abandono de escravos velhos e doentes (que eram alforriados) e mudanças nas relações de trabalho.²² Ruth Brito Lêmos Terra refere-se aos efeitos da situação sobre os pequenos proprietários e trabalhadores do sertão, relacionando-os ao surgimento do cangaço organizado, em fins do século XIX²³.

As transformações econômicas e sociais se intensificam a partir da década de setenta, culminando na abolição e na proclamação da República, que repercutem, no plano institucional, as profundas mudanças ocorridas no país. Mas também a abolição e a República, por sua vez, trazem certas mudanças, introduzindo alguns elementos novos, desconhecidos, com os quais é preciso lidar²⁴.

Se a Irmandade do Rosário não foi apenas oficializada, mas começou efetivamente a funcionar no final do século passado, no mesmo período em que eram realizadas as primeiras festas do Rosário, por iniciativa de Manoel Cachoeira, pode-se dizer que os negros de Pombal recriaram, no sertão paraibano, algumas tradições afro-brasileiras cultivadas em outros lugares, particularmente em cidades de Pernambuco. São elas: a organização da Irmandade, a brincadeira dos Congos e a realização da festa do Rosário, com a presença de um e, mais tarde, dois reis - nos primeiros tempos, conforme um depoimento, o rei da festa era o rei dos Congos, posteriormente, ele foi substituído nesse papel pelo juiz da Irmandade, passando a haver então o rei da festa e o rei dos Congos, o que ocorre até hoje. Nas ocasiões em que um novo rei assumia, havia também sua coroação durante a festa²⁵. Teria ocorrido

22. Ver, a respeito, A grande lavoura, op. cit., p. 85-137; COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo, Brasiliense, s. d. [1. ed., 1987], esp. p. 328-9, p. 336-7, p. 340-1; COSTA, Emília Viotti da. *A abolição*. 3. ed. São Paulo: Global, 1986, p. 33-35, p. 50, p. 52-6. SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional*. São Paulo: Moderna, 1984, esp. p. 198-232; GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1978, p. 325-8, p. 346-7, p. 516-7, p. 559-562; FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 19. ed. São Paulo: Nacional, 1984, cap. XVI-XXV, p. 89-150, *passim*.

²³ Ver TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste, 1893-1903*. São Paulo, Global, 1983, p. 15-7. Cf. também PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Os cangaceiros*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 55, p. 63, p. 200-202.

24. Não se pretende, aqui, discutir a profundidade das transformações representadas pela abolição e pela República, mas apenas lembrar que elas alteram algumas das condições até então vigentes, ou explicitam modificações que já vinham ocorrendo, em maior ou menor escala.

25. A propósito deste assunto, lembro que Roberto Benjamin aventa, entre outras, a hipótese de que a Irmandade e os Congos tenham sido "importados", por assim dizer, de Pernambuco, mas levanta dúvidas a respeito. Este autor, porém, não trabalha com a noção de "recriação", mas sim com a busca de "origens" e com as possíveis "adaptações" sofridas pelas manifestações populares estudadas, ao serem introduzidas

então uma espécie de "(re)invenção das tradições", em um dos sentidos estabelecidos por Hobsbawm: o de "reações a situações novas que (...) assumem a forma de referência a situações anteriores".²⁶

De acordo com a tradição vigente em Pombal, a introdução destas manifestações teria sido de responsabilidade de apenas uma pessoa: Manoel Cachoeira. Se admitida esta atribuição, o processo pelo qual se deu ali a "invenção das tradições" poderia ser considerado parcialmente semelhante àquele que Hobsbawm indica como o mais nítido:

"(...) Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados. Ele é ainda em grande parte relativamente desconhecido. Presume-se que se manifeste de maneira mais nítida quando uma 'tradição' é deliberadamente inventada e estruturada por um único iniciador (...)".²⁷

Não deve ser este o caso, porém. Manoel Cachoeira pode ter sido o responsável pela introdução, em Pombal, das práticas culturais que constituem a festa. Elas são, porém, práticas coletivas, desenvolvidas por diferentes grupos (Irmandade, Congos), que certamente foram reelaboradas de acordo com a experiência e os costumes locais, inclusive no que diz respeito à dança e à música.

Em pelo menos um caso, há maior certeza quanto à contribuição local. Trata-se dos Pontões, grupo mais numeroso da festa, que dela participa desde o século passado, como os Congos. Roberto Benjamin acredita que o grupo possa ter sido, na origem, um tipo de guarda militar do rei dos Congos, que posteriormente se tornou autônomo.²⁸ No entanto, as informações fornecidas em entrevista dada por Aurélio Gomes Faria, citado anteriormente, indicam que eles são mais antigos que os Congos em Pombal, remontando suas atividades no "tempo dos nego cativo". Aurélio chegou a conhecer alguns participantes do grupo que já atuavam naquela época, além de citar outros mais antigos, de quem apenas ouviu falar - alguns desses "pontões" mais antigos eram pais daqueles que Aurélio conheceu. A partir dessas informações,

em Pombal por Manoel Cachoeira, que as teria "assistido e assimilado" nas viagens realizadas para obter a ereção da Irmandade.

26. Cf. HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 10-23, cit. p. 10.

27. HOBBSAWM, op. cit., p. 12.

28. BENJAMIN, op. cit., p. 98 e p. 98-9, nota 1.

pode-se levantar a possibilidade de que o grupo, que já existia, se incorporou à festa, acompanhando o rei.

A Festa do Rosário de Pombal se enquadra em algumas das características indicadas por Hobsbawm:

"Por 'tradição inventada' entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento (...)"²⁹.

A realeza negra da Festa do Rosário de Pombal vincula-a, de pronto, a uma tradição secular, mas, pelo que se conclui a partir das informações recolhidas, "importada" de outro(s) local(is), já que não existia naquela cidade. Ela remete ao passado colonial e escravista, mas também a uma valorização dos negros elevados à condição de reis. Trata-se de uma valorização de caráter simbólico, mas não se pode dizer que os reis fossem apenas instrumentos dos senhores para melhor controle dos escravos. Mário de Andrade fez essa afirmação:

[...] Num tempo em que a escravaria predominava em número, os reis e rainhas negros, com os quais os padres e senhores condescendiam, a que os chefes profanos da Colônia chegavam a honrar e prestar homenagem como se fossem reis legítimos: esses reis de fumaça eram bons instrumentos nas mãos dos donos [...].³⁰

Em outra versão do mesmo trabalho, o autor, citando Antonil, entende que a coroação era costume dos negros, embora mantenha a ideia expressada acima:

[...] Pela maneira com que Antonil se refere aos reis negros, [...] a gente percebe muito bem que isso não era processo imposto aos negros pelos brancos, mas costume daqueles.

Mas se o costume era negro, não é pra estranhar que o branco esperto, profano como religioso, instigasse os pretos à criação desses reinados de fumaça.³¹

29. HOBBSBAWM, op. cit., p. 9.

30. ANDRADE, Mário de. Os congos. In: — *Danças dramáticas do Brasil*. Ed. org. por Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fund. Nac. Pró-Memória, 1982, 2º tomo, p. 7-128, cit. p. 20.

31. ANDRADE, Mário de. Os congos. In: CASCUDO, Luís da Câmara (org.). *Antologia do folclore brasileiro*, op. cit., v. 2., p. 315-335, cit. p. 315, p. 317. Este texto, lido em uma conferência de 1934, foi publicado pela primeira vez em *Lanterna Verde*, 2: 37-53, Rio de Janeiro, fev. 1935. O primeiro trecho citado (cf. nota 31) aparece, com pouca diferenças, nas *Danças dramáticas do Brasil*, em nota da organizadora à p.

Câmara Cascudo afirma que as coroações eram prestigiadas pelas autoridades "para quietação e disciplina da escravaria", mas, em seguida, diz que essas cerimônias "enalteciam" as irmandades³². Para Julita Scarano, por outro lado, também os senhores se sentiam prestigiados com a escolha de seus escravos para rei³³. A importância atribuída à coroação, portanto, não era restrita aos negros.

Mais importante, a compreensão da cerimônia como simples instrumento de manipulação dos escravos – e dos negros livres – não considera um fator importante: o ponto de vista dos negros. É preciso tentar compreendê-la também a partir deste ângulo ou, para usar uma expressão de Edward P. Thompson, "a partir de baixo"³⁴. Eram os negros que, em muitos locais, custeavam a coroação e a festa, além de escolherem o rei e o prestigiarem. O que significam esses "reinados" para os negros? Trata-se de um costume deles, como lembram diversos autores, que remete aos reinados africanos – à realeza africana, portanto. Além disso, não há, ao que se saiba, reis "escravos", ou "negros", mas reis **Congos** (a denominação mais comum), **Rebolos, Cabundás, de Angola**. Na Igreja da Lampadosa, onde foram coroados reis das nações Rebolo e Cabundá, São Baltazar era intitulado "S. Baltazar, rei do Congo"³⁵.

São as **nações** africanas que estão presentes nestas denominações. A cerimônia, assim, remete às origens dos negros forçados a migrar para trabalharem como escravos no Brasil.³⁶ A criação de irmandades, a coroação,

19, que reproduz o texto publicado no *Boletín Latino-americano de Música*, ano I, tomo I, Montevideu, abr. 1935; cf. também a Explicação de Oneyda Alvarenga, p. 9.

32. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969, 2 v., verbete Congadas, congados, congos (v. 1, p. 465-66).

33. SCARANO, op. cit., p. 112; cf. também p. 113.

34. Cf. THOMPSON, E. p. La sociedad inglesa del siglo XVIII: ¿Lucha de clases sin clases? In: — *Tradición, revuelta y conciencia de clase*: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial. 3. ed. Barcelona: Editorial Crítica, 1989, p. 13-61. A expressão citada está na p. 40; cf. p. 39-40 e também p. 19-20, onde o autor critica a noção de paternalismo e sua tendência a oferecer uma visão "de cima" da ordem social, questão que será retomada no próximo capítulo.

35. A informação de Thomas Ewbank é referida por Mário de Andrade (Os Congos, em *Danças dramáticas do Brasil*, op. cit., p. 34).

36. A noção de migração, aplicada à transferência de escravos, é utilizada por Francisco de Oliveira: "Migração sem paralelo na história mundial", que ninguém define como migração. O autor defende seu uso como primeira providência para evitar a "negação da identidade" dos escravos, contida nos termos utilizados por seus comerciantes e proprietários - transporte, exportação, importação (e também, podemos acrescentar, tráfico): "Uma 'peça' não migra, a mercadoria não migra (...) Primeiro ponto a refazer na história conceitual para dar conta da história real: migração, forçada, mas migração; não simples 'transporte'." (OLIVEIRA, Francisco de. *O elo perdido*: classe e identidade de classe. São Paulo:

a dança ou a brincadeira dos Congos (e também outras manifestações afro-brasileiras que recebem nomes de nações, como o Moçambique), reafirmam uma identidade negada pela escravização. Em primeiro lugar, os realizadores destas práticas negam o caráter de mercadoria, imposto pelos senhores, ao se organizarem, se associarem para fins religiosos, ao elegerem um rei e, por esse meio, estabelecerem uma autoridade que, para eles, não é "de fumaça", embora seja simbólica. Contestam ainda outro aspecto da negação de sua identidade, referente à etnia. Os senhores fizeram *tabula rasa* das origens de seus escravos, misturando pessoas de diferentes proveniências, línguas, costumes. Em contraponto, os negros retomam a ideia de **nação**, recolocando-a como parte de sua autodefinição. Não são mercadorias, não são apenas negros, escravos: são Congos, Benguelas, Moçambiques. Pertencem a povos que vivem em outro continente.

Eles pertencem também a comunidades, oriundas destes povos, que se reorganizam no Brasil: à Irmandade, ao grupo que realiza uma dança, ao conjunto de negros (ultrapassando as nações de origem) que são súditos de um rei. A desagregação representada pela mudança forçada de residência é, em parte, reparada, reconstituindo-se o sentimento de grupo.

A realeza negra simboliza o passado de um povo, sua história, suas tradições - e lembra o dos outros povos, além daquele a que pertencem os reis. Também remete à história a "embaixada", que faz parte dos Congos. Esse elemento, associado aos demais já referidos, estimula a **autoestima** dos negros.

Foi essa a "tradição re-inventada" pelos "negros do Rosário" de Pombal. Suas manifestações não remetem apenas ao passado mais próximo e às manifestações de estados vizinhos. Remetem a um tempo e um lugar mais distantes, embora em grande parte idealizados: o passado africano. A lembrança desse passado representa a reafirmação de uma identidade "negra" (são os "negros do Rosário", que se reconhecem como tais, que realizam estas manifestações culturais), negando que sua história tenha tido início com a escravização, com a transformação em mercadoria e a desagregação da comunidade, da família, dos costumes.

Brasiliense, 1987, p. 20). A relação estabelecida com as nações é reforçada por Roger Bastide, que afirma que "não só as 'nações' eram preservadas enquanto grupos de festas, mas ainda cada qual podia originar uma confraria religiosa étnica." Cf. BASTIDE, R. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma Sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira; Ed. da Univ. de S. Paulo, 1971, 2 v., v.1, p. 171-4.

CAPÍTULO 10

A FESTA DOS SANTOS REIS... DO RÁDIO: UM EXEMPLO DE RELATO CRÍTICO

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA E MARCOS AYALA

A folia de reis é uma dança dramática que expressa a religiosidade popular de comunidades tradicionais brasileiras. Em São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro são muitos os grupos existentes em vários municípios.

Tivemos a oportunidade de participar de três festas e de assistir a apresentações de diferentes grupos em festivais e mostras de folclore ou cultura popular nos anos 1970 e 1980, que ficaram em nossa memória e acervo. Vamos exemplificar com o que vivenciamos nas festas, sendo que duas ocorreram em bairros de São Paulo e outra em no sítio de uma dupla sertaneja que tinha um programa no rádio.

Vou escolher para comentar, aqui, a que ocorreu [no sítio de Arujá, em 09/01/1976](#), de que dispomos de duas fitas gravadas e digitalizadas ([fitas 053 e 054](#) do [Catálogo](#)), pois, como verão, tem características diferentes das promovidas devido a promessas em comunidades tradicionais. O relato desta festa foi escrito em 1976, logo depois da observação direta e se manteve inédito. É deliberada a ironia em alguns momentos para destacar talvez a condição mais popularesca do que popular deste contexto. Além do texto datilografado, encontramos um envelope com algumas anotações desenvolvidas neste texto. As fotos foram feitas em slide, que sofreram a ação do tempo, com alteração de cor e fungos, mas foram recuperadas através de digitalização de Maria Ignez Novais Ayala recente.

[A FESTA DOS SANTOS REIS... DO RÁDIO](#)

MARINEIS NOVAIS¹ E MARCOS AYALA

A Festa dos Santos Reis vem acontecendo há seis anos, na zona rural do município de Arujá, SP, numa capela erguida em louvor aos Santos Reis. Esta festa é parte de uma promessa, feita pela dupla sertaneja “Moreno e Moreninho” – “A dupla mais ouvida do Brasil” –, e neste ano se realizou no domingo seguinte ao Dia de Reis.

No local, enfeitado com arcos de bambu e uma infinidade de bandeiras do Brasil (substituindo as tradicionais bandeirinhas de papel), encontravam-se o palanque coberto, barracas de sanduiches, de bebidas e de diversões (o que, sem dúvida, assegurou um grande lucro aos organizadores, uma vez que havia lá mais de mil pessoas).

¹ Como Maria Ignez Moura Novais assinava alguns textos naquela época.

O público provinha de vários locais. Moradores da Serra do Itapety, Mogi das Cruzes, Biritiba Mirim, Biritiba Ussú, Guarulhos e São Paulo – São Miguel Paulista, Ipiranga, Cangaíba etc.

Aproveitando o acontecimento, houve um afluxo de ambulantes vendendo suspiros, maçãs do amor, fatias de abacaxi, bolos, churrasquinhos de gato, balões de gás, discos, fitas cassete, agulhas, retroses e botões e quinquilharias de gêneros diversos. Só faltavam, mesmo, os carnês do Sílvio Santos. Não faltou nem o realejo, embora alterado: um gravador embutido em caixa de realejo apresentando, como diriam alguns, “uma perfeita fusão do moderno e do tradicional”. Modelo semelhante pode ser encontrado nas imediações da Estação da Luz, em São Paulo.

Havia vários gravadores, só que nesta festa as gravações não eram feitas por pessoas estranhas à manifestação, mas por componentes do público e integrantes das Folias de Reis.

Numa época em que se fala tanto na morte da cultura popular, na substituição de elementos “autênticos” por outros vindos de uma cultura de massa, surgem os gravadores e fitas nas mãos de irmãos de dançadores e de violeiros ou de simples espectadores. Vale dizer que não foi esta a primeira vez que tivemos a oportunidade de observar isto. Está acontecendo em muitos lugares, relacionado a diversas manifestações da cultura popular.

A utilização destes equipamentos é importante em vários aspectos. Possibilita a memorização da sequência inteira da manifestação pelas gerações mais novas, assegurando sua continuidade. Além de preservação é uma forma de lazer, pois estas gravações são constantemente ouvidas pelos integrantes do grupo, familiares, amigos e conhecidos.

Sabe-se que a cultura de massa é veiculada por fitas, discos, rádio, TV, etc. e que procura impor seus valores ou então veicula a cultura popular, na maioria das vezes, alterada através desses meios de comunicação. Se a TV, o rádio e o disco apresentam um produto já feito, acabado, as fitas para gravador nem sempre, pois existem as fitas virgens e nelas se grava aquilo que interessa a seu proprietário. Assim, quando o gravador está na mão dos responsáveis pela cultura popular, serve para manter esta cultura da maneira que ela se apresenta, podendo inclusive se opor à indústria cultural.

Na verdade, eram pouquíssimas as pessoas “de fora”: dois fotógrafos, que colhiam fotos para capas de discos sertanejos e repórteres da Rede Globo, filmando apenas alguns minutos para noticiário da emissora. Compreende-se a rápida passagem da Rede Globo pela festa, quando se lembra que a dupla tem programa na Rádio Nacional.

Além de Moreno e Moreninho, outras duplas da Nacional e outras emissoras se apresentaram. Na segunda parte da festa, teve como grande atração “o sanfoneiro do IV Centenário”, Mário Zan. A primeira parte foi reservada às folias e a uma fanfarra, havendo um leilão antes do show de moda de viola. Dada a grande quantidade de duplas, em certo momento não se sabia mais qual a parte mais importante da festa: se as folias, que estão diretamente ligadas aos santos, ou os péssimos violeiros, digo, péssimos *violoneiros*, já que não havia nenhuma viola, apenas violões adaptados (inclusive os de Moreno e Moreninho). Sem contar a microfonia, que colaborou para a irritação do público.

Se os grupos de foliões fossem considerados mais importantes que as duplas pelos organizadores da festa, o show não teria se arrastado enquanto a Folia de Nova Bonsucesso, de Guarulhos, esperava das 15:30 às 18:00 horas, sem poder dançar na capela, pois, para isso, dependia do consentimento dos “devotos” Moreno e Moreninho.

Tudo isto fez com que a crítica do público, até então contida, viesse à tona. Os foliões só conseguiram permissão para dançar após muitas reclamações, por parte do público e do irmão do responsável pela Folia de Nova Bonsucesso, junto aos organizadores.

Os componentes da folia já estavam exaustos após a longa espera, em pé, sob o sol forte, principalmente os quatro palhaços com o rosto coberto por máscaras de pele de lobo e de carneiro.

Resignados a ir embora sem ter cumprido sua obrigação, os foliões entraram na capela para reverenciar os santos, pois como a dança é uma manifestação popular de religião, quando não se pode dançar, ao menos uma breve oração deve ser feita. Aborrecidos, voltariam para casa, perdendo o dinheiro gasto com o transporte, já que os organizadores da festa não dão auxílio algum aos que ali se apresentam.

Dentro da capela, o público pedia que o grupo dançasse mesmo sem permissão. Uma das manifestações mais decisivas por parte do público foi a do mestre José Alves, proveniente de Mato Grosso, que atualmente se encontra afastado de sua função, pois ainda não conseguiu organizar um grupo em São Paulo. Conversando com o responsável pela Folia de Reis de Nova Bonsucesso, o mestre José Alves insistia:

Dá ao menos uma cantada. Depois, despede do altar e vai embora. Dá uma cantada e pronto, tio... Ao menos um verso e depois nós vamos embora.

Momentos depois, desabafou: “Essa porcariada que a gente tá com o saco cheio de ver, desculpe, mas essa modaiada besta aí...”

Quando alguém se referiu à religião, mestre José Alves, desencantado com a demonstração de “devoção” dos organizadores, respondeu: “A religião, nada... A religião deles é dinheiro!”

Embora para o público as intenções da dupla sertaneja estivessem bastante claras, a filha de Moreno, dentro da capela, tentava provar o contrário, distribuindo justificações e... chaveiros. Segundo suas declarações, a festa é organizada pela dupla Moreno e Moreninho e seus familiares, sendo divulgada através do programa da dupla na Rádio Nacional.

A reunião de várias folias para esta festa não é tão difícil como em qualquer festa popular, pois os próprios grupos tomam conhecimento pelo programa de rádio e se apresentam dispostos a colaborar com a promessa, Mas a filha de Moreno queria a todo custo mostrar que tudo é difícil:

Se vão ajudar ou não vão ajudar, fica na incerteza. Porque, se tem gente p’ra ajudar, se faz festa. Se não tem, sai como der, não é verdade? Se vocês colaborassem de chegar mais cedo, “cês” já tinham trabalhado.(...) Tem um ano “procês” pensar, porque nós pensamos, vocês têm que ajudar também. (...) Se não houver colaboração, a gente não aguenta, tá bom?

Resumindo: depois de muita espera e insistência, a folia conseguiu se apresentar e o público pediu bis.

Os fatos mostraram que o público estava lá para ver as folias e não para assistir extensão de programa de rádio. Ficou claro que, para o público, as folias não se encontram no mesmo plano que as modas de viola, pois,

enquanto as modas de viola estão mais ligadas à diversão, as folias estão diretamente relacionadas com a devoção, sendo as manifestações mais importantes numa festa de Santos Reis.

Mas se os grupos de dança são mais importantes para o público, não parece ser esta a visão dos “cumpridores daquela promessa” que sequer estavam presentes na apresentação do grupo de Guarulhos.

Apesar de seu sotaque caipira, Moreno e Moreninho parecem desconhecer o princípio religioso que há nas manifestações culturais populares, o que leva a duvidar de que sejam eles reais representantes desta cultura.

São Paulo, 1976

CAPÍTULO 11

O ENCONTRO COM O CARNAVAL DE JOÃO PESSOA

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

Em fevereiro de 1979, conheci o carnaval de João Pessoa. Queria ter uma sensação semelhante àquela de Mário de Andrade ao ver o ensaio dos Cabocolinhos na capital da Paraíba, no bairro Cruz de Alma em 5 de fevereiro de 1929, conforme anotações em seu diário de viagens, uma pequena caderneta onde anotava o que via e ouvia, reproduzido em *Danças dramáticas do Brasil*, (ANDRADE, 1959, tomo 2, p. 180):

5-[02-1929] – [...] Depois fomos ao bairro de Cruz de Alma, de operários, ver um ensaio de Cabocolinhos. Formidável coreografia bruta. Mistura de instintos primitivos estonteante, com a monotonia formidável da gaita, bombo e ganzá. Coisas africanas, ameríndias, incaicas e russas. A dança “do sapo” é fato que o passo russo tão conhecido de ficar de cócoras com uma das pernas estendidas, e pular, estendendo a outra e cruzando a primeira, estava encantado. Saí besta da sala apertada do clube, um calorão pavoroso e o cheiro de corpos suados que na dança da despedida, dançando então todos admiravelmente foram tomados dum frenesi dionisíaco espantoso. Saí besta, não tem dúvida.

Oneyda Alvarenga, ao fazer a explicação desta dança dramática, em seguida ao trecho citado acima, reproduz a crônica de “O Turista Aprendiz” que Mário de Andrade escreveu para o Diário de São Paulo, publicada em 20-03-1929. Nesta crônica ele descreve os Cabocolinhos e, em meio à descrição reaparecem suas sensações, junto com comentários sobre a morte de um dos personagens, que existia naquele tempo, o Matroá:

Tururú, tarára, tururá, turára... A solfa continua. O bailado se moveu de novo e Matroá foi enrolando uma perna na outra, já não levantava pé do chão, mais não. Levou uns 10 minutos se movendo em pé, difícil de morrer como em todos os teatros e na vida. Isso é que é perfeição! Fiquei tonto. Aquelas palavras, puras, só aquilo. Fiquei com dó, não sei como fiquei, fiquei tonto, está certo, numa comoção danada. (Idem, p. 181)

Depois da reprodução da crônica na íntegra, O. Alvarenga continua sua explicação, com base nos documentos reunidos por Mário de Andrade a partir de sua observação direta e das colheitas com integrantes de grupos de Cabocolinho do Rio Grande do Norte e da Paraíba. A documentação resultante da colheita vem a seguir. Impressiona o rigor na exposição do que foi observado, nas descrições e estudo criterioso, o que dá validade científica a seus escritos, sem perder as sensações, comentários que não excluem a

subjetividade do pesquisador, a cumplicidade com os artistas populares nem sempre respeitados e a ironia. Vejamos:

Orquestra primária também: ganzá, bombo e uma gaita de quatro orifícios obrigando a movimentos melódicos simples e lindos, se aproximando das melodias incaicas.

Os “Cabocolinhos” saem pelo Carnaval. Saem quando podem porque em nome dum conceito mesmo idiotíssimamente nacional de Civilização, as Prefeituras e as Chefaturas de Polícia fazem o impossível pra eles não saírem, cobrando diz-que até duzentos mil-réis a licença. Será possível!... Já os Cabocolinhos saem raramente. Até pra ensaiar dentro de casa, pagam treze paus à Polícia! Além dos *Cabocolinhos*, tem os “Índios Africanos”, tem os Canindés os Caramurus etc. Mas tudo vai se acabando agora que o Brasil principia... (Idem, p. 182) [Grifos meus]

Voltando ao relato de como foi nosso encontro com as tribos do carnaval de João Pessoa.

Pois bem, o primeiro carnaval em um lugar a gente nunca esquece. O primeiro carnaval que Marcos Ayala e eu passamos na capital paraibana, foi dividido entre Olinda, PE, (que já conhecia de muitos outros carnavais) e João Pessoa, PB. Procurei informações sobre o carnaval pessoense, mas tudo era muito superficial. No *Calendário de eventos turísticos*, publicado pela PB TUR em fevereiro de 1979, mês do carnaval, o destaque era o IV Festival de Arte de Areia. Achei estranho aquilo. Havia uma foto com a legenda “Bloco de Índio, atração do carnaval pessoense” e entre o dia 24 e 27 a indicação do que seria encontrado no carnaval da capital: “Na capital paraibana, o curso realiza-se à Av. Duque de Caxias, em pleno centro da cidade, com apresentação de blocos, passistas, batucadas, etc.” Mais estranho, “a atração do carnaval pessoense” não recebeu a devida atenção no calendário turístico nem nas notícias de jornal. Resolvi ver, para sentir, para ter minha opinião. Torcia para ter uma experiência bastante emotiva, daquelas que deixam marcas profundas. Queria ficar “besta”, “tonta” diante de um frenesi como Mário de Andrade relatou que experimentou ao ver o ensaio dos Cabocolinhos na capital da Paraíba, no bairro então chamado Cruz de Alma em fevereiro de 1929. Mencionava a existência dos Índios Africanos.

Será que os Índios Africanos de 1979 tinham relação com os Índios Africanos de 1929?

Fui com o Marcos à Av. Duque de Caxias, onde seria o desfile, com minha máquina fotográfica e conheci a Tribo de Índios Africanos e fiquei “besta”, tonta, como queria, mas não sabia que a emoção seria tamanha, a ponto de deixar marcas tão profundas.

Marcos escreveu em caderno de campo um relato sobre o carnaval passado em Olinda de sábado a segunda-feira e na terça-feira em João Pessoa. Fica evidente o impacto causado pelos Índios Africanos:

[...]

Em João Pessoa, na 3ª feira, é que foi lindo... Conhecemos uma dança maravilhosa – a tribo Índios Africanos. O grupo foi criado em 1918 e alguns pretos velhinhos continuam dançando daquela época até hoje. Cresceram e envelheceram no grupo, que, desde 1918, continua sendo sempre o primeiro colocado nos concursos. Sessenta e um anos de vitória! Nenhum grupo negro se impôs vitorioso dessa forma na História.

É difícil descrever aquela belezura. Que esplendor ver romper, ao longe, na avenida, aqueles homens pretos, ou pintados de pó de carvão e banha, dançando e carregando na cabeça cocares de quatro metros (os três cocares maiores que vinham na frente pesavam cerca de quarenta quilos, os médios dez quilos e os menores uns três quilos). Os cocares gigantes, os médios e os menores eram todos de penas de pavão numa estrutura de papelão coberto de papel alumínio vermelho e branco. Ao centro dos cocares, bolas usadas em árvore de Natal, de cores várias.

Além do impacto visual, que causou a beleza sem par deste grupo (foram os trajes mais lindos que já vi) havia um feiticeiro que dava um medo... Esguio, todo pintado de preto, roupa negra, dentes dourados e nos dedos unhas enormes de metal. Este é o personagem principal de uma parte encenada que narra a morte e ressurreição da tribo (mas a encenação só conheceremos no próximo ano, chegamos tarde).

O Índio matador – outra figura horripilante. Nunca levei tanto susto, principalmente em carnaval.

Nas figuras medonhas, no esplendor dos cocares, das roupas de penas e no som doce da flautinha acompanhada das pancadas nos tambores, o espetáculo mais belo que presenciei.

E tudo isso desconhecido dos senhores professores da Universidade que não saem às ruas para ver a cultura popular.

Como ele ressaltou, todos os componentes desta tribo tinham o rosto e o corpo inteiro pintados com pó de carvão, inclusive os negros. Os trajes, de cetim negro com desenhos em branco ou prateado, junto com a leveza das penas de pavão, de peru e plumas de galinha, contrastavam com a rudeza do carvão. Os olhos se destacavam naquelas caras pintadas de preto.

O feiticeiro, um homem branco, magro, parecia alto devido ao pescoço longo e à cabeça raspada. Usava uma capa em cetim preto, em que se destacava o desenho de uma caveira. Na ponta dos dedos, cones em latão que simulavam grandes unhas ou garras. Inesquecível por causa de seu traje, postura, gestos e passos da dança; pela atuação na representação de morte e ressurreição da tribo. O encantamento e pavor se espalhavam em todo o público, que se comprimia nas calçadas para ver os Índios Africanos. O susto das crianças era grande, as menores até choravam. Este feiticeiro fazia a diferença. Nesta e nas outras tribos também se destacavam os três cocares imensos, enfeitados com centenas de penas de pavão, pesando mais de trinta quilos. E aqueles homens ainda dançavam, movimentando-se com muita rapidez e vigor. Os tocadores manejavam, lindamente, seus instrumentos artesanais: gaita (como chamam a flauta), bumbo, caixa e ganzá. Inesquecível aquela melodia que saía da gaita, o ritmo da percussão, os passos, os cocares imensos, o feiticeiro, aquela aglomeração festiva que cumpria seu ritual carnavalesco com muita alegria.

Foi uma experiência inesquecível e (quem diria!) motivadora de outras que se renovaram ano a ano. Entre os anos 1990 e 2011, Marcos Ayala e eu passamos a fazer registros em vídeo, além dos fotográficos, com equipe do Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO) da UFPB.

Ainda não ficou claro para mim se na época de Mário de Andrade havia os dois nomes para a mesma brincadeira ou eram duas brincadeiras e passou despercebido por serem grandes as semelhanças entre elas. Os velhos dançadores que tenho conhecido nestes quase quarenta anos sempre afirmam que gostam de “brincar índio” ou de brincar “na tribo”, mas nunca se referem aos caboclinhos, que para eles é outra dança, outra brincadeira que não tem em João Pessoa.

Nossa equipe do LEO/UFPB gravou muitas entrevistas com mestres das várias tribos carnavalescas existentes em João Pessoa. Cada qual busca ser melhor que as outras e ensaiam nas ruas de seus bairros durante meses. De 1979 para cá continuaram tendo destaque os cocares gigantes, denominados capacetes pelos participantes da brincadeira, o feiticeiro, o índio matador, que hoje se multiplicou e o chefe da tribo, que diz a loa, um poema de seis versos que define cada tribo.

Conforme os dados de pesquisa, as tribos de índios do carnaval de João Pessoa existem pelo menos desde 1918, como mostra o estandarte da

mais antiga delas ainda atuante, a Tribo de Índios Africanos. Apesar de alguma semelhança, distinguem-se dos caboclinhos de Pernambuco. De singular, as tribos paraibanas têm a matança, encenação dramática em que os espiões matam toda a tribo. Ao longo do tempo multiplicaram-se nas tribos os matadores, que se destacam nas lutas, que são propositalmente longas, admiradas pelo público.

O feiticeiro continua causando impacto e os grupos se esmeram para criar um efeito de espanto através dos adereços, dos cachimbos, de fumaça e, às vezes, desenhando um pequeno rastro de pólvora, queimada na avenida. Quase todas as tribos têm um feiticeiro, caracterizado com referências de uma das religiões afro-brasileiras, a jurema, que se distingue pelos cachimbos e maracás.

Outros elementos que continuam dando singularidade às tribos de índios são os capacetes, cocares enormes de mais de três metros de diâmetro que vão à frente, abrindo o desfile de cada grupo. Os maiores continuam pesando mais de quarenta quilos e são enfeitados com muitas penas de pavão. A gaita, como é chamada a flauta de taboca ou metal e os outros instrumentos (caixa, bumbos ou zabumbas, ganzá) fazem o ritmo característico da brincadeira. Não há canto. São muitas as evoluções e as encenações de luta e força, dramaticamente construídas. As tribos fazem sempre a encenação da matança, seguida da ressurreição, parte denominada macumba pelos participantes. No final, ao ser declamada a loa, isto é, o conjunto de versos que dá identidade à tribo, todos se levantam, dizendo em coro o nome da tribo e saem alegremente, dançando, de cócoras, a dança do sapo.

As tribos indígenas do carnaval da Paraíba têm sido registradas em fotografias, filmes e discos, desde 1938, quando aqui estiveram os quatro pesquisadores paulistas enviados por Mário de Andrade, munidos de equipamentos dos mais modernos na época. Eles integravam a Missão de Pesquisas Folclóricas e passaram cerca de três meses na Paraíba. As gravações originais foram masterizadas em CD e podem ser consultadas em *Missão de Pesquisas Folclóricas: Música Tradicional do Norte e Nordeste – 1938*, conjunto de 6 CDs, publicado pelo SESC-SP em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (2006), disponível no site <http://www.sescsp.org.br> e também pelo DVD-ROM *Missão de Pesquisas Folclóricas: Cadernetas de Campo* (2011), publicado pela Associação Amigos

do Centro Cultural São Paulo e também através dos site <http://www.prefeitura.sp.gov.br>.

As melodias de hoje guardam semelhanças com as registradas em 1938. Conservadas oralmente pelos músicos destas brincadeiras, evidenciam como é resistente a memória oral popular.

Pensando em tudo isso, nos escritos de Mário de Andrade, nas anotações de Marcos Ayala, nas observações participantes de nossa pesquisa coletiva com equipe do LEO/UFPB, nas gentes que fazem a festa e a beleza desta dança dramática, visível em passos, ritmos, sons, cores, alegria, tudo à revelia da ignorância persistente de gestores e de celebridades locais, me envaideço de ter tido, desde a primeira experiência, a oportunidade de conhecer o que dá identidade e vigor ao carnaval de João Pessoa; de reforçar, anualmente, o prazer sentido muito antes e que se tornaria uma das comoções obsessivas de minha vida.

Se no passado, Mário de Andrade testemunhou arbitrariedades como tentativa de afastar os cabocolinhos da rua e de silenciá-los até em seu bairro com a cobrança de licenças policiais, desde os anos de 1979, temos presenciado outros tipos de desrespeito. Embora as tribos de índios do carnaval de João Pessoa, quando as conhecemos, ganhassem alguma ajuda de pessoas de seu bairro (comerciantes, vereadores) ou da prefeitura, que cresceram nos últimos dez anos, em nome do Turismo, não faltam intervenções para mudar a estrutura desta dança dramática, como inclusão de comissão de frente, aos moldes das escolas de samba, estimulando outros destaques e encenações, menosprezando a cena denominada “matança” ou “macumba”, explicitada nas constantes interferências no tempo de apresentação do entrecho da morte, que gestores e carnavalescos julgam monótono e repetitivo. Revelam, deste modo, sua grande ignorância, pois a retirada da cena da matança invalida a cena da ressurreição, destruindo o que caracteriza esta dança. Até hoje tratam as tribos como se fossem iguais os caboclinhos pernambucanos, que é outra dança, sem a *performance* de morte e ressurreição. Se de um lado há resistência dos participantes das tribos ao continuarem presentes no carnaval, mesmo se submetendo a interferências, por outro lado as negociações exigem subordinação e dependência dos órgãos públicos que auxiliam com subvenções, sem o que fica difícil adquirir o material para confecção das fantasias. Estratégias para negociar e minimizar o confronto com os gestores são constantes, mas

parece que até hoje aqueles que administram o carnaval tradição continuam a ter imensas limitações para entender as práticas culturais populares.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O CARNAVAL PESSOENSE

As tribos se apresentam nos dias oficiais do carnaval, no chamado Carnaval Tradição, que dá identidade à capital da Paraíba. Além das tribos indígenas, o Carnaval Tradição é formado por clubes de frevo e escolas de samba. A partir de 2005 agregou os ursos na competição.

A inclusão dos ursos, se, por um lado, chamou a atenção para a diversidade cultural e riqueza estética que ocorre nos bairros de alta densidade populacional, por outro abriu espaço para a *domesticação cultural*, à medida que surgem cada vez mais regras, às quais passam a se submeter todos os grupos que desejam receber algum tipo de auxílio da instituição pública do poder municipal, FUNJOPE (Fundação de Cultura de João Pessoa).

Considerando que essas brincadeiras tradicionais são mantidas por pessoas que não contam com excedentes financeiros, ou melhor, a quem muitas vezes falta quase tudo, a imposição de regras acaba sendo aceita por muitos como se fosse “justa e natural”. Outro passo para a domesticação cultural, dependência e submissão ao poder público é o da “invenção das tradições”, que leva para a avenida grupos que não tem nada de tradicional do carnaval de João Pessoa: é o caso de blocos de maracatu, grupos de samba duro e de maculelê, criados por participantes de grupos de capoeira, entre outros (músicos, estudantes...). Com isso vai se inflando o número de grupos participantes e vai se reduzindo o apoio que a FUNJOPE deve dar a cada um dos grupos tradicionais, verdadeiros representantes do patrimônio imaterial da Paraíba nos festejos do carnaval.

É preciso ter em vista também quem participa deste carnaval, que está ali, de um lado, para brincar e desfilar como figurante de agremiações e grupos. Do outro lado, nas arquibancadas e calçadas está o público composto de famílias com pessoas de várias idades que estão ali para assistir o desfile, para ver seus conhecidos dentro e fora da avenida, para torcer por seus preferidos e, sempre que os seguranças não impedem, andar pela avenida vazia, enquanto os blocos não chegam e para ser levado ao som dos frevos e das batucadas, assim que os grupos passam.

Até alguns anos atrás, o povo costumava deixar as calçadas e de espectador passava a folião ativo. Eram arrastados pelo som das orquestras avôs, avós, pais, filhos, filhas, netos e netas, enfim os familiares que, juntos, assistiam o desfile. Lembro que não havia grades nem os destacamentos policiais, seguranças e funcionários da prefeitura para impedir o acesso livre dos espectadores que momentaneamente transformavam-se em foliões ativos, mesclando-se aos blocos que os arrastavam.

Atualmente, a burocratização, que visa impor ordem e disciplina ao carnaval, comanda a festa. O que me parece uma contradição, pois retira do Carnaval Tradição toda a espontaneidade. Ordem e disciplina são esperados em parada militar, não em carnaval.

Até 2005 era possível ver pessoas fantasiadas fazendo livremente suas performances individuais entre a passagem de tribos, escolas de samba e clubes de orquestra.

Lembro-me que avistei, nessas ruas de desfile, adultos travestidos de mulher com grandes seios de plástico à mostra, simulando alimentar bonecas; senhores vestidos como se estivessem em um baile, dançando com bonecas de pano em tamanho igual ou maior que o deles; senhores vestidos de burrinha que sozinhos faziam sua festa nos quatro dias de carnaval; os meninos vestidos de urso.

A ideia de ocupar o espaço do carnaval tradição da Av. Duarte da Silveira na segunda-feira com ursos e outros grupos populares que circulavam pela cidade, inicialmente foi boa, mas foi se desvirtuando pela excessiva burocracia da festa que estabelece a entrega de troféus, dá prêmios, classifica e exige em troca uma série de concessões que domesticam e submetem o que antes era brincadeira sem regras determinadas.

De 2007 para cá tenho observado como o carnaval tradição tem perdido suas características que faziam o carnaval de João Pessoa diferente de todos outros.

Se, por um lado, houve uma melhoria no tratamento do público, com arquibancadas, a cada ano, mais confortáveis, banheiros públicos e iluminação abundante, por outro, houve o cerceamento da participação popular (as chamadas “pipocas”, pessoas que pulam animadamente,

seguindo os blocos de frevo, e os desfiles individuais dos anônimos) através das cercas e blocos compactos de policiais e seguranças, os funcionários da FUNJOPE que burocratizaram com regras de determinação de uso do tempo de apresentação conforme critérios rígidos pré-estabelecido.

A disciplina e ordem no carnaval são formas de transformar o público em espectador passivo, domesticado, que mais dia menos dia vai ter que entrar em espaços delineados por tapumes e pagar ingresso. Em nome da disciplina, conforto, apelo turístico etc. acaba-se com a explosão da alegria e se domestica o folião a ponto de torná-lo consumidor de mais um produto cultural, padronizado e sem identidade local.

Para mascarar a dominação, as regras, as normas vão sendo impostas aos poucos e, se depender dos gestores, o carnaval de João Pessoa vai ficando cada vez mais uma caricatura do carnaval de Recife. Tanto isso é verdade que fotos do Carnaval de Olinda já foram usadas em matéria de divulgação do Carnaval de Rua de João Pessoa, o que é uma prova da ignorância dos produtores culturais locais e dos gestores que financiam este tipo de propaganda.

Devo enfatizar que os gestores e produtores culturais devem aprender a olhar e ver o Carnaval Tradição. Com isso podem aprender a ver a alegria e o rosto bonito dos populares responsáveis pela energia e beleza particulares do carnaval de João Pessoa com suas tribos, orquestras de frevo, seus foliões de clubes e escolas de samba, ursos. Vários sons, cores, máscaras e caras que são daqui, os distinguem dos demais por serem, antes de tudo, comunitários, coletivos, representantes de vários bairros e regiões da capital.

Não dá para aceitar passivamente posicionamentos de gestores culturais, que desqualificam os que fazem a tradição do carnaval de João Pessoa. Há alguns anos, um deles chegou a escrever em um texto que “apenas construímos uma embalagem nova para um produto antigo”, exemplificando com o “caso das orquestras de frevo que sequer sabem dançar frevo” e completa dizendo que ele mesmo propôs “oficinas com um profissional de uma academia de frevo de Recife, para ministrar duas aulas por semana (com um pernoite de oficineiro), mas esbarrou na questão financeira”.

No que se refere às escolas de samba, o mesmo texto afirma que se deveria

[...] trazer pessoas ligadas às escolas de samba do Rio de Janeiro para que se ministre uma oficina de uns quinze dias, que seria de grande ajuda aos sambistas locais (mestre sala e porta bandeira, por exemplo), para que possamos exigir, através do regulamento, uma melhor postura dos nossos mestres salas e porta bandeiras, bem como das alas de passistas de frevo (incluindo também o preparo de uma melhor apresentação das tribos indígenas) nos desfiles de nosso carnaval.

Prefiro não nomear o autor deste texto, pois reflete a opinião de muitos outros gestores, que se julgam conhecedores de cultura. Ele sugere que as agremiações adotem uma postura subalterna e padronizadora, aceitando aquilo que ele considera um bom carnaval brasileiro: o modelo pernambucano e o modelo carioca. Autoritariamente propõe que se recuse a resistência a mudanças, tão comuns da cultura popular tradicional que tem em sua estética, como valor, o gosto à continuidade de costumes e práticas culturais que aprenderam com os mais velhos.

A resistência a mudanças, que transparece no desenvolvimento ritual da morte e ressurreição da dança dramática das tribos, nos passos pulados do frevo de João Pessoa, além da persistência que se percebe nos malabarismos financeiros que todas as agremiações fazem para sair e brilhar na avenida com pouco ou quase nenhum apoio público, tudo isso é desconsiderado por esse gestor que antes de entender e criar meios de difusão do que é **específico** da cultura tradicional do município de João Pessoa e da Paraíba, só consegue ver o que se consagrou em outros estados. Conforme esta ótica autoritária, ao público que assiste e brinca espontaneamente nos intervalos do desfile, cabe aceitar passivamente o que os gestores públicos impõem como modelo de “melhor carnaval”.

Em minha opinião, cabe aos gestores públicos ampliar o conhecimento da população e de turistas sobre **o que é** o carnaval tradição de João Pessoa, **que é** o carnaval das comunidades tradicionais populares, moradoras dos bairros da periferia. O **Carnaval Tradição é** uma das ocasiões para ter acesso à cultura viva das comunidades tradicionais populares aqui existentes.

Tanto os participantes das agremiações, quanto os participantes que assistem são, em sua grande maioria, dos mesmos bairros de periferia e dos mesmos estratos sociais dos que desfilam. A adoção subalterna de modelos pernambucanos ou cariocas não vai atrair outro público ao carnaval tradição, pois quem gosta de assistir desfile vai para vários municípios pernambucanos, para Salvador, Rio de Janeiro, onde também se pode brincar nos dias carnaval tanto nos bairros como no espaço oficial da festa.

Cabe aos gestores locais perceberem que João Pessoa tem vários tipos de carnaval: o fora de época, que atinge um determinado público, o tradição, que atinge outro tipo de público nos bairros e no desfile oficial no centro da cidade.

O desafio que cabe aos gestores é **entender** a diversidade cultural, sem o que não se conseguirá atrair olhares de residentes e de visitantes da capital para aquilo que distingue João Pessoa das demais capitais do Nordeste. É preciso investir na valorização, no fomento e na divulgação daquilo que **só tem assim aqui** na Paraíba, na capital.

Insisto que as tribos e os clubes de frevo de rua, como as escolas de samba, os ursos e os grupos emergentes de samba duro e maracatu são para ser vistos e para brincar. Daí a importância de fortalecer as prévias carnavalescas e os desfiles nos bairros, com a presença dos grupos dos bairros e de convidados de outros locais, elaborando junto com as comunidades um calendário mais extenso que permita reforços de identidade, visitas e trocas de experiência.

Outras sugestões: busca de maior envolvimento dos residentes desses bairros, através de formas encontradas junto com os participantes das agremiações, de modo a se criar um movimento cultural que envolva oficinas e ensaios, confecção de instrumentos artesanais, atração de jovens de outros bairros para os ensaios, onde a brincadeira ocorre de setembro até o carnaval, de forma aberta a todos. Com isso se cria um clima democrático de aumento da autoestima, de valorização da cultura tradicional popular e de surgimento de ofertas de produtos artesanais que envolvam as comunidades, incluindo-se também os saberes culinários, que podem gerar alguma renda.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. Danças dramáticas do Brasil. São Paulo: Martins: 1959, t. 2, p. 180.

CAPÍTULO 12

RELEMBRANDO A METODOLOGIA DA PESQUISA SOBRE OS COCOS DO NORDESTE

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

A pesquisa sobre os Cocos, desde “A situação atual dos cocos na Paraíba”, sempre constou de projetos integrados que realizei com apoio do CNPq. De 1992 a 1994 fazia parte de um dos eixos temáticos do projeto integrado “Representação do Oprimido na Literatura Brasileira”: Literatura produzida por poetas e narradores populares.

Após a orientação metodológica preliminar, preparando os integrantes do grupo de estudo para a pesquisa de campo, foram dadas orientações para a transcrição das fitas gravadas e para a preparação dos relatos de visita, elaborados a partir das anotações em cadernetas de campo e da reflexão sobre as ocorrências em cada encontro com os coquistas, dançadores e outras pessoas envolvidas com esta forma de expressão artística tradicional.

Não se descuidou da orientação para a organização dos dados em arquivos, sem o que os registros não chegariam a ter a utilização desejada.

Os encontros semanais de avaliação da pesquisa, com a participação dos integrantes da equipe, além de possibilitarem a discussão conjunta de atividades desenvolvidas durante a semana, referente a leituras, fichamentos, resenhas, transcrições, foram de grande importância para o aprimoramento da atuação dos pesquisadores na coleta de dados.

Nas reuniões para discussão sobre os cocos contrastavam-se elementos colhidos por observação direta da equipe com informações existentes em bibliografia. Tais procedimentos foram frequentes desde o início da realização do projeto. A pesquisa bibliográfica compreendia: leitura de bibliografia sobre os cocos, cultura popular e sobre pesquisa de campo.

A pesquisa de campo sobre os cocos, para localização dos grupos de dançadores, de cantadores e de outras pessoas dispostas a dar indicações ou outras informações sobre as manifestações e seus produtores realizou-se em:

João Pessoa (visitas a vários bairros; Torre, Alto do Céu, Porto de João Tota, Bairro dos Novais, Alto do Mateus, Praia da Penha, Jaguaribe, Mandacaru e Roger) e outras cidades da Paraíba: Cabedelo (Praia do Poço, Praia do Jacaré, Monte Castelo e Camalaú), Santa Rita (Forte Velho, Várzea Nova), Lucena (Fagundes), Conde (Praia de Jacumã e Gurugi), Pilar,

Juripiranga, Santa Luzia, Mulungu (Utinga), Alagoa Grande (Caiana dos Crioulos e Vertente), Guarabira e Baía da Traição.

A PESQUISA DE CAMPO

No que se refere à pesquisa de campo propriamente dita, o entusiasmo da equipe começou já no primeiro momento – na localização dos grupos, com dançadores e “(a)tiradores”¹ de coco, de cantadores de embolada e de outras pessoas que podiam dar indicações ou informações mais detalhadas sobre a manifestação e seus produtores.

Perguntando a um e outro, fomos reunindo informações e em pouco tempo dispúnhamos de uma relação enorme de localidades e de nomes de pessoas para somarmos aos nossos dados iniciais.

Começamos a pesquisa de campo em junho de 1992 e entre 16 de julho e 30 de agosto gravamos 42 fitas. Nos meses seguintes foram gravadas novas fitas, feitos novos contatos e ainda faltavam muitos locais e pessoas para visitar. A pesquisa de campo continuou a ser complementada periodicamente. A título de exemplo, observe-se a relação de municípios da Paraíba e localidades, onde a equipe fez [registros em fitas cassete](#), depois transcritos:

- Cabedelo, Bairro do Monte Castelo. Depoimento de dançadora de coco. 13/06/1992.
- João Pessoa, Porto de João Tota. Entrevista com dançador de coco 17/06/1992.
- Pilar, Lagoa do Gonçalo (bairro rural) e bairro central. Gravação de depoimento de dançadora e versos de ciranda e coco; gravação de versos e cirandas durante a dança. 18/06/1992.
- Santa Rita, Várzea Nova. Coco de roda/ciranda. 20/06/1992

¹ É chamado de tirador de coco ou atirador de coco o cantador que propõe os versos a serem respondidos em coro pela roda de dançadores, a “resposta”, enquanto os versos iniciais, são cantados por esse cantador. O coco é o conjunto de versos cantado, em parte, pelo cantador e, em parte, pelos dançadores.

- João Pessoa, Parque de Exposição de Animais. Cocos de embolada. Entrevista com dois cantadores de coco de embolada e gravação da apresentação da dupla. 20/06/1992.
- Santa Luzia. Entrevista com integrantes do coco de roda. 23/06/1992 e 24/06/1992.
- João Pessoa, Bairro dos Novais. Gravação de versos de cocos e cirandas, durante a dança. 28/06/1992.
- João Pessoa, Bairro da Torre, Coco de roda/ciranda em dias de festa de São Pedro. 27/06/1992 e 28/06/1992.
- Cabedelo, Camalaú. Entrevistas com cantadores e dançadores de coco. 27/06/1992.
- Cabedelo, Fortaleza de Santa Catarina. Entrevista com promotores culturais sobre a situação do coco em Cabedelo. 27/06/1992.
- Cabedelo, Bairro do Monte Castelo. Coco de roda (gravação dos versos durante a dança). 27/06/1992.
- Lucena, Fagundes. Coco de roda (gravação de versos durante a dança). Festa de São Pedro. 28/06/1992.
- Cabedelo, Praia do Poço. Coco de roda (gravação de versos durante a dança), Noite de São Pedro. 28/06/1992.
- João Pessoa. Bairro da Torre. Coco de roda (gravação de versos durante a dança). 04/07/1992.
- João Pessoa. Gravação de depoimento de cantador e dançador de coco. 07/06/1992.
- Santa Rita, Forte Velho. Entrevista com tocador de ganzá, cantador e dançador de coco. 18/07/1992.
- Santa Rita, Várzea Nova. Cocos/ciranda 18/07/1992.
- João Pessoa, Praia da Penha. Entrevista com dançadores de coco. 18/07/1992 e 19/07/1992.

- Santa Rita, Várzea Nova. Ciranda/coco de roda. Sábado de Sant’ Ana. 25/07/1992.
- João Pessoa, Bairro da Torre. Coco de roda Coco de roda (gravação de versos durante a dança). Sábado de Sant’ Ana. 25/07/1992.
- Cabedelo, Praia do Jacaré. Entrevista com cantador de coco. 25/07/1992 e 01/08/1992.
- Juripiranga. Ciranda. Entrevista com cantadores e dançadores de coco e ciranda. 30/08/1992.
- João Pessoa, Bairro da Torre. Entrevista com cantador de coco. 13/12/1992.
- Cabedelo, Praia do Jacaré. Entrevista com cantador de coco. 09/01/1993.
- Alagoa Grande, Caiana dos Crioulos. Entrevista com cantador de coco. 17/01/1993.
- Mulungu, Utinga. Entrevista com cantadores e dançadores de coco e ciranda. 30/01/1993.
- Alagoa Grande, Vertente. Gravação de cocos e cirandas. 31/01/1993.
- Guarabira. Entrevista com um cantador de coco de embolada. 02/02/1993.
- João Pessoa. Entrevista com o Prof. Gerardo Parente (Depto. de Música, UFPB) sobre cocos. 12/02/1993.
- Alagoa Grande, Caiana dos Crioulos. Entrevista com cantadores de coco. Cocos e cirandas. 14/02/1993.
- Rio Tinto, Jacaré de São Domingos. Entrevista com o cacique e outros moradores da aldeia indígena sobre a dança do coco e toré. Gravação de cocos, ciranda e toré. 27/02/1993.
- João Pessoa, Bairro da Torre. Cocos/ciranda. 12/06/1993.
- Lucena, Fagundes. Entrevista com cantador e dançadora de coco. 20/06/1993.
- Conde, Jacumã e Gurugi. Entrevista com cantadores e dançadores de coco. Cocos/ciranda. 19/06/1993.

- Conde, Jacumã. Festa de São João. Cocos e ciranda. 23/06/1993
- João Pessoa, Parque Solon de Lucena. Comemoração de São João e São Pedro promovida pela Prefeitura. Repentes, coco e ciranda, nau catarineta, boi de reis e cavalo marinho. 23/06/1993 24/06/1993, 25/06/1993, 26/06/1993, 28/06/1993 e 29/06/1993.
- João Pessoa, Praia da Penha. Festa da Penha. Gravação de apresentação de grupos de lapinha. 28/11/1993.
- Conde, Gurugi. Entrevistas com cantadores e dançadores de coco. Gravação de cocos. 31/07/1993 e 08/08/1993.
- Conde, Jacumã. Entrevista com cantadores e dançadores de coco. 20/11/1993.

Se observarmos a relação acima, veremos que há entrevistas e depoimentos feitos na mesma localidade em datas diferentes. O retorno às localidades com cópias de fitas gravadas anteriormente é um procedimento que dá conhecimento dos registros feitos e abre espaço para novos relatos e comentários. A audição conjunta das gravações feitas no LEO, seguidas de comentários críticos sobre a *performance* dos pesquisadores exemplificava erros e acertos cometidos. Com o tempo, os jovens pesquisadores da equipe foram domando a ansiedade e aprendendo a ouvir atentamente, fazendo perguntas só nos momentos de pausa dos relatos e histórias contadas pelos participantes dos grupos de coco e ciranda.

A TRANSCRIÇÃO DAS FITAS

A transcrição das fitas nem sempre chegava a uma versão definitiva, devido a lacunas e dificuldades de entendimento devido à baixa qualidade dos equipamentos portáteis disponíveis naquela época.

Mesmo assim foi de grande valia para a equipe verificar a grande variedade de versos, as informações sobre ritmos, sobre modos de tocar, com base nos textos poéticos e entrevistas. Aprender a ouvir, preocupando-se não só com o conteúdo, mas com o modo de narrar, de falar, de cantar, com as pausas e a busca de formas para representar estas questões foi se intensificando e se evidenciando nos estudos analíticos posteriores.

OS RELATOS DE VISITA

As anotações contidas nas cadernetas de campo e a reflexão sobre as ocorrências detectadas em cada contato com os coquistas, dançadores, “(a)tiradores” de coco e outros colaboradores constituem a base para os relatos dos pesquisadores.

Nos relatos de campo que passamos a denominar *relatos de visita*, cada pesquisador dá informações sobre cada saída a campo, descrevendo os contextos em que foram feitos os contatos e as gravações de depoimentos, de cocos de roda ou de embolada.

Conforme a orientação adotada pela equipe, cada pesquisador escreve um texto para cada visita feita por ele. Além de fornecer informações precisas sobre as ocorrências de campo, o texto deve ser escrito de maneira criativa, de forma a deixar transparecer a experiência da pesquisa, envolvendo o ponto de vista e a percepção do pesquisador, associados a comentários e sensações manifestados pelas pessoas envolvidas. Tanto podem se referir à relação pesquisador-pesquisado quanto a formas específicas de definir os cocos, de explicar desde quando ou como se relacionam com essa manifestação cultural, por exemplo.

Escapar de formulações estereotipadas é uma exigência, pois entendemos que este tipo de padronização pouco contribui para a análise. Achar a maneira de fazer cada relato de visita é uma forma de expressar a variação (de contextos, de ritmos, de versos, de modos de entender os cocos) detectada nas conversas ou na observação da dança ou do canto de improviso, além de possibilitar a coexistência de diferenças de estilo (que varia de um pesquisador a outro) e de modos de apreender a cultura popular.

Este procedimento permitiu que o conjunto de relatos de pesquisa, já existente, viesse a constituir um material importante de complementação dos registros que, sem sacrificar a fidelidade às ocorrências, tem a vantagem de possibilitar, a quem consultá-lo, uma primeira abordagem dos cocos através de uma variedade de contextos e de pontos de vista, que tornam a leitura muito rica e agradável.

A ORGANIZAÇÃO DAS FONTES ORAIS

A organização das fontes orais para preservação dos originais, para consulta e análise compreende:

- Duplicação de registros originais (fitas cassete, fotos reveladas e, hoje, cópias digitais em vários HDs externos, em CDs e DVDs) de modo a assegurar a preservação das fontes orais que são únicas.
- Transcrição dos textos orais populares: entrevistas e cocos (dançado ou apenas cantados); narrativas, relatos, histórias de vida.
- Elaboração de relatos de visita: textos sobre os contextos e ocorrências de pesquisa de campo, com base na observação direta, anotações em cadernetas de campo e gravações.
- Indiciamento das transcrições.
- Digitalização das transcrições e relatos de visita
- Estudo de relatos e histórias de vida de poetas e narradores populares.

Os documentos de textualização do oral², organizados em arquivos digitais, com cópia em papel ou outros suportes, jamais **substituem as fontes orais**, mas dão-lhe a materialidade necessária para a consulta rápida, para acesso às informações reunidas através da passagem do oral ao escrito e dos pontos de vista dos pesquisadores expressos nos textos analíticos, a começar pelos relatos de visita.

Outros procedimentos técnicos e metodológicos fundamentais para a existência de uma pesquisa coletiva com credibilidade científica estão voltados para o aprimoramento dos conhecimentos dos pesquisadores envolvidos através de reuniões do grupo de trabalho, em seminários e em outras atividades relacionadas com o projeto para debates sobre obras e temas em estudo. Aí ocorre o processo dialógico e troca de experiência entre os pesquisadores com maior vivência e os pesquisadores jovens, em formação, tendo por princípio que todos têm o que contar, todos têm experiências e vivências a serem compartilhadas.

² Sobre o processo de textualização de culturas orais, consultar Honko (2000), onde encontramos experiências e procedimentos de vários estudiosos que se assemelham a nossas práticas ou podem enriquecê-las, com novas reflexões.

Para realizar bem todas estas atividades e chegar a criar ensaios e outros textos de análise crítica para serem apresentados em encontros científicos na forma de comunicações orais, exposição em painéis, publicações era necessário um tempo para sedimentar as informações e observações, cruzando experiências de campo, de estudo das fontes orais e de leituras. Um conhecimento crítico precisa de tempo para despontar e a estratégia mais eficaz encontrada é a criação de projetos integrados articulados, de modo a pesquisas realizadas serem retomadas e ampliadas, comportando inúmeros desdobramentos e reflexões novas. Deste modo, a pesquisa científica que vem sendo realizada se plasma em critérios de reflexão contínua sempre enriquecida pelo surgimento de novos estudos de caso, da busca de diferentes recursos para preservação da documentação e outros pontos de vista para análise. Com isso temos criado oportunidades para os jovens pesquisadores ampliarem a duração de seu período de formação, o convívio com a equipe, ganhando mais experiência com as situações vivenciadas.

REFERÊNCIAS

[AYALA, Maria Ignez Novais e AYALA, Marcos \(orgs.\). Cocos: alegria e devoção. Natal: EDUFERN, 2000.](#)

AYALA, Maria Ignez Novais. Relatórios de pesquisa ao CNPq, de 1992 a 2000. (originais digitalizados)

HONKO, Lauri, ed. *Textualization of oral epics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2000.

CAPÍTULO 13

POESIA POPULAR DA PARAÍBA EM REGISTROS DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938) E EM PESQUISAS ATUAIS¹

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

¹“Poesia popular da Paraíba em registros da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938)” é o texto completo, base para a comunicação apresentada na mesa-redonda “Tempos cruzados: registros da Missão de Pesquisas Folclóricas”, durante encontro da ABANNE, em São Luiz, MA, 2003, retomado aqui com atualizações. É o primeiro, dentre vários textos sobre este tema, introduzindo Mané de Bia, sobre quem produzi vários artigos, livro-CD e vídeos.

Uma pesquisa de campo, ao expor inúmeras informações (nomes, apelidos, idade, locais de nascimento, de moradia e de atuação de seus informantes), junto com as opiniões e pontos de vista, está revelando rigor metodológico e prestando uma importante colaboração para pesquisas futuras. Esta é uma das contribuições da Missão de Pesquisas Folclóricas através da documentação e publicações de registros de diferentes manifestações culturais populares. Exemplificarei com ocorrências passadas e presentes de algumas atividades poéticas e musicais como os cocos e a cantoria. No que se refere à cantoria e ao poeta repentista violeiro é possível detectar diferenças na maneira de criar os versos dos quais derivam estilos que, em 1938, apresentavam diferenças entre cantadores do sertão, provenientes da fronteira com Pernambuco, com o Ceará e os do brejo paraibano. Quanto aos cocos, as pesquisas atuais têm demonstrado que maneiras de cantar e tocar, melodias e modos de estabelecer as relações entre o cantador solista e o coro que responde o coco, fazem a diferença entre os grupos comunitários. Deste modo, os participantes de um grupo comunitário sabe identificar se o coco é daquele lugar, daquela região ou de outra. Mesmo quando se trata do mesmo coco, com a mesma melodia, participantes de um grupo manifestam sua preferência pelo modo adotado em sua comunidade. Isto não acontece apenas com a brincadeira do coco. Cirandeiros, participantes de espetáculos populares como a barca ou nau catarineta, do teatro de bonecos, fazedores de bumbos e outros instrumentos não aceitam alternativas que não sejam as adotadas pelas práticas comunitárias a que pertencem.

A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS NA PARAÍBA

A Missão de Pesquisas Folclóricas na Paraíba (também indicada aqui com a sigla MPF) permaneceu no estado da Paraíba mais de dois meses (de 23 de março a 29 de maio de 1938, sendo a primeira visita em início de março) e registrou várias manifestações através de gravação de discos, fotos, filmes e anotações em cadernetas. Conforme o roteiro de viagem pela Paraíba, fornecido por Flávia Camargo Toni, passaram por João Pessoa, Fazenda Pedreiras (em Campina Grande), Patos, Fazenda São José (em Patos), Pombal, Souza, Coremas, Cajazeiras, Itabaiana, Areia, Alagoa de Remígio, Alagoa Nova,

Alagoa Grande, Mamanguape, Rio Tinto e Baía da Traição (Aldeia São Francisco).

Quando chegou, em São Paulo, o acervo, contendo peças, documentos escritos, visuais e sonoros, recebeu a organização total de Oneyda Alvarenga, que dedicou mais de vinte anos de sua vida aos inéditos de Mário de Andrade, ao acervo da Missão e à divulgação de parte do que foi documentado, mantendo-se sempre na Discoteca Pública Municipal de São Paulo, que, com sua morte passou a se chamar Discoteca Oneyda Alvarenga.

A qualidade das folhas de papel e da tinta das fitas da máquina datilográfica (papel jornal e fitas de tinta azul e vermelha, usadas geralmente para rascunho) usadas para os datiloscritos encontrados nas pastas do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, em que foram reproduzidas informações trazidas das cadernetas de campo, cujos manuscritos não são de fácil leitura, demonstra as dificuldades encontradas por essa grande pesquisadora, que somava suas observações à transcrição dos dados. Apesar de todos os esforços, parte expressiva do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas continuou inédita por muito tempo, com as gravações aguardando transcrição e estabelecimento de texto. São poucas as transcrições poéticas conhecidas.

A divulgação de parte do material reunido na Paraíba foi feita através da publicação de documentos na série de livros publicados pela Discoteca Municipal de São Paulo, que contêm registros da equipe da Missão, formada por Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira. No que diz respeito a esse estado nordestino, foram divulgados documentos referentes à brincadeira conhecida com Barca ou Nau Catarineta no livro *Chegança de marujos* e em *Catimbó*, os dados referentes ao culto da jurema, de religiosidade afro-brasileira, na época considerada feitiçaria.² O grande acervo da literatura popular oral paraibana reunido em 1938 permaneceu desconhecido até pouco tempo. Constituído, em sua maioria, por poesia cantada exemplifica bem a riqueza da cultura popular deste estado. Através da voz de cantadores de viola de diferentes zonas culturais, aparecem os repentistas das várias localidades do sertão e do brejo paraibano apresentando um significativo painel dos muitos gêneros do improviso ao som da viola. Os cantadores acompanhados de ganzá e de outros instrumentos

² Os livros citados foram publicados pela Discoteca Municipal de São Paulo na série Arquivo Folclórico, constituindo *Catimbó* (1949) o volume III e *Chegança de marujos* (1955), o volume V.

presentes nas danças dramáticas registram mais de trezentos cocos nos seus muitos tipos, acompanhados por dançadores ou não. As informações dos participantes fornecem uma numerosa classificação dos cocos. Os versos cantados nas danças dramáticas (barca também chamada nau catarineta, bumba-meu-boi, cavalo marinho, tribo de índios do carnaval ou cabocolinhos, cambinda, reis do Congo, reisado), em brincadeira infantil de roda, lundu, modas e modinhas, cantigas de ninar, cantos de trabalho (aboios, cantos de casa de farinha, cantos de engenho, de pedintes, de carregadores de pedra), toré (não sei porque incluído entre os cantos de trabalho). Acompanhamentos musicais do repente aparecem como solos de viola. As bandas cabaçais, como são chamadas até hoje na Paraíba as bandas de pífano, aparecem catalogadas como dança dramática, o que leva a supor que além da música instrumental apresentavam versos cantados. Também foram registrados contos populares (histórias de trancoso) e poemas publicados nos folhetos de feira, hoje conhecidos como literatura de cordel, cordel ou cordéis. Um dos manuscritos das cadernetas reproduz uma versão da lendária cantoria do escravo iletrado Inácio da Catingueira com Romano, homem livre alfabetizado.

Salvo as músicas selecionadas para divulgação em discos de acetato de (78 RPM), disponíveis para os frequentadores da antiga Discoteca Municipal de São Paulo, tudo se encontrava pouco divulgado até meados dos anos 1990, guardado a sete chaves e disponível a pesquisadores através da leitura de microfilmes na Discoteca e reproduzidas em cópias em papel, em fitas cassete de áudio e vídeo, mediante forte triagem. Como se pode imaginar, a organização para divulgação de um acervo público não é tarefa fácil e exige o envolvimento de muitas pessoas. Essas pessoas são responsáveis pelas etapas de preservação, catalogação, estudos para identificação precisa de toda documentação, organização para consulta direta e planejamento das formas de acesso e divulgação em mídias contemporâneas, que em pouco tempo são substituídas por outras. Isto exige trabalhos e gastos constantes, o que impede de se conhecer em um tempo breve os acervos resultantes de pesquisa etnográfica.

Levei mais de dez anos de persistente busca para começar a ter acesso a este material. Consegui reprodução de muitos documentos escritos, de áudio referente aos repentes dos violeiros e aos cocos e dos vídeos editados pela Discoteca, mediante o fornecimento de cópia de resultados de pesquisas recentes feitas por mim e por outros integrantes do grupo de pesquisa do Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba. A

relação de informantes mencionada em publicações e a digitação das cadernetas levaram muitos anos de esforços de pesquisadores, entre eles Flávia Camargo Toni e José Saia Neto, filho de Luís Saia, e de funcionários do Centro Cultural São Paulo para receberem ampla divulgação e ser disponibilizado para consulta na Internet.

O *Catálogo histórico-fonográfico* da Discoteca Oneyda Alvarenga, de 1993, e o catálogo de 2000, *Acervo de pesquisa de Mário de Andrade 1935-1938*, ajudam muito a ter noção do que foi a abrangência da pesquisa e também auxiliam o pesquisador a estabelecer a relação de fontes que quer consultar ou estudar, através da reprodução em CDs e DVD-ROM. Quando se trata de uma pesquisa mais criteriosa que busca cruzar tempos históricos e legados culturais de diferentes épocas e lugares o acesso aos documentos torna-se muito difícil e pode tornar-se um exercício torturante de resistência e paciência. Daí a importância do acesso *on line* às fontes.

Posso dizer que conheço razoavelmente bem o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas. Por mais de vinte anos, desde o tempo em que a Discoteca Municipal de São Paulo situava-se na Rua Catão do bairro da Lapa, ouvi muitas das gravações, li os livros publicados pela Discoteca, consultei quase todos os microfilmes, assisti aos filmes ainda mudos, aos vídeos e vi várias fotos e peças adquiridas no nordeste. No entanto, a pesquisa que comecei a desenvolver na Paraíba em 1992 exigia mais do que rápida consulta presencial. Precisava ter à mão, a cópia das cadernetas, dos filmes mudos inteiros, das gravações já masterizadas em CD (não só da Paraíba, mas, a coleção completa). Sabe-se que desde os anos 1950 o nordeste migrou para o sul em grande escala e também dentro da própria região desde o final do século XIX. Principalmente a partir da segunda metade do século XX há troca de experiências entre migrantes dos diferentes estados que juntos afirmam a identidade de nordestinos em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, há uma população em trânsito contínuo, indo e voltando, assim que as conduções coletivas tornaram-se mais acessíveis ao bolso dos mais pobres. Há muitos anos migrantes e seus descendentes fazem turismo em todas as cidades nordestinas na época do São João. É preciso um conhecimento mais amplo dos processos culturais e da documentação, o que permitirá encontrar elos para entender as zonas culturais atuais, muito relacionadas a rotas de migração interna. A partir de 2003, com a pesquisa em

desenvolvimento no brejo e no sertão³ percebo como é necessária a reprodução das anotações de pesquisa de campo, tanto quanto da lista de nomes dos informantes, das fotos e dos registros sonoros.

Quando as pesquisas antropológicas, sociológicas, literárias, que primam por um rigor científico, indicam nomes, apelidos, idade, locais de nascimento, de moradia e de atuação de seus informantes, junto com opiniões e pontos de vista, estão prestando uma importante colaboração com as pesquisas futuras.

Se considerarmos o método de reunião de documentos e de organização dos dados que constituem o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, devemos afirmar que este se configura como uma importante contribuição para os estudos da cultura popular e da cultura brasileira do norte e nordeste, não só daquela época – fins da década de 30 –, mas até hoje, pois ainda existem sobreviventes dentre os informantes da Missão de Pesquisas Folclóricas e muitos descendentes, alguns dos quais continuam a trilhar os caminhos poéticos de seus antepassados, além dos novos participantes. No que se refere à cantoria e ao poeta repentista violeiro é possível detectar diferenças na maneira de criar os versos, dos quais derivam estilos que, em 1938, apresentavam diferenças entre cantadores do sertão, provenientes das fronteiras como Ceará, com Pernambuco e os do brejo paraibano.

Afinal, estavam relacionados a zonas culturais diferentes, cada qual com suas características. Hoje não há essa diferença marcante, pois os cantadores não estão insulados em suas regiões de origem, salvo raras exceções.

Os cocos gravados pela Missão de Pesquisas Folclóricas na praia de Tambaú, na Baía da Traição, em Itabaiana e em cidades do sertão (Patos, Coremas, Pombal, Souza e Cajazeiras) evidenciam diferenças regionais no repertório, no que diz respeito à estruturação dos versos e na maneira de cantar. Havia, na época, uma profusão de emboladas, tanto no canto, quanto no canto acompanhado de dança. No acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas há uma vasta classificação a partir de informações de integrantes da brincadeira: coco, coco de embolada, coco de parelha, coco de praia, coco de roda, coco solto, coco martelo, coco embolada/galope, coco parcela, coco

³ Trata-se do projeto de pesquisa *Registro Sonoro de Tradições Musicais de Pernambuco e Paraíba no Percurso da Missão de Pesquisas Folclóricas*, que se realizou entre 2003 e 2004, com apoio da Petrobrás, coordenado pelo Prof. Dr. Carlos Sandroni, tendo a participação de Marcos e minha como colaboradores principais na Paraíba.

entrega, coco galopado, coco rimado, coco trançado, coco trocado, coco embolado, coco batucado, coco versado, coco embolada-desafio, coco gabinete, coco meia-fala, coco de oitava rebatido, coco dez linha, coco embolada meia fala, coco de rima, coco de linha. Entre as denominações populares que estabelecem diferenças entre o coco dançado hoje temos: coco, coco de roda, coco de embolada, embolada, coco solto, coco de quadra, coco de oito versos, coco de maião ou teima, coco abaianado, coco de pareia ou da roxa, coco de palma, coco rimado, coco de compasso, coco versado. O coco cantado por duplas, com acompanhamento de pandeiros ou ganzá, chamado de *embolada* e *coco de feira* tem seus gêneros que diferem dos cantados e dançados. Hoje são poucos os lugares em que se encontra a embolada de improviso semelhante ao sentido que é dado ao improviso pelos repentistas da viola.

UMA PESQUISA EM DIFERENTES FASES

As pesquisas mais sistemáticas sobre a cultura popular de que participo desde 2003 revelaram que em uma cidade do sertão, Santa Luzia, cidade próxima a Patos, se encontrava um excelente cantador, Mané de Bia (1918-2014), que introduziu o improviso, aos moldes da cantoria, no coco de roda. Quando iniciei a pesquisa dos cocos na Paraíba em 1992, uma bolsista, Saneide Maria Pereira, em junho daquele ano, foi ao sertão para gravar os cocos, atraída pela Festa de São João em Santa Luzia, município que se destacava pela grande movimentação de público naquele evento. Naquela época, Mané de Bia já tinha perdido o espaço conquistado por seu coco de roda para as bandas de sucesso na mídia, que tocavam em trios elétricos, moda que, a partir da Bahia, chegava aos diferentes municípios de todo o nordeste, recebendo pagamentos vantajosos das prefeituras, nunca disponíveis para os artistas locais. Da data principal - os dias 21, 22 e 23 de junho - o velho cantador tinha sido deslocado para o início dos festejos, uma ou duas semanas antes do término, o que dava pouca evidência a seus cocos, até então muito prestigiados. Desgostoso por não haver mais a receptividade de anos anteriores em que se formavam várias rodas de coco, uma dentro da outra, conforme relembram moradores do lugar. Em 1992 não quis participar nem conversar com ninguém. O máximo que a bolsista conseguiu foi a reprodução de uma fita cassete cedida por um dos participantes do seu grupo. Entre os cocos gravados constava o *Tamanqueiro*, coco antigo, de que, anos depois, eu descobriria algumas versões entre as gravações de 1938 feitas pela Missão de Pesquisas Folclóricas. Em 2001, encontrei outra versão do *Tamanqueiro*, que

gravei em outro município paraibano, Zabelê, situado em outra região do estado – o cariri, nos limites com o agreste pernambucano. O *Tamanqueiro* de Mané de Bia era muito mais próximo às versões deste coco gravadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas no sertão paraibano.

Com o projeto de pesquisa *Registro Sonoro de Tradições Musicais de Pernambuco e Paraíba no Percurso da Missão de Pesquisas Folclóricas*, que se realizou entre 2003 e 2004, com apoio da Petrobrás, coordenado pelo Prof. Dr. Carlos Sandroni, tendo a participação de Marcos e minha como colaboradores principais na Paraíba, resolvemos visitar o velho cantador para conhecê-lo pessoalmente. Não queríamos direcionar a conversa para o repertório dos cocos gravados em 1938, nem ao nome dos que colaboraram com os pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas, embora quiséssemos saber se Zé Aleixo Criança, por exemplo, tinha descendentes e se ele o conheceria. Todas as informações que eu tinha a respeito de Mané de Bia, realçavam sua idade avançada e sua indisposição para conversar com quem o procurasse, desgostoso por ter perdido há mais de uma década o espaço nos dias da Festa de São João de Santa Luzia, tomado pela bandas ruidosas de forró eletrônico, contratadas pelos últimos prefeitos da cidade. Marcos e eu fomos procurá-lo para conversar. Encontramos na Rua Nezinho Medeiros, em uma casa extremamente modesta, um ancião com uma memória privilegiada que dizia versos de muitos poemas seus e da tradição, além de cantar bonitos cocos como demonstração. Tivemos a rara oportunidade (soubemos depois, através de outras pessoas da cidade) de conversar longamente com ele e de registrar parte da conversa em gravação digital de áudio e vídeo.

Mané de Bia estava visivelmente feliz com a visita de alguém que viajou mais de quatro horas só para conhecê-lo. Alegava que a idade e a voz não prestavam mais, embora demonstrasse o contrário. Guiados por ele conhecemos seus parentes, filho e netos de sua tia e mãe de criação, que nos ajudaram a encontrar gravações de Mané de Bia entre moradores de Santa Luzia. Mantive contato telefônico com os familiares de seu irmão de criação, Seu Orlando Neves, durante aproximadamente um mês. Nos dias 21 e 22 de junho de 2003, fomos vê-lo cantar com seu grupo, para os que assistiam, dançando em roda. A certa altura, apareceu um amigo dele no local onde acontecia a brincadeira. Era um velho vaqueiro com mais de oitenta anos, que caminhava com dificuldade apoiado em uma bengala. Mané de Bia começou a cantar um coco parecido com uma canção de vaquejada, que tinha como refrão um *aboio de chamada*, como se denomina o canto de trabalho de antigos

vaqueiros. O velho vaqueiro, Severino Estevão, juntou-se às vozes do coro com seu canto agudo e alto como se estivesse chamando os animais espalhados em suas lembranças. Complementava os cocos/aboios e cocos/canções de vaquejada com a experiência, de quem deve ter trabalhado com muitos dos vaqueiros semelhantes aos entrevistados pela Missão de Pesquisas Folclóricas nas pegadas de boi e nos cantos de aboio.

Com base nos registros feitos em maio e junho de 2003, realizei o vídeo *Com o coco eu desafio o mundo*, que levei para Santa Luzia em setembro. No encontro seguinte, levei o material bruto em vídeo para Seu Mané de Bia e familiares, além de cópia de gravações de coco de Zé Aleixo Criança, feitas em 1938, para ele ouvir, para estimular sua memória e nossas conversas. Até onde podia entender, Mané de Bia sabia desses registros em 1938. Como previa, as gravações despertaram ainda mais suas lembranças de Zé Aleixo Criança e sobre outros cantadores do sertão gravados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, com quem ele chegou a cantar ou que só conheceu. Depois levei cópia em fita cassete do CD dos cocos e um exemplar do livro que produzimos, pois ele queria conhecer um pouco do que fazíamos. Tivemos a oportunidade de manter a amizade com Mané de Bia durante o tempo em que ele viveu, isto é, até o ano passado, e ainda hoje mantenho contato com seus familiares.

RECUPERANDO O LUGAR NA FESTA

Finalmente Mané de Bia voltou a ser convidado para cantar nos dias altos da Festa de São João de Santa Luzia, pois, segundo ele já tinha informado em maio, seu nome estava no programa daquele ano, 2003.

No dia 21 de junho, dia marcado para sua primeira apresentação, chegamos, às 18 horas, na casa de Seu Orlando, primo de Mané de Bia, que mora no centro, ao lado do ponto principal da festa. Não havia o menor indício de acontecer o coco no espaço privilegiado da festa, tomado por forrós eletrônicos, diariamente, por mais de dez horas seguidas.

De fato, o coco de roda não aconteceu ali na praça, mas em local mais afastado, longe do barulho da festa. Parece que se criava um espaço de festa dentro da festa com o coco de roda de Mané de Bia. Ali, foi prestigiado por

amigos, familiares e pessoas importantes da cidade, o que pude depreender pelas loas improvisadas, encaixadas nas emboladas dos cocos.

Mané de Bia estava feliz, visivelmente, da maneira austera com que os sertanejos demonstram seus sentimentos mais íntimos. Cantou por tempo mais longo do que seus tocadores e familiares supunham que ele aguentaria.

No dia seguinte, cantou, feliz, diante da casa do juiz da cidade. A meu pedido, cantou o coco *Tamanqueiro* com versos improvisados na embolada e parte do *Coco do Pinto Pelado*, da tradição, mas com muitos acréscimos dele. Satisfeito, disse que fazia quarenta anos que não cantava este coco, que era muito apreciado por quem o ouvia antigamente. Por sua iniciativa cantou outro grande poema da tradição, chamado por ele de um gracejo, *A chegada de Lampião no céu*, versos memorizados de um folheto, entremeados ao refrão de um coco de seu repertório.

Em 2003, Mané de Bia já enxergava pouco, mas tinha suas estratégias para manter-se ligado a seu público, fazendo loas para os presentes na roda ou que estavam no lugar onde acontecia a brincadeira. Dizia-se esquecido dos versos, por isso consultava seu grupo ao escolher os cocos para resposta. Nesses momentos se aproximava dele seu primo e irmão de criação, Orlando, e passava ao cantador o nome dos presentes. Era a deixa para o improviso de loas, entremeadas aos outros versos improvisados.

Mané de Bia sempre demonstrou ter plena consciência de que sua criação era singular, pois sempre reafirmava ter introduzido o improviso aos moldes da cantoria no coco de roda. Explicava constantemente que só ele "botava poesia nos cocos". Este ancião remoçava à medida que ia criando os versos, respondidos com o ritmo e as vozes vigorosas de seus tocadores. Alimentado pela poesia que ia brotando e pela beleza dos cocos dados em resposta, parecia ter uma chama, um vigor que o colocava acima de todos. Este cantador, mesmo tendo falecido recentemente continua sendo especial. Orgulhava-se de ter criado um coco diferente – coco de roda rimado, de improviso, com versos próprios ou soluções que ele encontrou. Cantou na mocidade com Zé Aleixo Criança, cantador de coco gravado pela Missão de Pesquisas Folclóricas, que morreu há aproximadamente vinte anos. Segundo Mané de Bia, Zé Aleixo Criança cantava como a maioria dos cantadores de coco de feira. Para o embolador de coco, o que importa é a rapidez da palavra, o gracejo, o ritmo que envolve o público, sem se importar com a autoria dos versos, como fazem os cantadores de viola. O coco de Mané de Bia conservava

como refrão cocos antigos, encontrados no sertão e também em outras zonas culturais. É o caso do *Tamanqueiro*, do *Quá quá quá mineiro china*, cocos que antes encontrei em Zabelê, cidade do cariri paraibano, à qual me referi no início. O improviso em Zabelê é semelhante ao da embolada da maioria dos locais onde há esse tipo de verso na brincadeira: improviso é a forma de encaixar versos da tradição durante a tiragem do solista. O coro dá a resposta, que é fixa e completa os versos tirados pelo cantador de coco. Qual a diferença nos cocos de Mané de Bia? Mané de Bia improvisava, introduzindo loas a pessoas presentes ou glosas e outros poemas de sua autoria, enquanto embolava os cocos. A resposta era o coco da tradição cantado em coro por seus tocadores, enquanto o público dançava em roda. Na sua parte, além de improvisar, enxertava versos de poemas criados por ele ou adaptados por ele da tradição, em *seis linhas* (antiga denominação das sextilhas), *dez linhas* (as décimas) ou em *martelo agalopado*, formas poéticas encontradas na cantoria de viola. Só que esses versos trazidos da tradição ou criados por ele são poemas narrativos e, à medida que se alternavam ao repertório tradicional do coco de roda, ia sendo contada uma história. Misturavam-se aos cocos a poesia do repente de viola, dos emboladores de coco de feira, dos aboios, de canções de vaquejada e também de poemas narrativos de folhetos. Seu coco, que já em 2003 era tocado nas rádios e decorado por muitos moradores de Santa Luzia, aparecia como síntese de múltiplas possibilidades encontradas nos diferentes sistemas poéticos da literatura popular nordestina.

Na verdade, ele estava sozinho com sua experiência e vivência poética e queria socializá-la de alguma forma. Ele encontrou em nós os interlocutores que não tinha no seu cotidiano. Parece-me que ele se surpreendia quando dizia o nome de cantadores antigos e novos, os quais eu conheço de uma forma mais próxima ou distanciada, mediada por livros e gravações. Tudo leva a crer que havia um fascínio mútuo neste diálogo. Afinal, para haver diálogo, para haver experiência compartilhada, é preciso haver uma comunicação de "mão dupla". Acredito que muitos dos que morreram, entre 1938 e agora, podem estar vivos nas lembranças de poetas como Mané de Bia e de outros artistas, poetas populares, integrantes de seu público, anciãos ou jovens. De algum modo, os artistas, os poetas trazem em sua solidão, a voz da humanidade. Resta a nós, pesquisadores militantes, juntar os cocos de registros antigos com a memória dos sobreviventes que vamos encontrando por estes caminhos.

RECUPERANDO O LUGAR NA CIDADE

Desde que conhecemos Mané de Bia, pessoalmente, passei a levar amigos de diferentes procedências para conhecê-lo. Uma vez fui portadora de uma canção feita por um jovem músico de São Paulo que, junto com uma colega, fez uma gravação em fita cassete para eu entregar a Mané de Bia. Jovens universitários de João Pessoa ou Patos me pediram referências para fazerem vídeos sobre ele como trabalhos de fim de curso, mas não conheci os resultados.

Em 2006, Mané de Bia tornou-se um dos mestres de saberes tradicionais reconhecidos pelo estado da Paraíba, o que lhe conferiu uma espécie de pensão vitalícia, o que aliviou por alguns anos suas dificuldades financeiras. O reconhecimento público do valor de suas práticas culturais, como Mestre de Saberes Tradicionais, deu uma satisfação pessoal ao agraciado, a todos os conhecidos e à cidade, que também se envaidece de ter suas referências culturais.

Consultando sites da Internet da cidade pode-se avistá-lo em várias fotos de festas de São João passadas, em notícias de jornais.

Mané de Bia ficava feliz quando jovens iam visitá-lo em sua casa para conversar, para fazer fotos e entrevistas para trabalhos escolares, sendo uma forma de homenagem. Penso que Santa Luzia deveria por em evidência os nomes de Aleixo Criança, José Aleixo Criança, ambos documentados em 1938, e de Mané de Bia, cujo trabalho foi documentado por admiradores locais desde os anos 1970, de cidades vizinhas e de João Pessoa. Consegui reunir um conjunto de registros sonoros e audiovisuais produzidos em Santa Luzia, fiz vários estudos, divulgados em aulas, palestras, comunicações em encontros científicos, artigos, livro-CD, dois vídeos editados e muitos registros sonoros e audiovisuais, que pretendo dar a público. O que falta são ações de políticas públicas de gestores de cultura do município e do estado, de instituições como IPHAEP e IPHAN, para o desenvolvimento ações de educação patrimonial, entre elas as de valorização do Patrimônio Imaterial do sertão, pois são inúmeras as referências culturais desta região. Aleixo Criança, glosador, José Aleixo Criança e Mané de Bia, cantadores de coco, são referências da poesia oral, nascidos naquela pequena cidade, hoje com menos de vinte mil habitantes, que ficaram na memória de parte dos naturais de Santa Luzia e de outros que vivem ou viveram na região de Patos. Seus versos declamados ou cantados continuam a circular oralmente e deveriam ser mais conhecidos e

estudados como tantos outros artistas tradicionais do sertão e de outras localidades.

CAPÍTULO 14

RITMOS E MELODIAS EM TRÂNSITO: ESTUDO COMPARATIVO A PARTIR DE GRAVAÇÕES SONORAS DE DIFERENTES ÉPOCAS E LUGARES

MAGNO AUGUSTO JOB DE ANDRADE

([CLIQUE AQUI PARA VERSÃO ON-LINE COM ÁUDIOS](#))

OS COCOS E O COCO

Coco pode significar muitas coisas, dependendo do que se estuda; por essa razão vou me demorar um pouco explicando meu objeto de estudo neste texto. Quando escrevemos apenas a palavra coco tendemos a causar confusão porque ela pode se referir a uma fruta, à dança coletiva conhecida como coco ou brincadeira do coco, entre outras denominações, ou à música e versos cantados por um solista nesta manifestação da cultura tradicional brasileira. Pode-se ainda fazer referência aos cocos de embolada, cantada por duplas de repentistas ao som do pandeiro, chamados emboladores, e a um subgênero da MPB que ganhou certa evidência com Jackson do Pandeiro, por exemplo. No nosso caso trataremos do coco enquanto brincadeira ou manifestação da cultura popular tradicional brasileira, muito presente nos estados do nordeste do país. A manifestação do coco aqui, além de música (e dos versos e do ritmo que estão contidos nessa música) e dança, se refere a diversos processos da transmissão oral que são próprios dessa manifestação, como por exemplo, partilha, memórias coletivas e individuais dos participantes, organização social, modos de trabalho, entre outros.

Outras brincadeiras transmitidas pela tradição oral em que os seus participantes se referem a ela como *brincadeira*, a *ciranda*, por exemplo, também tem elementos de canto e dança, no entanto há diferenças no coco que devem ser consideradas. O canto é realizado geralmente alternando um solista que *tira o coco* e um grupo que *responde*, na maioria das vezes as pessoas que cantam, sobretudo as que respondem o coco, também estão dançando. Esse canto é acompanhado por poucos instrumentos de percussão, principalmente bumbo (ou zabumba) e ganzá, embora em diversas gravações e relatos os colaboradores possam tirar o coco e respondê-lo sozinhos, no intuito de ilustrar a parte musical dessa manifestação; outras vezes para lhe imprimir um caráter mais lírico. No que se refere à estrutura do canto, ritmicamente ele se apresenta em compasso binário (2/4), diferente da ciranda que se apresenta em compasso quaternário (4/4) como ocorre nas cirandas que observamos. Vale destacar que geralmente a ciranda é brincada pelos mesmos participantes do coco, muitas vezes na mesma ocasião. Também em relação à estrutura do canto, na maioria das vezes a resposta do coco contém versos fixos, enquanto os versos tirados pelo cantador ou cantadora tendem a ser mais livres, geralmente de caráter improvisatório, os quais se prestam muito à livre elaboração, reelaboração e criação pelos seus participantes que se encontram no papel de solista. Quanto à dança circular que lhe é própria,

seu movimento mais característico é o passo que simula ou dá umbigada; nesse passo dois dos participantes se encontram no meio da roda.

A música não ocorre isolada da poesia que lhe empresta e, muitas vezes, determina seus elementos melódicos e rítmicos. Esses elementos rítmicos, por sua vez, têm forte relação com a dança, fazendo coincidir a sílaba forte do verso com o passo forte na dança e a pancada forte do bumbo. Também a poesia é carregada de códigos que identificam os participantes, seus locais de trabalho, seu contexto social, assim como também é através da poesia dos versos do coco que se faz o improviso, o desafio, o duplo sentido e a gozação. É a esse conjunto que tratamos por brincadeira do coco.

Essa brincadeira (ou manifestação) pode ser encontrada também sob o nome de coco praieiro (Pimentel, 1978), no entanto, como observamos a ocorrência dessa brincadeira em diversos lugares longe do litoral, não achamos conveniente esse termo, embora o autor acima se refira ao mesmo objeto de estudo tratado aqui. Outra distinção rápida é com relação ao chamado coco de embolada que é cantado por dois *emboladores* ou *coquistas*. Este último constitui um tipo de desafio poético comparável àquele das modas de viola e dos repentistas. No coco de embolada dois emboladores improvisam sobre um tema, muitas vezes jocoso, alternadamente; em geral eles próprios tocando e sendo acompanhados pelo pandeiro. Este coco não é objeto de estudo nesse texto.

Neste texto usarei o termo **brincadeira do coco**, me referindo ao todo da manifestação, na qual um brincante faz o que se chama “tirar o coco”, enquanto outros brincantes, que costumam estar dançando em roda, “respondem o coco”, acompanhados do zabumba (ou bumbo) e do ganzá. Os brincantes se referem aos versos cantados durante essa brincadeira como **coco**: “ai eu tirei o **coco** assim...”, “qual **coco?**”, “[**coco**] Mineiro Pau”¹. Esse termo nas falas deles parece se referir a um elemento poético, mas também rítmico e melódico, que confere identidade à parte da brincadeira formada por poesia, música e ritmo. Então, como definição operacional, ao longo deste texto, quando aparecer **coco** usarei também nesse sentido, como um fragmento da **brincadeira do coco** capaz de portar identidade e se distinguir de outros **cocos**, caracterizado principalmente pelos versos, mas que também contém elementos melódicos e rítmicos derivados dos versos e que algumas

¹ MANÉ DE BIA. **Mané de Bia**: entrevista a Saneide Maria Pereira, pesquisadora do LEO, em Santa Luzia, PB, fita cassete, n. 008, lado A, gravada em 26/06/1992, transcrição nossa.

vezes podem ser comuns também a outros versos e a outros cocos. Esses versos geralmente (com exceção de alguns cocos cantados por Odete, em Pilar²) se dividem em duas partes, uma cantada pelo *tirador do coco*, um brincante no papel de solista que em geral tem liberdade para modificar ou improvisar sua parte; e outra parte cantada pelo coro formado pelos outros brincantes, semelhante a um refrão, cantada sem alterações ou improvisos, chamada de *resposta*.

Dependendo do lugar, a música presente nessa manifestação pode apresentar diversas variações, seja na melodia, nos versos, ou nas combinações entre coco e resposta, por exemplo. No entanto, podemos observar que na **brincadeira do coco** a música e poesia nela contidas, os cocos, mantêm alguns pontos comuns que tento usar como suporte ao longo do texto. Essas variações e continuidades nos **cocos** serão o tema no restante deste estudo.

COMO CHEGUEI AO COCO DE RODA OU NA RODA DOS COCOS

Talvez caiba uma contextualização do meu caminho enquanto pesquisador, tendo em vista que esta experiência e a maneira como ela foi construída têm um papel importante na maneira como interpretei os dados aqui apresentados.

Meu primeiro contato com a brincadeira dos cocos e com o estudo da cultura popular se deu durante minha graduação no bacharelado em música na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) por ocasião da minha entrada como voluntário no Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO) no ano de 1998. Naquele período o LEO estava organizando o material para um livro e CD, [*Cocos: alegria e devoção*](#)³, e acabei contribuindo como assistente na gravação do material que deu origem ao CD e mais adiante como um dos editores e diretores artísticos do CD finalizado. Participei também da revisão das transcrições dos cocos que entraram na composição do livro, o que, juntamente com o trabalho no CD, me rendeu inúmeras horas, me enchando das gravações e das vozes dos brincantes.

Posteriormente, também no LEO, participei como bolsista de Iniciação Científica, PIBIC/UFPB, com um projeto que representava, naquele momento, as primeiras experiências com a digitalização do acervo e de entender algumas

² *Cocos: alegria e devoção*. João Pessoa: LEO, 2000. CD.

³ *Cocos: alegria e devoção*, João Pessoa: LEO, 2000. CD.

similaridades que observávamos no repertório dos grupos de coco com os quais tínhamos contato. Desde então tenho me debruçado no acervo coletado pelo LEO para a produção de outros CDs com brincantes do coco, como os CDs de Mané de Bia e de Odete, e também com projetos de digitalização do acervo que vêm me absorvendo muito tempo, até hoje, vários anos depois da minha conclusão do curso de graduação. Posteriormente, com a digitalização do acervo sonoro do Núcleo de Documentação e Pesquisa em Cultura Popular (NUPPO), no início dos anos 2000⁴, tivemos acesso a algumas gravações dos cocos da década de 1970. Recentemente, em 2008, com novas gravações que deram origem ao CD *Responde a roda outra vez* (2004), tivemos um novo panorama da brincadeira através de novos registros dos cocos no século XXI.

Um ponto interessante do meu contato com mais de 300 (trezentas) horas de gravações e de mais de 1000 (mil) horas de contínuas audições é que enquanto eu digitalizava, organizava em coletâneas, revisava, minutava os relatos e entrevistas, eu também memorizava boa parte do material estudado. Essa constatação, embora óbvia, me veio só recentemente enquanto revisava um dos relatos gravados em 1992, com o colaborador Balula⁵. Enquanto o colaborador citava os cocos eu os recuperava na memória, o que já acontecia desde os tempos das minhas primeiras pesquisas em uma proporção menor. Notei então que também adquiri muito do repertório dos grupos registrados. Após tantos anos discutindo sobre oralidade sinto que também aprendi de forma oral bastante coisa a respeito dos cocos, através das vozes de nossos colaboradores, a partir de uma **oralidade indireta**, ou seja, apesar de ter aprendido pelos relatos dos colaboradores, isso já se deu por intermédio das gravações e não pelo contato interpessoal direto.

As grandes referências que demonstram uma preocupação ou reflexão sobre a oralidade são o livro de Mário de Andrade (1984) e os textos de Maria Ignez e Marcos Ayala (2000). Geralmente o que é descrito neles traz consigo

⁴ Como resultado de um projeto de Maria Ignez Novais Ayala, realizado com auxílio à pesquisa do CNPq, “Fontes para o estudo da memória da cultura popular”, entre 2004 e 2005, foi feita a transcrição para CD Áudio de fitas magnéticas (fitas de rolo), gravadas entre as décadas de 60 e 80 do século XX, pertencentes ao Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO) da UFPB, seguida de organização, indiciamento e catalogação para consulta pública. Este projeto é complementar ao projeto integrado “Laços de Família: memória e registros da cultura popular brasileira (2ª fase)”, coordenado por Maria Ignez Novais Ayala.

⁵ BALULA. **Balula**: Depoimento a Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala. João Pessoa: LEO, 1992. Fita cassete, n. 029 e n. 030, gravadas em 07/07/1992. (para ouvir os arquivos basta clicar sobre os ícones abaixo)

essa característica da transmissão oral que marcou tanto os pesquisadores e que não pode ser propriamente grafada por palavras ou partituras. É essa memória transmitida oralmente que sofre as limitações normais de serem reduzidas à representação escrita. No livro [*Cocos: alegria e devoção*](#), por exemplo, consta a gravação de um coco descrito por Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala (2000, p.9), registrado em São Paulo na década de 1970⁶, que só recentemente pude ouvir, o que transformou completamente o sentido daquilo que eu li; vejamos:

[...] ouvimos um coco antigo que aprenderam quando crianças, provavelmente com o pai nascido na Bahia. A melodia da canção era um lamento que tinha por refrão:
 Êh zueira
 mangabeira não dá mais fulô
 candeia
 É cambito da caixa
 cambito-ri-ri
 papagaio novo papaga-ri-ri
 periquito novo piqui-ri-ri-ri
 Espirito de santo espi-ri-ri-ri
 minha gente venham vê ôlô
 Cantá o me coco gemedô

Já nesse texto os Ayala (2000) tinham clareza de que o que eles ouviram em 1970 apresentava versos idênticos aos que Mario de Andrade ouviu no Rio Grande do Norte em 1929 e registrou no livro intitulado *Cocos* (1984), mas, de certa forma, os versos tinham ao mesmo tempo se mantido reconhecíveis e mudado, quase se transformando em outra canção.

Durante minha experiência em campo também ficou claro que era possível encontrar muitos versos compartilhados entre diferentes cocos, de diferentes grupos. Só mais tarde fui perceber que também eram compartilhados em diferentes épocas. Com um pouco mais de atenção percebi também que assim como os versos, certas melodias também podiam servir a versos diferentes, que havia uma espécie de trânsito entre esses elementos.

⁶ DONA APARECIDA. **Dona Aparecida:** Entrevista a Maria Ignez Ayala. São Paulo-SP: Acervo Ayala. Fita cassete, n. 088, lado A, gravada em 22/02/1978.

PRIMEIRAS ORGANIZAÇÕES INTERNAS

Devido ao meu maior acesso ao acervo do LEO, pela grande variedade, qualidade e quantidade de gravações de brincadeiras, relatos e entrevistas, e pelo fato de que alguns desses registros foram realizados por mim em campo, tornando os brincantes e suas vozes ainda mais familiares, esse material se tornou a referência central deste trabalho. Sendo assim, comecei distinguindo cocos que eram cantados pelos grupos que faziam parte da nossa pesquisa na época de meu ingresso em 1998, colecionando através de anotações os cocos que me pareciam se repetir. Em seguida, passei a perceber versos isolados que se repetiam, e, por último, começamos a categorizar ao mesmo tempo alguns elementos melódicos que nos pareciam formar outro tipo de categoria.

Mais tarde esse processo de categorização se deu também com o material coletado pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938; por material de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala coletado em São Paulo na década de 1970; por dados do Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO/UFPB), registrados entre 1992 e 1998; por registros sonoros do Núcleo de Cultura e Documentação da Cultura Popular (NUPPO/UFPB), gravados na década de 1970 e pelo Projeto Responde a Roda na década de 2000.

Desta forma foi possível reunir uma coleção de materiais que aparecem em diversas gravações. Posteriormente, esse processo incluiu a adição de novas categorias ao notarmos que, na maioria das vezes, não é o coco inteiro que se repete e sim alguns de seus versos. Esses versos aparecem algumas vezes na resposta do coco, formando uma estrutura sobre a qual o brincante que está solando pode improvisar ou recorrer a versos de outros cocos. Como exemplos desse tipo de ocorrência temos o coco *Minero Pau Minero Ô*, também o cocos *Cauã Cauã e Mineiro China*. Mané de Bia⁷ nos dá indícios de que essa estrutura possa ser chamada de coco de cacete (mais detalhes na transcrição abaixo).

Seguindo os versos soltos que aparecem e diversos cocos, notamos que eles podem fazer parte de um repertório comum a vários grupos, e que podem ser usados de diversas maneiras, apresentando variações na sua melodia ou ritmo, conforme o coco em que eles se encontram. Nesse momento, notamos

⁷ MANÉ DE BIA. **Mané de Bia:** Entrevista a Saneide Maria Pereira Fita cassete, n. 008, lado A, gravada em 26/06/1992, transcrição nossa.

algumas vezes que a melodia e ritmo podiam também ser usados por cocos diferentes, de maneira semelhante a uma paródia, por exemplo, aspectos melódicos e rítmicos que se mantêm inalterados enquanto a letra é substituída. Um processo semelhante também pode ser notado na cantoria de viola, onde uma mesma estrutura rítmica e melódica pode ser usada como base para vários versos.

CARACTERÍSTICAS E CATEGORIAS

As coleções que se formaram a partir da tentativa de categorizar os elementos recorrentes da minha audição despertaram a necessidade de pensar a respeito do que seria a parte cantada da brincadeira do coco, tendo em vista que ao mesmo tempo em que existe a continuidade que vem com a transmissão oral, existe a criatividade e a liberdade no rearranjo dos elementos e essas características se dão numa imensa variedade de melodias e versos que podem ser identificados como cocos. Sendo assim, das coleções formadas anteriormente a partir da repetição de elementos presentes nos cocos (versos e melodias) emergiram características comuns àquilo que chamamos de coco. Embora essas características possam não estar presentes da mesma forma em todos os cocos que observamos, elas têm emergido continuamente durante nossa observação, de uma forma ou de outra, na grande maioria deles. Essas características são:

- *Continuidade*, a característica que permite encontrar um mesmo coco ou um mesmo verso identificável ao longo do tempo. Mesmo separados por vários anos, por vários quilômetros e por algumas gerações baseadas na transmissão oral, é possível encontrar nas gravações mais recentes exemplos de um mesmo coco praticamente inalterados como no caso do Minero Pau Minero Ô.

- *Ubiquidade*, a característica de um coco ou de um verso estar presente em diversos lugares em um mesmo recorte temporal. Também é possível encontrar nas gravações do litoral (Jacumã, Gurugi, Cabedelo, Forte Velho, Praia do Poço) cocos compartilhados por grupos de brincantes que aparentemente não têm contato entre si. Esta característica nos faz pensar em certo número de cocos ou de versos formando uma espécie de repertório comum a muitos brincantes.

Diversidade, a característica que nos faz encontrar cocos de várias formas diferentes. Como já apontava Mário de Andrade (1984, p. 347), “coco também é uma palavra vaga assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de carácter extra-urbano”. De fato, assim como Mário de Andrade, qualquer pesquisador que se debruce sob o assunto vai achar sob este nome uma diversidade enorme de ritmos e formas capaz de gerar confusão em muita gente. Quanto a isso, uma breve audição do [CD Cocos: alegria e devoção](#)⁸ pode mostrar que em um recorte do acervo gravado na Paraíba temos cocos extremamente líricos como o “São João foi batizado”, cantado por Doralice no Gurugi⁹, cocos extremamente rítmicos quase se confundindo com um mantra como “Ô cauã, cauã”, cantado por Dona Nina, Seu Cícero e Seu Dão em Várzea Nova¹⁰, e versos extremamente livres e fluidos acompanhados com percussão, como os cocos cantados por Odete em Pilar¹¹.

Plasticidade, a característica que os cocos têm de serem extremamente mutáveis, seja nos versos, nas melodias, na forma, o que permite que versos e melodias sejam rearranjados, recriados ou criados conforme os limites e criatividade dos seus brincantes. Encontramos uma imensa plasticidade na forma de cantar e de compor e recompor esses cocos, se considerarmos separadamente os elementos: ritmo, melodia, letra dos versos, versos de resposta. É possível, por exemplo, encontrar: a) um mesmo verso em diferentes cocos; b) um mesmo verso cantado com diferentes melodias; c) mesmos versos de resposta em diferentes cocos; d) ou versos retirados de cocos, cirandas ou músicas populares quaisquer usados como base para improviso, criação ou recriação¹².

⁸ Cocos: *alegria e devoção*. João Pessoa: LEO, 2000. CD.

⁹ Cocos: *alegria e devoção*. João Pessoa: LEO, 2000. CD, Faixa 19.

¹⁰ Cocos: *alegria e devoção*. João Pessoa: LEO, 2000. CD, Faixa 27.

¹¹ Cocos: *alegria e devoção*. João Pessoa: LEO, 2000. CD, Faixas 15, 16 e 25.

¹² Também podemos observar letras, melodias e mesmo fonogramas de cocos em músicas populares. Muitas vezes observamos uma apropriação dessas letras, melodias e fonogramas sob a desculpa de serem material de domínio público. Ao longo do texto pretendo demonstrar que embora a autoria de muito do material que compõe a brincadeira do coco possa ser considerada domínio público, o uso dele para compor um coco é único, próprio de cada intérprete e de cada brincadeira, dificilmente repetido de forma idêntica duas vezes, ainda que apresentado pelo mesmo cantador.

MINEIRO PAU MINEIRO Ô

Qualquer separação aqui feita tem um caráter apenas didático, a exemplo das características apresentadas acima, que podem ser encontradas em grande quantidade no acervo analisado e de diversas maneiras. Para introduzir o leitor e ouvinte tomemos os exemplos seguintes, procurando seguir o caminho acima exposto.

Inicialmente, podemos observar diferentes versões do coco Mineiro Pau, que, embora sejam distintas, podem ser facilmente reconhecidas como um mesmo coco e, portanto, categorizadas num mesmo grupo. Depois podemos observar outros versos que podem ser encontrados em outros cocos, podendo ser eles próprios categorizados de outra forma, conforme a similaridade dos versos ou das melodias a que eles se fixam.

Em seguida reparem nos nossos grifos: os **negritos** representam os versos de resposta do coco conhecido como Mineiro Pau Mineiro Ô, (ou Mineiro Pau, ou Mineiro Pau Mineiro Oi); nele podemos encontrar exemplos de todas as características citadas acima.

A *continuidade* pode ser observada pelas diversas gravações feitas ao longo do tempo (1938, 1992, 1998, 2004), pois o coco permanece com a mesma forma (coco de cacete, segundo Mané de Bia no Ex. 1), sendo a resposta (minero pau mineiro ô) facilmente identificável, tanto pelos versos, quanto pelo ritmo e pela melodia. A *ubiquidade* pode ser observada ao percebermos que este coco faz parte do repertório de diversos brincantes, seja na região do litoral (Cabedelo), seja na região do sertão (Pombal, Santa Luzia), seja na região do brejo (Caiana dos Crioulos). Também existe *ubiquidade* entre os versos destacados em *itálico* que são compartilhados por brincantes da região do litoral (Cabedelo) e do brejo (Pilar), também em outros cocos do acervo. A *plasticidade* pode ser observada no Ex. 1, em que Mané de Bia descreve como constrói as rimas; de fato, em todos os exemplos do Mineiro Pau Mineiro Ô apresentados, a resposta e a estrutura que ela forma, com um verso de resposta seguido por um verso do coco propriamente dito, demonstra como o coco Mineiro Pau Mineiro Ô de fato é uma estrutura aberta onde cabem tanto versos compostos por improviso segundo o momento da apresentação, quanto versos retirados de outros cocos e modificados ritmicamente e melodicamente para se encaixarem na estrutura do Mineiro Pau (Ex. 5 e 6, aqui

destacados em *itálico* para facilitar a apresentação); Por último a variedade pode ser notada nas diferenças entre o coco Mineiro Pau Mineiro Ô (coco de cacete, segundo Mané de Bia no Ex. 1) e os cocos dos Ex. 5 e 6, que apesar de compartilharem a mesma denominação de coco e material em comum, são diferentes na forma.

EXEMPLO 1: ENTREVISTA COM MANÉ DE BIA (SANTA LUZIA-1992)¹³

Mané de Bia: Ai eu comecei a fazer, né... e fui fazendo... deferente. Porque de primeiro... coco que tinha rima era umas rimazinha... Ainda agora eu tava cantando ali... contando ali... o significado pra um camarada que... tenente, esse Tenente Lucena, perguntou se eu sabia **coco de cacete**, eu digo ‘eu já cantei **coco de cacete**’, ‘qual o coco?’, eu digo: ‘minero pau’, ele: ‘muito bem!’

Entrevistadora: Ai esse minero pau, canta ai só uma estrofezinha.

Mané de Bia: [cantando] – Minero pau mineiro ô
[explicando] – pronto, ai a turma responde isso
[cantando] – mineiro pau mineiro ô
[explicando] – e eu vou fazendo as rima é de pedacinho

Entrevistadora: Sim, o senhor vai fazendo...

Mané de Bia: [cantando] **vamos embora menino**
– **mineiro pau mineiro ô**
– que o focloro já chegou
– **mineiro pau mineiro ô**
– vocês inrruina [?] a voz
– **mineiro pau mineiro ô**
– de quem é embolador

EXEMPLO 2: MINEIRO PAU – JOSÉ ADELINO FERREIRA (POMBAL-1938)¹⁴

Resposta: Mineiro pau mineiro ô	– ai tenho pena de deixar
Coco– Vou me embora vou me embora	– mineiro pau mineiro ô
– mineiro pau mineiro ô	– ai meu amor por terra aleia
– ai como se foi a baleia	– mineiro pau mineiro ô
– mineiro pau mineiro ô	– ai quando eu vim de lá de casa

¹³ MANÉ DE BIA. **Mané de Bia**: Entrevista a Saneide Maria Pereira. Santa Luzia: LEO, 1992. Fita cassete, n. 008, lado A, gravada em 26/06/1992, transcrição nossa.

¹⁴ JOSÉ ADELINO FERREIRA. **Missão de Pesquisas Folclóricas**. São Paulo: Sesc SP, 2006, CD 2 Paraíba, Faixa 41 (gravada em Pombal, PB, em 10 de abril de 1938), transcrição nossa.

- mineiro pau mineiro ô
- ai minha mãe me encomendou
- mineiro pau mineiro ô

- ai meu fi você num apanhe...

EXEMPLO 3: MINEIRO PAU MINEIRO Ô – DONA TECA (CABEDELÔ - 1998)¹

- Coco – **Vou embora vou embora**
 Resposta – **Mineiro pau mineiro ô**
- ai segunda feira que vem
 - mineiro pau mineiro ô
 - ai quem não me conhece chora
 - mineiro pau mineiro ô
 - ai que dirá quem me quer bem
 - mineiro pau mineiro ô
 - oi menina se quer ir vamo'
 - mineiro pau mineiro ô
 - ai me furta qu' eu te carrego
 - mineiro pau mineiro ô
 - ai me bota dentro do bolso
 - mineiro pau mineiro ô
 - ai qu'eu sou maneiro e não peso
 - mineiro pau mineiro ô
 - ai menina minha menina
 - mineiro pau mineiro ô
 - ai sobranceia de veludo
 - mineiro pau mineiro ô
 - menina minha este teu olho'
 - mineiro pau mineiro ô
 - para mim ele vale tudo
 - mineiro pau mineiro ô
 - oi menina se quer ir vamo'
 - mineiro pau mineiro ô
 - ai não te ponha a 'maginar
 - mineiro pau mineiro ô

- ai quem 'magina cria medo
- mineiro pau mineiro ô
- ai quem tem medo não vai lá
- mineiro pau mineiro ô
- ai menina minha menina
- mineiro pau mineiro ô
- ai sobranceia de veludo
- mineiro pau mineiro ô
- ô menina este teu olho'
- mineiro pau mineiro ô
- para mim ele vale tudo
- mineiro pau mineiro ô
- menina se quer ir vamo'
- mineiro pau mineiro ô
- ai não te ponha a'maginar
- mineiro pau mineiro ô
- ai quem' magina cria medo
- mineiro pau mineiro ô
- ai quem tem medo não vai lá
- mineiro pau mineiro ô
- ai lá vem a lua saindo
- mineiro pau mineiro ô
- oi redonda como um vintém
- mineiro pau mineiro ô
- ai não é lua não é nada
- mineiro pau mineiro ô
- mas era os olho' do meu bem
- C – mineiro pau mineiro ô...

¹ TECA E DEMAIS COMPONENTES DO COCO DE RODA DO MESTRE BENEDITO. *Cocos: alegria e devoção*. João Pessoa: Laboratório de Estudos da Oralidade – LEO, 1999, Faixa 19 (gravada no município de Cabedelo, PB, em outubro de 1998) transcrição retirada do encarte p. 30-31.

EXEMPLO 4: MINEIRO PAU - MARIA DE LOURDES VITORINO AUGUSTO (CAIANA DOS CRIoulos-2004)¹

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| – A Caiana é conhecida | – Todos devem conhecer |
| – Mineiro pau, mineiro oi... | – Mineiro pau, mineiro oi... |
| – Do litoral ao sertão | – Essa nossa região |
| – Mineiro pau, mineiro oi... | [...] |

EXEMPLO 5: ODETE CANTANDO SERENA SERENÁ, (PILAR-1998)¹

Ô serena serená serena do amor no braço de quem me ama morro mas não sinto a dor serená	com a mochila na mão serená [...] <i>Menina dos olho' preto</i> <i>Sobranceia de veludo</i> <i>teu pai num tiver dinheiro</i> <i>mas teu olho' vale tudo serená</i>
Tanto bem que eu te queria tanto má que eu te joguei [=mal] tu viver em porta em porta	

EXEMPLO 6: DONA TECA (CABEDELLO-1998)¹

Resposta – Ô céu céu céu azul sereno ô céu me leva para os braços d'um moreno Ô céu céu céu ô céu sereno ô céu me leva	para os braços d'um moreno [...] <i>Menina se quer ir vamo'</i> <i>e não te ponha a 'maginar</i> <i>quem 'magina cria medo</i> <i>e quem tem medo não vai lá</i>
--	---

¹ AUGUSTO, Maria de Lourdes Vitorino e Grupo de Coco de Caiana dos Crioulos. *Responde a roda outra vez*. João Pessoa: Associação Respeita Januário e Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, 2004. CD-2, Faixa 12, transcrição retirada do encarte.

¹ ODETE. *Cocos: alegria e devoção*. João Pessoa: Laboratório de Estudos da Oralidade – LEO, 1999, Faixa 25 (gravada em no município de Pilar em outubro de 1998), transcrição retirada do encarte p. 36-37.

¹ TECA E DEMAIS COMPONENTES DO COCO DE RODA DO MESTRE BENEDITO. *Cocos: alegria e devoção*. João Pessoa: Laboratório de Estudos da Oralidade – LEO, 2000, Faixa 26 (gravada no município de Cabedelo em outubro de 1998), transcrição retirada do encarte p. 38.

CATEGORIAS, ELEMENTOS E COCOS

No estudo de música existe o conceito de musicalização, o qual, semelhante ao conceito de alfabetização, designa um conjunto de expedientes pelos quais o sujeito apreende a linguagem musical. Snichi Suzuki (1993), nos mostra ainda outra aproximação do aprendizado da música e da linguagem que nos parece apropriada à nossa análise porque trata o processo de musicalização na educação musical clássica partindo da maneira em que aprendemos a língua materna.

Segundo esse autor, da mesma forma que as crianças entram em contato com sua língua materna, primeiro, através da audição na casa dos pais, em seguida, através da imitação dos pequenos sons até a aquisição da linguagem falada, posteriormente aprendem a codificar e decodificar essa linguagem através do aprendizado da escrita, da mesma forma a música deveria seguir esse curso que nos parece tão comum.

De maneira geral o processo de musicalização se dá através da interiorização de uma série de elementos que se tornam úteis à prática musical, como o saber tocar o instrumento e saber o correto uso dos códigos da música que se pretende executar. No caso dos cocos, essa musicalização se dá através da transmissão oral e vem junto com uma série de elementos que dizem respeito também à prática dessa brincadeira e às memórias coletivas do grupo.

Deste modo o brincante se apropria de um material musical que pode, uma vez interiorizado, ser modelado segundo as necessidades do brincante, nesse sentido, se assemelhando ao aprendizado de uma língua materna, onde o sujeito depois de conhecer o vocabulário, os códigos e as regras gramaticais pode usar as palavras para formar suas próprias falas.

Portanto, na brincadeira do coco cada brincante além de intérprete (se é que nesse caso esse conceito se aplica) pode também ser um criador e arranjador do material que canta ou, melhor, brinca. Quanto a isso temos depoimentos como os de Balula¹ e Seu Jove² (1992) mostrando como se dão algumas criações ou transformações. Isso também rebate o senso comum de

¹ BALULA. **Balula:** Depoimento a Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala. João Pessoa: LEO, 1992. Fita cassete, n. 029 e n. 030, gravadas em 07/07/1992.

² SEU JOVE. **Joventino Antônio:** Entrevista a membros do LEO (cod. GAMT). Forte Velho, Santa Rita: LEO, 1992. Fita cassete, n. 031, gravadas em 18/07/1992.

que cultura popular tradicional é sempre formada por material anônimo (e, portanto, de domínio público), o que muitas vezes é usado apenas para alienar dos brincantes os poucos direitos que cabem sobre sua criação.

Desta forma, embora tradicional, o coco não é de maneira nenhuma estático. Do mesmo modo que são transmitidos elementos comuns, (que podem ser versos, músicas, maneiras de cantar, estruturas) esses elementos uma vez transmitidos são continuamente reelaborados conforme as necessidades e possibilidades dos brincantes.

Vale ressaltar que a construção acima, que trata de características, de elementos separados, existe apenas como uma abstração minha no sentido de dar forma ao conjunto de dados que tenho coletado e trabalhado nesses anos. Na nossa prática de campo, temos testemunhado que o processo de reelaboração é constante e vivo e, muitas vezes, até nomear um determinado coco pode ser um problema, tendo em vista que cada brincante pode associar a ele um nome diferente, conforme suas próprias impressões sobre o coco, e um coco normalmente é cantado por muitos brincantes, mesmo que apenas um “tire” o coco. Mesmo os “clássicos”, como o Mineiro Pau apresentado acima, podem variar muito conforme o brincante, tornando-os semelhante apenas no nome e em alguns versos. Na nossa experiência na produção de CDs com artistas populares tradicionais, percebemos que algumas vezes o nome que escolhemos para tratar do coco nem sempre fazia sentido para os brincantes. Outras vezes, perguntando a um brincante o nome de um coco, em dias alternados, recebíamos um nome diferente a cada pergunta.

Pensando conforme Snyder (2000), a memória que se forma do coco, assim como de qualquer música ou memória, poderia ser definida também como um conjunto de categorizações agrupadas em partes interdependentes chamados de *clusters*. Um exemplo disso é a maneira como lembramos números de telefone ou o número da carteira de identidade ou CPF, em que não lembramos o número todo, mas formamos o conjunto recitando partes, *clusters*, de 2 ou 3 números de cada vez, sendo que o cluster precedente ativa a nossa memória para o próximo número. Creio que os cocos algumas vezes também podem ser lembrados dessa maneira, o que explicaria a memorização de cocos longos ou ainda de sequências de cocos durante uma brincadeira. No entanto, assim como outros tipos de *clusters*, os cocos e os elementos que compõem o todo parecem se formar “puxados” por outros. E a nossa

experiência nos mostra que isso faz sentido tanto no que se refere à memória individual quanto à memória coletiva.

De fato não faz sentido para um brincante apenas o coco separado da brincadeira do coco, que por sua vez não faz sentido sem a participação de um grupo com o qual o brincante possa partilhar os significados impregnados também nos cantos dessa brincadeira.

No entanto nem tudo é memória; uma vez dominados os elementos, sua sintaxe e seus usos, eles servem como blocos de construção para futuras criações. Por exemplo, na época em que gravamos a primeira coletânea dos cocos se cantava um assim em Gurugi:

Nós mora lá na agrovila,
Mora Pedro, João, José e Maria,
Resposta:
Só não tamos mais satisfeitos porque,
A prefeita não bota energia³

Este coco, certamente, não vem do repertório tradicional, já que remete a um momento que era bem específico na vida do grupo, portanto foi criado. Minha hipótese é que ele foi construído a partir de elementos presentes no repertório anterior do grupo, que foram modificados para chegar à forma desejada, e em seguida foram incorporados ao repertório apenas daquele grupo naquele momento. No entanto, devo também lembrar que este coco faz parte da vida comunitária dos brincantes e existe para expressar a falta de contentamento com uma situação que é comum aos brincantes. Deste modo, não apenas na sua formação seriam usados o repertório prévio do grupo, mas também um repertório social mais amplo que também é constituído pelo grupo, assim como a brincadeira. E de forma análoga à linguagem, são usados os elementos apreendidos para elaborar novas formas de expressão.

ALGUMAS IMPLICAÇÕES

Sendo assim, mais do que o simples estudo etnográfico ou etnomusicológico, estudar o coco ou, em um contexto mais amplo, a brincadeira dos cocos, é procurar a base de um iceberg em que na ponta estão

³ Gravado em Gurugi, município do Conde, PB, para o CD *Cocos: alegria e devoção*, em outubro de 1998, transcrição nossa.

evidentes as músicas e danças da brincadeira; enquanto na base estão as relações sociais, as memórias e as histórias de vida dos brincantes.

Os processos que são responsáveis por essa manifestação também são responsáveis pela interiorização dos elementos que fazem a brincadeira e os cocos serem possíveis, além de constituírem os formadores de memórias capazes de manter viva a identidade de diversos cocos e os códigos que tornam possível a realização, interpretação e constante reelaboração desse material.

Então, da mesma maneira que esse material é gerado a partir de um processo coletivo em que os primeiros autores de muitos versos, formas e melodias podem se perder ao longo do tempo, também é fruto da interpretação pessoal de cada brincante ou grupo e está constantemente sujeito à criatividade, possibilidades e limitações individuais e coletivas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades, 1984.

AYALA, Maria Ignez Novais e AYALA, Marcos (Org.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDURN, 2000.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O coco praieiro*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.

SNYDER, Bob. *Music and Memory*. Massachusetts: MIT, 2000.

SUZUKI, Snichi. *Nutured by Love: The Classic Approach to Talent Education*. Suzuki Method International, 1993.

LISTA DO MATERIAL SONORO

[COCOS: ALEGRIA E DEVOÇÃO](#). Coord. Maria Ignez Novais Ayala. João Pessoa: Laboratório de Estudos da Oralidade – LEO, 2000. CD. (Apoio CNPq, CAPES)

RESPONDE A RODA OUTRA VEZ. Música tradicional de Pernambuco e da Paraíba no Trajeto da Missão de 1938. Coord. Carlos Sandroni, Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala. Recife: Associação Respeita Januário; João Pessoa: Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, 2004. 2 CDs (Apoio Petrobras)

AUGUSTO, Maria de Lourdes Vitorino e Grupo de Coco de Caiana dos Crioulos. *Responde a roda outra vez*, op. cit., CD 2 Paraíba, Faixa 12, transcrição retirada do encarte.

BALULA. **Balula:** Depoimento a Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala. João Pessoa: LEO, 1992. Acervo Ayala. Fita cassete, n. 029 e n. 030, gravadas em 07/07/1992.

DONA APARECIDA. **Dona Aparecida:** Entrevista a Maria Ignez Ayala. São Paulo: Acervo Ayala. Fita cassete, n. 088, lado A, gravada em 22/02/1978.

JOSÉ ADELINO FERREIRA. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC SP, 2006. CD 2 Paraíba. Faixa 41 (gravada em Pombal em 10 de abril de 1938), transcrição nossa.

MANÉ DE BIA. **Mané de Bia:** Entrevista a Saneide Maria Pereira. Santa Luzia: LEO, 1992. Acervo Ayala. Fita cassete, n. 008, lado A, gravada em 26/06/1992, transcrição nossa.

ODETE. *Cocos: alegria e devoção*, op. cit., Faixa 25 (gravada no município de Pilar em outubro de 1998), transcrição retirada do encarte p. 36-37.

SEU JOVE. **Joventino Antônio:** Entrevista a membros do LEO (cod. GAMT). Forte Velho, Santa Rita: LEO, 1992. Acervo Ayala. Fita cassete, n. 031, gravadas em 18/07/1992.

TECA E DEMAIS COMPONENTES DO COCO DE RODA DO MESTRE BENEDITO. *Cocos: alegria e devoção*, op. cit., Faixa 19 (gravada no município de Cabedelo em outubro de 1998) transcrição retirada do encarte p. 30-31.

TECA E DEMAIS COMPONENTES DO COCO DE RODA DO MESTRE BENEDITO. *Cocos: alegria e devoção*, op. cit., Faixa 26 (gravada no município de Cabedelo em outubro de 1998), transcrição retirada do encarte p. 38.

CAPÍTULO 15

OS GÊNEROS E A CONVERSA: ESBOÇO DE ABORDAGEM BAKHTINIANA E APONTAMENTO SOBRE O MÉTODO

EDSON SOARES MARTINS

Ao que tudo indica, teria sido somente nos anos 1950 que Mikhail Bakhtin alcançaria, de fato, a superação das limitações teórico-conceituais do formalismo russo que ele já identificara nos estudos linguísticos e que o preocupavam desde o início da década de 1920. Segundo Karine Zbiden, a superação se dá exatamente com a maturação da noção de gêneros discursivos.

Divididos os gêneros em primários e secundários, estes se diferenciariam, basicamente, pela capacidade dos segundos de conterem e retrabalharem os primeiros, o que situa o problema em uma dimensão metadiscursiva que não apenas ultrapassa oposições como oral e escrito; ela, de fato, configura uma concepção de linguagem tanto mais nova quanto mais profunda e heurísticamente satisfatória que aquela dos formalistas (cf. ZBIDEN, 2003, p. 349). Não deixa de ser curioso o fato de que uma reviravolta teórica de tal dimensão, tendo reorientado segmentos ideológicos importantes no campo das ciências da linguagem, não tenha sido seguida por uma reflexão de teor metodológico que obtivesse a mesma atenção que alcançaram os gêneros do discurso como conceito teórico.

A superação das desvantagens do formalismo, contudo, não implica apenas no reconhecimento de ganhos para uma teoria da linguagem. Por trás das noções de gênero primário e secundário, para alguns, estaria escondida uma visada mais ontológica que propriamente epistemológica (Cf. SÉRIOT, 2007, p. 17): Bakhtin perseguiria uma “essência verdadeira” do discurso, empreitada extremamente difícil de cumprir, dada a variedade exuberantemente heterogênea de gêneros do discurso. Enquadrar, portanto, estes conceitos em um horizonte ontologizante (do tipo que é atribuído por Sériot a Bakhtin, e que nos levaria a indagações como “tal gênero existe ou não existe?”) pode significar reduplicar a dose já vigorosa de dogmatismo que flui (frequentemente, sem que a percebam) de certa tradição de leitura do ensaio de 1953 (Os gêneros do discurso) e que tem raízes, certamente, no déficit do debate metodológico.

No fato de termos escolhido um objeto de análise que se situa em meio dessa discussão — posta no cenário de abordagens que são tanto epistemológicas quanto, em certa medida, ontológicas, como é a *explicação/conversa recreativa* —, fica explícita a intenção de situar nossas considerações em torno dos fundamentos que permitem um uso social e histórico da língua, mas que também, em outra dimensão, instituem-no (o uso

da língua) nestas esferas sociais e históricas e, por isso, exigem o pensar do método. Não pretendemos, portanto, *demonstrar* a existência da *explicação/conversa recreativa* como gênero, mas, ultrapassando a oposição oral/escrito, aproximarmo-nos, tanto quanto possível, da dinâmica viva da linguagem concreta, nos termos em que ela é constitutiva do universo de nossa observação. Todavia, por verificarmos que o emprego das categorias analíticas de que nos servimos exige considerações prévias, propomos, na próxima seção, uma visão geral do problema que envolve a caracterização do gênero *conversa recreativa* e do subgênero *explicação*. A cada momento de nossa reflexão, ensaiaremos compartilhar observações de teor metodológico.

A CONVERSAÇÃO RECREATIVA E O PROBLEMA DO GÊNERO

Como e por que definir a conversa recreativa como gênero discursivo? A ninguém interessa contribuir, nesse tópico tão palmilhado, com um estudo que produza apenas um alargamento da nomenclatura dos gêneros. De mesmo modo, também não parece ser produtivo estabelecer qualquer raciocínio que se valide unicamente pela pretensão de classificar. Pretendemos contribuir com uma leitura ensaística, em uma abordagem mais livremente especulativa, na busca de sondar não somente as peculiaridades de um modo de existência do que seria um gênero, mas, no percurso dessa busca, apreciar a singularidade estética desses registros que reunimos no Cariri cearense entre 2012 e 2014.

Iniciaremos por salientar que atentamos cuidadosamente para a importância de um arranjo tornado referência obrigatória após a publicação do ensaio de Bakhtin sobre os gêneros. A intenção do falante, a posição determinante do outro como interlocutor no discurso desse falante e a situação concreta em que se desenvolve o processo comunicativo são fatores desse arranjo que Bakhtin estabeleceu como decisivo para o entendimento dos gêneros discursivos como “tipos temáticos, composicionais e estilísticos de enunciados relativamente estáveis” (BAKHTIN, 2011). Note-se como é importante ver aí eixos metodológicos, quando tantos viram apenas conceitos: o eu contido na intenção do falante só é primeira pessoa se o opusermos a um Outro, que sempre o circunscreve e lhe confere acabamento; a posição do Outro faz com que seja imperativo reconhecer o caráter responsivo da interação determinada social e historicamente e, por fim, a situação concreta adverte-nos que o mesmo enunciado, repetido com

exatidão, em ocasiões diferentes, deve ser entendido como dois enunciados concretos distintos.

Considerados estes elementos, parece-nos ser indiscutível que a conversa recreativa constitui-se como matriz de enunciados relativamente estáveis, com nítida tipologia temática, composicional e estilística. A preocupação em demonstrar isso não nos é alheia, mas ultrapassa os limites que formulamos para agora: requer a constituição de um repertório mais amplo, o que não é fácil, já que a conversação não se confunde com a entrevista. No decurso dos registros, cuja forma seria similar à da entrevista, verificamos momentos em que emergem as conversas recreativas. Além do condutor da enunciação, de imediato, se estabelece um interlocutor ou conjunto de interlocutores, cuja presença costuma ser indicada por vocativos, e em face do qual o condutor estabelece sua posição como falante.

Tal posição do falante, na conversa recreativa que se compõe como explicação, estaria situada entre os polos determinados pelo intuito de *instruir* e de *entretêr*. Ao posicionar-se como quem instrui, pessoas como Dona Toinha e Dona Lurdinha, mestras no domínio do gênero, permitem que busquemos captar os incontáveis aspectos da explicação dos fundamentos da vida comunitária, dos aspectos variados do labor e do divertimento, do sentimento religioso, da construção de um pertencimento identitário, da modelação de horizontes morais, entre tantas outras circunstâncias determinantes dessa posição na *explicação*. Sob tais circunstâncias, inclusive, é importantíssimo observar que subjaz a esse discurso, invariavelmente, um sujeito ideal e coletivo, um “nós” primordial e, por assim dizer, ético. Quando uma dessas consciências se posiciona como sujeito de uma *explicação* para divertir, devemos admitir, igualmente, a extrema variabilidade possível, que vai da disposição manifesta de animar os serões noturnos ao aproveitamento do tempo comunitário em prol do riso ou da comoção catárticos, em que uma posição mais singularizada sinaliza fins eminentemente estéticos. Naturalmente, com o progresso na constituição do nosso acervo, essa configuração inicial pode revelar-se, futuramente, mais complexa e forçar o abandono do design conceitual disposto entre dois polos.

Decorrência das reflexões acima, que descreveram a intenção do condutor da conversa, resta considerar a posição do interlocutor e o contexto de ocorrência do enunciado, que também definem um conjunto relativamente estável de situações. Presume-se que o interlocutor deve ser configurado em

um perfil complexo em que é preciso determinar, por um lado, o seu grau de participação ativa na enunciação, enquanto, por outro lado, a estimativa de experiência relativa ao tema da conversação regula os limites em que sua intervenção é apreciada pelo condutor da conversa ou pelos circunstantes. Um interlocutor, reconhecidamente conhecedor dos temas abordados, pode alternar-se com o condutor, sem concorrer com sua posição, pois uma alternância fortemente marcada significaria que os limites que definem os enunciados seriam tantos que a recreação poderia ir-se tornando desinteressante ou solicitar um excessivo e contraproducente engajamento de atenção dos circunstantes. Um interlocutor absolutamente inexperiente faz bem em ouvir, sem interromper. Se, todavia, interroga ou comenta, não o faz argumentativamente ou o faz com brilho, engajando-se intuitivamente na estratégia explicativa do condutor. Se há vários circunstantes, a intervenção não deve ser facultada a qualquer um, pois tal alternância de sujeitos compromete as condições em que o condutor deve mostrar seu domínio do tema e da arte de explicá-lo. Se tal ocorre, é comum o abandono da explicação.

A EXPLICAÇÃO E OS MUITOS PARTOS DA FALA

Tomaremos como ponto de partida, para a presente reflexão, principalmente, os fragmentos de uma entrevista feita a Dona Toinha (Antônia Luzia), por Ridalvo Félix, seu sobrinho-neto, no município de Crato-CE e de outro registro, feito com D. Lurdinha por Bilar Gregório, seu neto, em Juazeiro do Norte. O primeiro trecho transcrito, logo abaixo, demonstra bem como a conversa recreativa mobiliza os fundamentos da *explicação*. Vejamos o trecho:

[...]

RIDALVO: Tia fez parto de quantas crianças?

DONA TOINHA : Eu sei lá da conta! Tem gente no Mato Grosso, tem gente no Pernambuco, tem gente em tudo... que nasceram aqui e foram simhora. Tem deles que eu vi no dia que nasceu. Eu num conto não. Tinha vez que eu chegava duma casa e no mesmo instante voltava pra outra casa... de novo. Aí depois eu deixei, meu fi. Eu num tinha mais nervo, num tinha mais coragem. Eu fui pra casa duma muié um dia e me vi numa agonia tão grande que eu cheguei nos pés do santo e disse que não ia mais pra canto nenhum, que vi a hora da muié morrer em minhas mão. Graças a Deus, num morreu não, mas eu fiz foi... Ave Maria, eu tive muito medo. Aí, perante a Deus, Ridalvo, como eu assonhei de noite com

meu padim Frei Damião. Vieram me chamar, aí quando eu chegava lá tinha uma muiezona em riba da cama, dessa grossura, toda vestida de branco. Aí eu olhei assim: “mas eu num já disse que não ia mais pra canto nenhum e vocês ainda foram atrás d’eu? Eu num já disse que num ia mais, que num tinha mais coragem, num tinha mais nervo? Aí... aí... foi no sonho, eu assonhando, num sabe? Aí eu vi quando meu padim Frei Damião se apresentou e disse assim: “né pá dexá, que nas sua mão num morre ninguém!”. Perante a Deus, eu juro na cruz de Deus como ele disse, chegou e disse assim “num é pá dexá que na sua mão num morre ninguém!”. Aí pronto, eu fiquei inté uns sessenta anos, sessenta e cinco, inda fiquei, mas depois fui afracando mais, eu fui ficando mais véia, e não aguentei mais, aí fui afracando. Mas eu peguei uma menina com idade de vinte e cinco anos na primeira, eu peguei eu tava com vinte e cinco anos. Eu cheguei lá, essa mulher tava lá, duas muié lá mais ela e ela já morrendo. Aí quando eu cheguei ela “me acuda, comade Antonia, pelo amor de Deus que eu tô já me acabando”. Aí as muié se afastaro e eu peguei essa muié. Mas, uma menina! Essa menina pegou cinco quilos. Era um erro de menina! A menina gorda, mas graças a Deus...
[...]

O segmento de enunciado de D. Toinha [Eu sei lá da conta! Tem gente no Mato Grosso, tem gente no Pernambuco, tem gente em tudo... que nasceram aqui e foram simhora. Tem deles que eu vi no dia que nasceu. Eu num conto não.] contém, topicalizada, uma resposta à interrogação apresentada pelo seu interlocutor. Na entrevista, a posição de condutor estaria com o pesquisador e Dona Toinha, respondente, seria conduzida através de uma pauta de assuntos cuja ordem ou seleção não lhe pertenceriam. É obvio que um entrevistado pode subverter a pauta do entrevistador, mas o que está em jogo na explicação como tipo de conversa recreativa é que um condutor assume todos os procedimentos composicionais e estilísticos e a posição de entrevistador se converteria, no caso que transcrevemos, a posição de ouvinte-interlocutor.

A conversa recreativa lança mão de saberes que, embora possam estar à disposição da comunidade, ganham graça ou brilho quando articulados discursivamente por alguém que aquela mesma comunidade reconhece como

“bom de conversa”. Uma das qualidades inegociáveis da boa conversa é o fato de ela não conter incoerências nem ser pobre em evidências que permitam sua confirmação. Não estamos, sob qualquer aspecto, perto daquela prosa fantástica que conhecemos como “conversa de pescador”. Por isso, é comum as conversas serem tecidas a partir de sofisticadas estratégias argumentativas.

Na sequência inicial do enunciado de Dona Toinha, temos, por exemplo, um conjunto de procedimentos que seria sumarizado assim: resposta + argumento de prova de lugar + argumento de prova de quantidade:

RESPOSTA	<i>Eu sei lá da conta! [...] + Eu num conto não.</i>
ARGUMENTO DE PROVA DE LUGAR	<i>Tem gente no Mato Grosso, tem gente no Pernambuco, tem gente em tudo... que nasceram aqui e foram simhora.</i>
ARGUMENTO DE PROVA DE TEMPO	<i>Tem deles que eu vi no dia que nasceu.</i>

Mas, já a partir do grupo “Tinha vez...”, entramos no domínio de uma estratégia de enunciação que busca ilustrar, detalhar fatos subsidiários que favoreçam uma compreensão mais ampla, mais rica da resposta dada: é a explicação. Tomado em seus constituintes, a fração discursiva em que a colaboradora declara não recordar quantos partos realizou pode querer dizer apenas o que diz, não ultrapassando a realidade chã, inteiramente situada em um momento de valor pragmático no mundo da vida. Não haveria nenhuma utilidade em manter um registro, simplificado ou não, das crianças que “apareceu” e, por isso, D. Toinha jamais teria mantido no patrimônio da memória a contagem dos bebês que ajudou a nascer. Mas a explicação não funciona assim.

É comum nesse gênero estarem presentes frações discursivas que introduzem retificações. Essas retificações são operadores sutis da construção de sentido e sua distribuição e contexto de ocorrência são responsáveis, em grande parte, pela marca autoral que singulariza cada enunciador dentro da

comunidade discursiva. A operação retificadora, no trecho, empreende um esforço em direção contrária à declaração do reconhecimento do pouco valor pragmático e segue no rumo de uma generalização que afirme a (hipó)tese de que um número expressivo de partos realizados, independentemente da inexatidão quantitativa, seria indicativo de uma estratégia de valor da atividade da parteira no seio comunitário.

São mais variados os recursos composicionais da conversa recreativa e vão além da prova de quantidade, prova de lugar e retificação. O trecho transcrito de D. Toinha permite ver como o *enlevo hiperbólico* surge para ser logo retificado pela *intervenção mística*: da afirmação de sua atividade intensa e do reconhecimento de que foram muitos os partos, a fração discursiva seguinte opera um efeito corretivo, como se afastando o orgulho: “*Aí depois eu deixei, meu fi. Eu num tinha mais nervo, num tinha mais coragem. Eu fui pra casa duma muié um dia e me vi numa agonia tão grande que eu cheguei nos pés do santo e disse que não ia mais pra canto nenhum, que vi a hora da muié morrer em minhas mão.*” [...] *Aí, ai, foi no sonho, eu assonhando, num sabe? Aí eu vi quando meu padim Frei Damião se apresentou e disse assim: “né pá dexá, que nas sua mão num morre ninguém!”*. Perante a Deus, eu juro na cruz de Deus como ele disse [...].

Em sequências predominantemente narrativas, ocorrem, como seria de imaginar, mudanças significativas no esquema. Vejamos um trecho de enunciado da conversa tida com D. Lurdinha:

[...]

DONA LURDINHA: *Óia, Bilar, tinha uma véia que morava no Crato... Quando o Padi Ciço vei pro Juazeiro, ela vei pro Juazeiro. Ela ia daqui nos tempo com um balai na cabeça, chei de umas coisas pra vender [...]* Se arranchava numa casa que tinha um aipendre, e durmiam no aipendre. [...] Como esse tempo num havia nada e era ela e uma filha negona e um rapaz, iam trabaiar panhando aigodão e tia Raimunda vigiava. Tiravam coco catolé na serra, quebravam e quando vinha, o balai vinha chei... Mói de pimenta de macaco, rusário de coco, papaconha, jarrinha... Pra vender, que eles vendiam na ferinha, num sabe? Ai ela contava que a mãe dela... ela se chamava Jeneuza... a mãe dela era empregada na casa do pai de Padi Ciço. Ai disse que a mãe do Padi Ciço descansava deitada, e a véia tava na cozinha fazendo a janta, ai ela foi e chamou a veia, disse: Maria, vem cá.

A véia Jeneuza disse que era uma menina bem miudinha, então ela veio, quando chegou disse: Me dá esse menino que tá na rede pra eu ver, que esse menino né meu fi não. Entrou uma muié, com um menino nos braço, traz esse menino pra eu ver. Ai ela foi e disse: Muié, que conversa é essa? Tu fez foi dá um cochilo e sonhou. Ai ela foi e disse: Não, eu tava acordada, acordada, e vi quando a muié entrou no quarto, a muié toda de branco, entrou no quarto com um embrui enrolado nos braços, butou na rede e carregou o meu! Traga pra eu ver, que eu já vi o meu. Ai quando ela tirou o menino, que foi chegando, baixando na rede... Ela cegou! Ficou cega, cega, cega, num viu. Ai um dia que Tia Raimundinha disse: Meu cumpadi, porque é que você fez tanto milagre, e sua mãe cegou e você num dá um remédio? Ai ele foi... isso pra tia Raimundinha... ai disse: Aquilo que a Virgem Santíssima marca, é o que é feito! É só até o dia em que a Virgem Santíssima marcar. E ele se criou-se, quem ajudou ele a se criar... a criar ele, foi essa véia que trabalhava na cozinha de lá, era a mãe dessa Jeneuza. Cansou de contar essa história lá em casa a papai, a Liandro, ao povo do Juazeiro, a minhas irmã. De noite vinham todo dia, pra ela contar as histórias do Padi Ciço. Ai ela foi e disse que Padi Ciço nunca foi menino, só no tamanho, mas na astúcia, nos milagre, nas vontade ele foi homi... Foi homi.

[...]

Neste fragmento da conversa de Dona Lurdinha, também são mecanismos de veridicção, como na conversa de Tia Toinha, a presença do ARGUMENTO DE PROVA DE LUGAR [... *tinha uma véia que morava no Crato...*] e do ARGUMENTO DE PROVA DE TEMPO [... *Como esse tempo num havia nada e era ela e uma filha negona e um rapaz, iam trabaiair panhando aigodão e tia Raimunda vigiava...*]. Assim como no fragmento anteriormente comentado, os argumentos de prova não parecem ter apenas disposição de manifestar um esforço comprobatório; são, por sua vez, inegavelmente ilustrativos. A imprecisão dos argumentos na conversa de Dona Lurdinha é incompatível com o procedimento do relato transmitido, ouvido de fonte ausente, o que institui uma entonação avaliativa peculiar, em que o empréstimo de credibilidade do narrador presente valida os dados recolhidos outrora e convocados pela rememoração.

Outro componente que corrobora a ideia de um empréstimo de credibilidade é o aprofundamento contextual, construído a partir da articulação de detalhes. O modo como o aprofundamento contextual é tecido merece atenção cuidadosa. Na conversa de Dona Lurdinha, esse aprofundamento contextual é

apositivo-recursivo. É apositivo, na medida em que retoma os referentes que acaba de enunciar e lhes amplia o contexto, acrescentando uma qualidade ou circunstância e recursivo, por encadear as sequências apositivas em um mesmo período de tipologia descritiva.

ELEMENTO PORTADOR DO REFERENTE	APOSTO EM CADEIA RECURSIVA
<i>Óia, Bilar, tinha uma véia que morava no Crato...</i>	<i>Quando o Padi Ciço vei pro Juazeiro, ela vei pro Juazeiro. Ela ia daqui nos tempo com um balai na cabeça, chei de umas coisas pra vender [...] Se arranchava numa casa que tinha um aipendre, e durmiam no aipendre</i>

Não se percebe, no fragmento de conversa com Dona Lurdinha, o ARGUMENTO DE PROVA DE QUANTIDADE ou LIMITE BIOLÓGICO. A ausência é compreendida como natural, dentro das possibilidades de realização composicional do gênero. Por outro lado, falta-nos ainda material suficiente para determinar se há um contexto de ocorrência generalizável para cada tipo de argumentos de prova. Mas é certo que a escolha do tipo de argumento revela uma dimensão da entonação avaliativa, que aponta para uma consciência do tipo de enunciação em que se está engajado, do tipo de parceiro dialogal com quem se compartilha o enunciado e do tipo de ato responsivo mais eficiente ou positivo.

Para concluir a presente investida, exploraremos o trecho da conversa de Dona Lurdinha em que se encaixa o componente da intervenção mística. Ela é o centro da narrativa pela qual se estrutura a *explicação*. Um prólogo criativo, como vimos, introduz a mãe de Dona Jeneuza (Genésia?), após termos uma indicação colorida de como vivia a personagem, além de termos conhecimento da existência de Dona Raimunda. Mas é em torno da figura do Padre Cícero que se organiza a explicação: sendo ele um sacerdote santo, que curava doentes, como poderia não ter curado a própria mãe, que perdera a visão. A

intervenção da Virgem Maria, descrita como a mulher vestida de branco e com uma criança nos braços, justifica tanto a origem não-humana do santo milagreiro quanto à justa (?) razão pela qual ele não pudera jamais curar a cegueira da “mãe”.

Essa finalidade é similar àquela do caso em que Dona Toinha explica porque o rosário tem 15 mistérios: eram quinze os botões da casaca de Cristo, segundo a nossa colaboradora. Apenas supomos que imagem circulou no universo de Dona Toinha para ser retida em sua memória e suscitar a busca de respostas para a pergunta não-formulada: por que o rosário é formado por quinze mistérios? A intervenção mística geralmente cumpre esse peculiar papel: desembaraça o narrador de perguntas que o flagrariam em contradição ou em apuros, pela dificuldade de encontrar uma resposta coerente.

Encerramos aqui este curto empreendimento descritivo e esperamos ter exposto as questões que nos tem guiado nessa cartografia da oralidade. A construção do acervo, sua sistematização e descrição hão de, certamente, permitir que, no futuro, avancemos para considerações de caráter mais consistente e conclusivo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: — **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1952-1953]. p.261-306.

BEACCO, Jean-Claude. Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif. **Langages**, 38e année, n°153, 2004. p. 109-119.

SÉRIOT, Patrick. Généraliser l'unique : genres, types et sphères chez Bakhtine. **Texte!**, juillet 2007, vol. XII, n. 3. p. 1-22.

ZBIDEN, Karine. Du dialogisme à l'intertextualité : une relecture de la réception de Bakhtine en France (1967-1980). **Slavica occitania**, Toulouse. 17, 2003, p. 207-224.

CAPÍTULO 16

EM FAMÍLIA: OS COCOS DE TAMBAÚ A PARTIR DA MEMÓRIA DE ANTIGOS PARTICIPANTES DAS FESTAS E DE SEUS DESCENDENTES

CLEOMAR FELIPE CABRAL JOB DE ANDRADE

EM FAMÍLIA

O presente trabalho busca compreender como o processo de pesquisa desenvolvido durante os anos de formação em Sociologia levou-me a histórias familiares (minhas e de antigos moradores de Tambaú). Esse tempo de formação compreende desde a graduação em Ciências Sociais até o doutorado em Sociologia, de 1998 até 2011¹.

Remeto especialmente a meados de 1998, porque foi nesse período que dei início ao meu processo de formação enquanto pesquisadora no Laboratório de Estudos da Oralidade – LEO, participando do projeto integrado "Memória cultural de um bairro: a Torrelândia", orientado pelo professor Marcos Ayala. Foi nesse momento, como voluntária, que tive meu primeiro contato com os grupos que dançavam o coco, pois foi organizado pelo LEO o show "Cocos e Cirandas da Paraíba", realizado em 29 de janeiro de 1999, no Hotel Globo, localizado no Centro Histórico de João Pessoa.

Periodicamente participávamos de atividades coletivas (discussão de textos, reuniões de planejamento, organização e construção de material, pesquisa de campo) e o show dos "Cocos e Cirandas da Paraíba" foi um desses trabalhos que envolveram a dedicação dos vários integrantes do LEO. Trabalhamos intensamente cerca de quatro meses para que conseguíssemos concretizar esse evento, tendo como objetivo principal realizar o primeiro encontro entre os dançadores de coco e ciranda e para que também outras pessoas conhecessem essa brincadeira. Compareceram quatro grupos: o de Cabedelo, de Forte Velho, de Várzea Nova e de Gurugi, como também uma enorme quantidade de pessoas, transformando o show em grande festa.

Naquela época, o LEO era um dos poucos grupos de pesquisa do CCHLA/UFPB composto por integrantes (docentes e discentes) de diferentes áreas de conhecimento, Letras, Ciências Sociais, Comunicação, Música, História. Essa interdisciplinaridade permitia diferentes olhares e abordagens sobre o mesmo processo cultural, contribuindo para a construção de diversas perspectivas a partir das trocas realizadas nas atividades coletivas, sob a coordenação de Maria Ignez Novais Ayala.

¹ Este trabalho é uma retomada de temas e questões desenvolvidas em minha tese, intitulada "Entre mar e terra: um estudo sobre a Festa de São Pedro em Tambaú", desenvolvida entre os anos de 2007 e 2011, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia – PPGS/UFPB, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Ayala.

Em fevereiro de 1999, comecei a trabalhar como bolsista do PIBIC/CNPq/UFPB na pesquisa "Literatura e memória cultural: fontes para o estudo da oralidade". Em 2000 e 2001, pude dar continuidade à pesquisa através de um novo projeto, "Laços de família: outras memórias e registros da cultura popular brasileira", que teve como objetivo principal, conforme afirma Maria Ignez Ayala (2000, p.2)²:

Contatar participantes de manifestações artísticas populares já registradas anteriormente [...] de modo a traçar, sempre que possível, uma espécie de mapa cultural de migração interna das atividades artísticas populares e o grau de parentesco ou outras formas de relação entre os integrantes de atividades como a brincadeira do coco, a ciranda, a nau catarineta, as lapinhas, a cantoria de viola, entre outras brincadeiras.

Nessa direção, meus estudos individuais estavam centrados na memória das brincadeiras populares em Tambaú, dando ênfase à brincadeira do coco. Em campo, a primeira pessoa que conheci foi Ana Maria Nascimento da Silva, através de Maria Ignez Ayala. Os seus relatos, ricos em detalhes, permitiram-me entrar em contato com outros dançadores e cantadores que foram sendo referidos, incluindo alguns parentes meus.

A aproximação com antigos moradores dessa região, pois meus pais estão em Tambaú desde a infância, me colocava em uma posição limiar, ora confortável, ora desconfortável; por ser uma pesquisadora-nativa, nativa-pesquisadora, às vezes se tornava complicado, porém abundantemente prazeroso, expressar as transformações ocorridas através dos olhares dos moradores e ex-moradores de Tambaú.

Quando aceitei o convite de Maria Ignez para trabalhar com as brincadeiras populares nessa região, não tinha pensado na dimensão da repercussão do reconstruir ou construir as histórias culturais e de vidas, de uma coletividade, tão próximas a mim. Repercussão que me fez trabalhar o distanciamento e a proximidade, a pessoa e a pesquisadora. Ora aprendendo a estranhar o que me é familiar, ora me familiarizando com o que me era estranho.

² Este trecho encontra-se em um projeto integrado de pesquisa pertencente a AYALA, Maria Ignez Novais. *Laços de família: outras memórias e registros da cultura popular brasileira*. João Pessoa, UFPB, 2000.

Essa pesquisa me colocou em uma situação nova, em que eu era para alguns dos meus colaboradores, não uma pesquisadora, mas uma filha de um amigo, sobrinha, neta, filha, ouvindo, atenciosamente, as histórias de suas vidas.

Essa posição de pesquisadora com laços de família também me proporcionou vivenciar uma relação informal de coleta de dados com alguns dos meus colaboradores. Mesmo eu marcando dia e hora para ouvir suas histórias, elas podiam me aparecer em qualquer momento, em qualquer lugar, seja em casa, seja nas visitas familiares. Na verdade, várias dessas histórias sempre apareceram ao longo da minha vida, são histórias que fazem parte da minha memória de família, entretanto, o que mudava era meu olhar sobre elas, pois cada detalhe que surgia constituía, naquele momento, um dado importante de pesquisa.

Isso fez com que, quando surgiam informações, nas horas das refeições, nas horas de trabalho caseiro, nas horas de passeio, eu as anotasse logo depois nas cadernetas de campo. Passei a andar constantemente com caderneta e caneta³. Por outro lado, vale ressaltar também que várias histórias sobre as brincadeiras populares daquela região eu nunca tinha ouvido ou não tinha dado importância devido ao distanciamento geracional e, de certa forma, contextual e cultural dos quais eu participava.

É importante chamar a atenção para o fato de que a maior parte dos colaboradores das pesquisas realizadas em Tambaú conhecia meus pais; por conhecê-los, além do fato de eu ter sido também uma moradora, geralmente era considerada como uma pessoa “de dentro”, “de perto”, “de baixo” (THOMPSON, 1998). Entretanto, a aproximação com a maioria dos colaboradores da pesquisa era um fato novo, pessoas que por vezes eu só os conhecia enquanto personagens de histórias familiares.

Essa proximidade familiar me possibilitou abrir muitas janelas da memória e da confiança, mas é provável que tenha também fechado algumas. Por isso, busquei aproveitar o máximo possível das que me foram concedidas, respeitando também os silêncios, os pedidos explícitos de silenciamento de parte de seus relatos, as falas quase inaudíveis (estratégia de compartilhar o que deve ser guardado).

As manifestações populares de Tambaú já tinham sido ressaltadas e divulgadas através de documentários, discos e fotos pela Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada por Mário de Andrade, em 1938. Não poderia deixar de falar em

³ No doutorado, utilizei não somente a caderneta como também o gravador de áudio.

Dona Adelita, participante das brincadeiras populares do bairro da Torre, que com suas palavras cheias de vida e entusiasmo sobre suas experiências, me conduziram a olhar um modo de vida tão próximo e tão distante: tão próximo temporalmente, espacialmente, tão distante na densidade de significados. Tampouco, deixar de falar da minha estreita relação com alguns dos ex-dançadores das brincadeiras populares: meu pai, Paulo Felipe Cabral e minha mãe, Severina da Silva Cabral.

Fazer um estudo sobre o coco em Tambaú, ou o coco do Gurugi (local que foi estudado em uma pesquisa de mestrado realizada por Henrique J. Pontes Sampaio), ou a memória do bairro da Penha (que foi estudada em pesquisa integrada do LEO, sob a responsabilidade do Prof. Dr. Andrea Ciacchi), é descobrir a história da minha família, seja de parentes próximos, como pai, avó paterna, avô materno, tio, seja de parentes distantes; é falar também da história de pessoas que nem lembram que possuem parentes que um dia participaram das brincadeiras.

No mestrado, entre 2003 e 2005, pesquisei as mudanças na região de Tambaú e as festas populares a partir da memória dos antigos moradores desse lugar, a partir da expressão “no meu tempo”. No doutorado, entre 2007 e 2011, desenvolvi um estudo sistemático sobre a Festa de São Pedro. O que interessava não era entender a festa em si, mas compreender as relações sociais construídas a partir da festa, porque conforme Brandão (1989, p.8), “a festa é uma fala, uma memória e uma mensagem”. Nesse caso, uma festa tradicional em um contexto multifacetado.

TAMBAÚ E O PROCESSO DE MUDANÇA

O espaço atual que conhecemos como bairro de Tambaú compreende uma das partes da antiga **região de Tambaú**. Essa região já foi considerada, em meados do século XIX, povoado do município; na década de 1960, tornou-se distrito. Atualmente encontra-se desmembrada em quatro bairros: Cabo Branco, Tambaú, Manaíra e Bessa, situados no litoral de João Pessoa. Por isso, utilizarei a designação Tambaú, ou região de Tambaú, para diferenciar do atual bairro de Tambaú.

Nessa época, a população era pequena, formada por pescadores e criadores de gado. Ao passar das décadas, o litoral foi se tornando uma região privilegiada para se morar. Nesse processo, os pescadores foram, em sua maioria, expropriados de suas casas em frente à praia, sendo deslocados para casas situadas em ruas mais

afastadas da praia, como a Vila dos Pescadores. Por essa razão, nesse trabalho, vem sendo utilizada a expressão *antigos moradores* para sintetizar moradores e ex-moradores de Tambaú que viveram ou vivem na região antes ou a partir da década de 1960, os quais desenvolvem ou tem algum parentesco com os pescadores do lugar⁴.

Atualmente essa região não é mais identificada por ser habitada por pescadores ou criadores de gado, visto que o primeiro grupo se tornou minoria e o segundo praticamente inexistente, tornando-se assim reconhecida como um conjunto de bairros habitados por moradores de classe média alta, com suas casas de alto padrão e edifícios. (SCOCUGLIA, 2000).

Tambaú vem passando por várias mudanças, dentre elas: aumento populacional em contraposição à redução das comunidades de pescadores e criadores de gado, maior número de trabalhadores e transeuntes devido ao acréscimo de espaços de diversão e comércio, violência, aparecimento e expansão dos edifícios residenciais, facilidades em fazer compras, abundância em transportes urbanos, modificação na “paisagem sonora⁵”, entre outras. Transformações que vão afetando as relações dos antigos moradores, sobretudo, os pescadores, com o distanciamento espacial do trabalho, divertimento, descanso, que propiciavam vivenciarem, ao mesmo tempo, relações de solidariedade e reprodução de hierarquias.

A partir do tempo de residência, foram observadas outras características e especificidades locais que diferem e interferem na relação entre os grupos aqui estudados, como: o grau de escolaridade, a remuneração, a cor de pele, os bens, áreas de descanso, assim por diante, e que conseqüentemente remetem a outras *relações desiguais de poder* que podem ser instituídas entre antigos e novos moradores.

Um fator objetivo de distinção e de identificação desses antigos moradores pertencentes ou relacionados ao universo da pesca é a residência. Ela serve como um fator de distinção entre antigos e novos moradores, entre famílias de pescadores e classe média. A partir dessa relação, enfocamos o processo de *gentrification*, podendo ser destacado como um de seus efeitos o reforço das

⁴ Até mesmo as pessoas identificadas como donas de vacaria, consideradas localmente como pertencentes a outro grupo social, em geral, mantinham algum contato com a pesca ou contraíam alguma relação de parentesco com os pescadores.

⁵ A esse respeito ver R. Murray Schafer (2001).

desigualdades existentes, desencadeando expropriações e invisibilizações dos antigos moradores.

Sendo assim, esse aumento populacional ocasionou a aproximação espacial de pessoas dos mais diferentes estratos sociais, econômicos, étnicos e culturais, oriundos de dessemelhantes realidades, pondo em evidência desigualdades.

CAMINHOS (DES)CONHECIDOS

"Quati-lê-lêêêê...
 quá, quá
 cheguei agora
 quá, quá
 com um pé na meia
 quá, quá
 outro de fora
 quá, quá"
 (Paulo Felipe)

Ao lidar com histórias de vida de pessoas que estão em constante processo de exclusão, no sentido de dificuldades ou problemas sociais que acarretam o isolamento e até a discriminação desse determinado grupo, a confiabilidade entre pesquisador e colaborador, entre os “de fora” e os “de dentro”, deve ser conquistada e preservada⁶.

É preciso desde o início explicar qual o interesse do pesquisador pelas histórias de vida dessas pessoas, qual o objetivo da pesquisa, para que elas se sintam mais à vontade para narrar suas histórias e tenham liberdade de selecionar o que lhes convém. Como afirma Ciacchi (1997), é a presença desse estranho que proporciona a formulação das histórias de vida. Nas pesquisas por mim desenvolvidas, não somente as histórias de vida, mas todos os diferentes tipos de narrativas necessários para compor as análises. Para esse autor, o pertencer a um dos subgrupos: “estranho cultural” ou “ausente geracional”, é mais um dos elementos que influencia na elaboração do relato do colaborador, possibilitando resultados diferenciados que advêm desses posicionamentos:

Nesta perspectiva, com relação à história de vida, é necessário introduzir uma distinção entre dois subgrupos. Já foi dito que a condição para a formulação das histórias de vida é a presença de um estranho cultural; mas se deve acrescentar que as histórias de vida podem ser contadas também a pessoas

⁶ Ver sobre esse assunto: Bosi (2003); Thompson (1992); Pereira de Queiroz (1991).

ausentes aos acontecimentos, mas não necessariamente estranhas: é o caso dos relatos de guerra ou de fatos relativos a migrações, narrados para parentes ou amigos que não os presenciaram; em outras ocasiões, **as pessoas que não estavam presentes são os ausentes geracionais**, como os jovens, destinatários das histórias de família ou dos relatos sobre as condições de vida do passado. É diferente, entretanto, o caso dos relatos feitos para um interlocutor realmente externo à comunidade. (CIACCHI, 1997, p.227, grifo meu).

Nesse caso, ou melhor, em meu caso, há uma relação diferenciada. Nos primeiros contatos, sentia-me posicionada nesses dois subgrupos, tanto uma “estranha cultural”, mesmo não sendo, quanto uma “ausente geracional”. A estranheza cultural era proporcionada pelo fato de desconhecer as manifestações populares em foco, especialmente a brincadeira do coco, a Festa de São Pedro, de nunca ter vivenciado esses festejos antes da pesquisa, como também, outras manifestações populares relatadas pelos colaboradores, que hoje não existem enquanto prática cultural dos moradores dessa região, mas em suas memórias; o que faz enquadrar-me, mais precisamente, em uma “ausente geracional”. Houve a participação de parentes meus (pai, tio, avós) nas festas de outrora, mas eu nunca tinha participado, até aquele momento da pesquisa.

Laraia (1986, p.83-84) afirma que a participação do indivíduo em sua cultura é sempre limitada;

[...] qualquer que seja a sociedade, não existe a possibilidade de um indivíduo dominar todos os aspectos de sua cultura. [...] O importante, porém, é que deve existir um mínimo de participação do indivíduo na pauta do conhecimento da cultura a fim de permitir a sua articulação com os demais elementos da sociedade.

Sendo assim, talvez a categoria de “estranha cultural” não correspondesse ao envolvimento existente, porque compartilho de vários signos e significados desse universo cultural. No entanto, cabia a relação de “ausente geracional”, que ao mesmo tempo contribuiu no estranhamento necessário para a coleta e análise dos dados e, nomeadamente, permitiu narrativas de confiabilidade pelo reconhecimento.

Essa relação ficou ainda mais nítida quando algumas portas só foram abertas rapidamente (com proximidade, confiança e alegria) por razão de alguns antigos moradores conhecerem meus pais, apesar de nunca terem me visto. Isso ocorreu em diferentes momentos, um dos mais significativos aconteceu quando eu fazia um

levantamento de dados na Vila dos Pescadores, casa por casa, conforme relato abaixo:

Bati palmas em frente a um conjunto de pequenas casas que dividia o mesmo terreno, falei com algumas crianças que brincavam, perto do portão, na lateral dessa pequena vila na Vila dos Pescadores. Elas entraram correndo em casa para avisar sobre minha presença. Ouvi quando disseram: tem uma mulher no portão. Um adulto espreitou pela porta. Mesmo assim, esperei em pé, insistentemente, por mais uns longos sete minutos, alguém responder ao meu chamado de “ô de casa!”⁷. Quando finalmente um homem grita da última casa: quem é? Eu respondo meu nome, como se me conhecessem, e por fim, o tão esperado: entre! Percorri a lateral que permitia a entrada para as quatro casas do terreno, até chegar em frente a um casal de idosos⁸, que olhava para mim com desconfiança. Iniciei minha fala explicando o objetivo da pesquisa e ressaltando o interesse em conhecer a Festa de São Pedro. Foi quando escutei uma resposta curta e fria, que desfazia minha expectativa de uma prolongada conversa: somos evangélicos! Perguntei se poderiam responder um questionário para pesquisa. Concordaram e logo me mandaram entrar, sentar, enquanto o senhor trabalhava consertando a porta e a senhora estava sentada na sala. Foi quando olharam bem para mim e perguntaram: quem é você? Você é filha de quem mesmo (franzindo as sobancelhas)?! Era como se encontrassem ou procurassem em mim uma semelhança, uma *familiaridade não pronunciada*. Resultado, eles também conheciam meus pais. Depois disso, veio uma longa e alegre conversa, que durou todo o fim daquela tarde. É bem provável que não lembrem meu nome, porém, similar a uma pequena comunidade, conhecem a minha ascendência, que possibilitou uma aproximação de confiança para compartilhar memórias e experiências de suas vidas naquele mesmo momento. Estava claro que seria mais difícil e demorado conquistar a confiança deles, para que abrissem suas portas e narrassem suas histórias de vida, se não houvesse um *re-conhecimento*.

Nem sempre foi compartilhado com os colaboradores o fato de meus pais possivelmente os conhecerem por serem antigos moradores dessa região. Essa *familiaridade não pronunciada* me custou, muitas vezes, uma confiança conquistada mais lentamente. Em algumas ocasiões ou para algumas pessoas, fui confundida, no primeiro instante, com uma profissional dos meios de comunicação⁹, por geralmente aparecer repleta de aparelhos eletrônicos: gravador, câmera, máquina fotográfica, apesar de sempre explicar o motivo da pesquisa. Mesmo assim, fui colocada, por vezes, em um lugar confuso: “cadê aquela menina?” (era a menina do

⁷ Expressão popular utilizada por visitante para chamar e saudar as pessoas que residem numa casa.

⁸ Indicados, por outros moradores da Vila dos Pescadores, como antigos moradores da região.

⁹ Vale destacar que presenciei a Festa de São Pedro recebendo cobertura expressiva e destaque nos principais jornais escritos e falados do Estado da Paraíba no ano de 2010.

gravador, da câmera e cheia de perguntas), mas que aos poucos ia conquistando uma relação de proximidade.

Nesse caso, o *re-conhecimento* por parte de alguns colaboradores, ao descobrirem que conheciam meus pais, tornou mais fácil estabelecer uma relação de confiança. Por outro lado, esse fato tendia a direcionar as narrativas para episódios que tinham vivenciado juntos (narradores e meus familiares). Pareceu-me, ainda, que o fato de pertencer àquela comunidade, de conhecer e conversar com alguns outros antigos moradores servia também como limitador das formulações acerca de alguns acontecimentos, aspecto observado também nas pesquisas anteriores realizadas nessa região, o que me levava novamente à *familiaridade não pronunciada*.

Cheguei a pensar que eles pudessem estar com certo receio de seu depoimento de alguma forma ser contestado por outrem (quando havia a preocupação, nas primeiras conversas, em saber quem ouviria aquelas histórias); ou quem sabe, seriam pontos ou espaços onde as decisões e memória entrariam em disputa, gerando um conflito entre as lideranças, entre mestres e demais pescadores, a memória coletiva e a individual, entre a “oficial” e a “subterrânea”. Essa questão se tornava ainda mais tensa, quando achavam que a minha presença estava vinculada aos meios de comunicação, contudo, alguns depoimentos (de desabafo e descontentamento) vieram à tona por causa dessa associação. Além disso, somente agora, foi possível tecer uma ampla teia familiar com os resultados obtidos nessa pesquisa.

Dessa forma, é preciso que o pesquisador construa com o colaborador ou colaboradores *laços de re-conhecimento*. Re-conhecimentos que geralmente não se dão pela familiaridade (consanguínea, parental ou de vizinhança), nem de pertença ao grupo (nas relações culturais e de trabalho), mas, sobretudo, de *confiança* e *confidências* conquistadas e preservadas.

Embora Cardoso (2004, p.95) estivesse preocupada com os compromissos teóricos que cada método supõe e em problematizar a “observação participante” e “participação observante”, ela destaca também a importância do processo de interação entre pesquisador e as minorias ou grupos populares, vejamos:

[...] um pesquisador capaz de uma ‘boa’ interação com as minorias ou grupos populares será sempre um porta voz de seus anseios e carências, logo da sua ‘verdade’. [...] Sua função é tornar visíveis aquelas situações de vida que estão escondidas e que, só por virem à luz, são elementos de denúncia do *status quo*.

Esse *re-conhecimento de confiança* marcou uma trajetória e alguns resultados diferenciados em relação ao que descreve Maldonado (1994) em sua pesquisa. Aos poucos foram aparecendo mulheres que dividiam o trabalho no barco com os homens. Sim, um número pequeno, quase nunca pronunciado, mas presente na história da pesca em Tambaú. Essa me parece, não indiferente ao método escolhido, uma situação de vida que só aparece dependendo da forma que a relação é estabelecida entre pesquisador e o grupo estudado¹⁰.

Também afirma Cabral (2005, p.151), que:

[...] abrir algumas janelas da memória não é somente lembrar coisas boas e bonitas, é também rememorar e recriar um passado por vezes sofrido, ao mesmo tempo, refletir sobre elementos do presente, e nesse entrelace, (re)construir a história de vida.

Desse modo, foram utilizadas, além de história de vida com alguns participantes das manifestações populares em Tambaú, as conversas informais e entrevistas apoiadas em roteiros temáticos, com registros nos contextos culturais habituais por meio de anotações escritas, gravador de áudio e fotos, durante o período de 1999 a 2011.

Nesse contexto foram contatados diferentes atores sociais em conversas informais, dentre eles, as contribuições foram fornecidas, através de entrevistas, depoimentos e histórias de vida, por treze mulheres e dezesseis homens, totalizando vinte e nove colaboradores, que formam a base principal desse trabalho. Essas pessoas foram escolhidas devido a sua participação na festa ou por ser família de pescador ou pescadores.

¹⁰ Outra variante possível, não antagônica ao método e relacionamento estabelecido, para o surgimento das mulheres que pescavam em Tambaú, é o momento histórico marcado pela multiplicação das reivindicações por áreas de trabalho ou reconhecimento da laboração de mulheres em espaços ou tarefas antes vistas ou desempenhadas unicamente por homens. Na área da pesca não é diferente, atualmente há movimentos de pescadoras, por exemplo, a Articulação Nacional de Pescadoras no Brasil (ANP) ou associações de mulheres de pescadores, solicitando seus direitos e reconhecimento de trabalhadoras da pesca junto às colônias, sindicatos ou federações de pescadores (MANESCHY; ÁLVARES, 2010). No entanto, ainda distante dessa realidade, em Tambaú, a pesca é predominantemente desempenhada por homens e um espaço de trabalho machista, no qual as tarefas realizadas por mulheres na pesca pouco são observáveis e observadas, assumidas ou relatadas.

O PERFIL DOS COLABORADORES

A história de minha vida...
saber a história de minha vida,
de onde eu comecei a trabalhar, né?
(Seu João Preto, 12/08/2010)

As principais vozes do trabalho desenvolvido em Tambaú pertencem a Seu Adiel, Seu Arlindo, Seu Aluizio, Dona Ana Maria, Dona Argentina, Dona Apolônia (*in memorian*), Dona Cila, Dona Ceíça, Dona Diva (*in memorian*), Seu Deca, Seu Fumacinha, Seu Galiléia, Dona Gelúcia, Seu Geraldo, Seu Ilton, Seu José Sérgio, Seu João Preto, Seu João Sapo, Dona Lena, Dona Lia, Seu Luca, Dona Maria Valdete, Dona Maria de Fátima, Seu Paulo, Seu Raminho, Seu Roberval, Dona Severina, Dona Silvia e Seu Zé Briba (*in memorian*)¹¹.

Desse modo, foram traçadas e destacadas algumas características que apareceram com maior frequência nos diferentes relatos dos colaboradores. No que se refere à idade, nota-se que a maioria da população pesquisada está na faixa etária de 50 a 70 anos de idade, nascidos entre os anos de 1940 e 1960, caracterizando uma população entre a fase adulta para idosa. Os demais colaboradores estão distribuídos em idades de: 70 a 90 anos, totalizando nove colaboradores (dessas nove pessoas, duas faleceram); 30 a 50 anos, constituído por seis pessoas; uma pessoa com 26 anos e uma que faleceu aos 92 anos de idade (1910-2001).

No que diz respeito ao estado civil dos colaboradores, observa-se que a maioria é casada. Quanto ao número de filhos, geralmente, eles têm de um a dois filhos (7 colaboradores), podendo ser destacado também o número de casais com sete a oito filhos (6 pessoas); os que tiveram cinco filhos (4 pessoas) ou dez a quatorze crianças (3 famílias).

As famílias dos antigos moradores de Tambaú, principalmente as de pescadores, comumente, são extensas. Geralmente encontramos os terrenos onde residem os antigos moradores subdivididos para abrigarem os filhos, netos e bisnetos, por isso é comum existirem duas ou mais famílias morando em uma mesma casa ou em um mesmo terreno.

¹¹ Para conhecer a descrição de cada colaborador ver Andrade (2011, p. 93-107).

Os colaboradores, incluindo alguns de meus familiares, aparecem geralmente com apelidos relacionados a animais que, na maioria das vezes, fazem parte de seu contexto, expressando alguma característica da pessoa ou circunstância vivenciada. Essa prática parece comum entre as populações negras e indígenas¹², presentes também em práticas de trabalho, como a pesca, ou culturais, como a capoeira. Vejamos alguns apelidos: João Sapo, Zé Briba, Cação, João Preto, Fumacinha. Às vezes, esses apelidos são mais significativos, pelo reconhecimento da pessoa em um determinado lugar, que o nome de batismo.

Em relação aos estudos, geralmente, os que nasceram até a década de 1930, nunca estudaram ou cursaram o ensino fundamental incompleto; os que nasceram na década de 1940 e 1960, também cursaram o ensino fundamental incompleto; os nascidos na década de 1950, concluíram o ensino médio; os que nasceram entre a década de 1970 e 1980, também possuem o ensino médio completo. Somente três pessoas cursaram o ensino superior completo. Entre os pescadores, percebe-se que a maioria situa-se entre o ensino fundamental incompleto e completo. Vejamos o perfil de Seu João Preto:

João Antônio Ribeiro, conhecido por *João Preto*, nasceu no ano de 1936, filho de Odilo Antonio Ribeiro e Francisca Antônia Nascimento. Seu pai, natural de Tambaú, desenvolvia a atividade de pescador e sua mãe, nascida no interior da Paraíba, depois foi morar na Penha, trabalhava com “roupa de ganho¹³”. Seu pai também foi registrado pela Missão de Pesquisas Folclóricas. Seu João Preto teve dois irmãos, que já faleceram. Começou a trabalhar desde tenra infância, vendendo água e caju, cortando lenha, fazendo lenha, limpando curral, entre outras atividades, só depois, aos 10 anos, se iniciou na pesca. Cursou o ensino fundamental incompleto. Morou em Cabo Branco e há muitos anos é morador da Penha. Foi casado com Maria e Isabel. Teve quatorze filhos, dentre eles: Josildo, conhecido por Zildo, que também desenvolve a atividade de pescador. Durante os depoimentos falou principalmente do universo da pesca: as marcações, as formas de pesca. Destacou que quando os pescadores estão no mar, eles pedem proteção a São Pedro. Seu João Preto brincou coco e atualmente participa de um grupo musical.

LAÇOS DE FAMÍLIA: UMA REDE A PARTIR DOS RELATOS

Laços de família, a partir dos resultados obtidos, se referem a gerações de famílias que desenvolvem algum trabalho, festa, brincadeira, entre outros afazeres,

¹² Sobre apelidos e nome de animais ver também: De Paula (2007); Grunspan-Jasmin (2006); Garcia (2003).

¹³ Recebia dinheiro com o trabalho de lavar roupas.

em um mesmo lugar ou, ainda, em regiões diferentes; como também, podem envolver a extensão familiar em uma mesma atividade. A cultura popular é geralmente constituída e repleta de laços de família. Em Tambaú, não é diferente, refletir sobre a história do lugar, as brincadeiras populares, a pesca, ou mesmo, a Festa de São Pedro, é pensar em laços de família.

Entre os pescadores ou antigos moradores de Tambaú, talvez similar a outras comunidades tradicionais, percebe-se uma grande rede familiar. Nessa perspectiva, foi construído um quadro ilustrativo das conexões familiares encontradas entre alguns dos colaboradores. Esse quadro é importante para servir de orientação sobre as relações familiares compostas entre os pescadores de Tambaú e adjacência.

Cada vez que é possível avançar sobre a história dessa região, do passado próximo e distante, em direção aos antigos moradores, pescadores, mais laços podemos formar. Como não era o foco principal traçar todas as conexões familiares entre os antigos moradores que participam ou participaram das manifestações populares, nem todas as pessoas entrevistadas ou mencionadas foram contempladas no quadro. A intenção dos quadros abaixo foi simplesmente exemplificar outros fios relacionais (parentais) ainda presentes nessas regiões.

Os laços de família, sua extensão e temporalidade, nessa região, foram cruzados a partir das narrativas dos colaboradores. Para compor essa rede, também utilizei alguns dados registrados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, no ano de 1938, em Tambaú¹⁴, que foram aparecendo em diferentes relatos.

Por essa razão, no primeiro quadro, os nomes que estão indicados com a data de nascimento são as pessoas que entrevistei, esses virão acompanhados também de um número para mais facilmente serem localizados; outros nomes aparecerão acompanhados da abreviação MPF-1938, lembrando terem colaborado com a Missão de Pesquisas Folclóricas; os nomes que aparecem sem nenhuma data ou número foram mencionados por meus colaboradores, são geralmente seus filhos, irmãos, pais. As cores utilizadas são para relacionar pais e filhos.

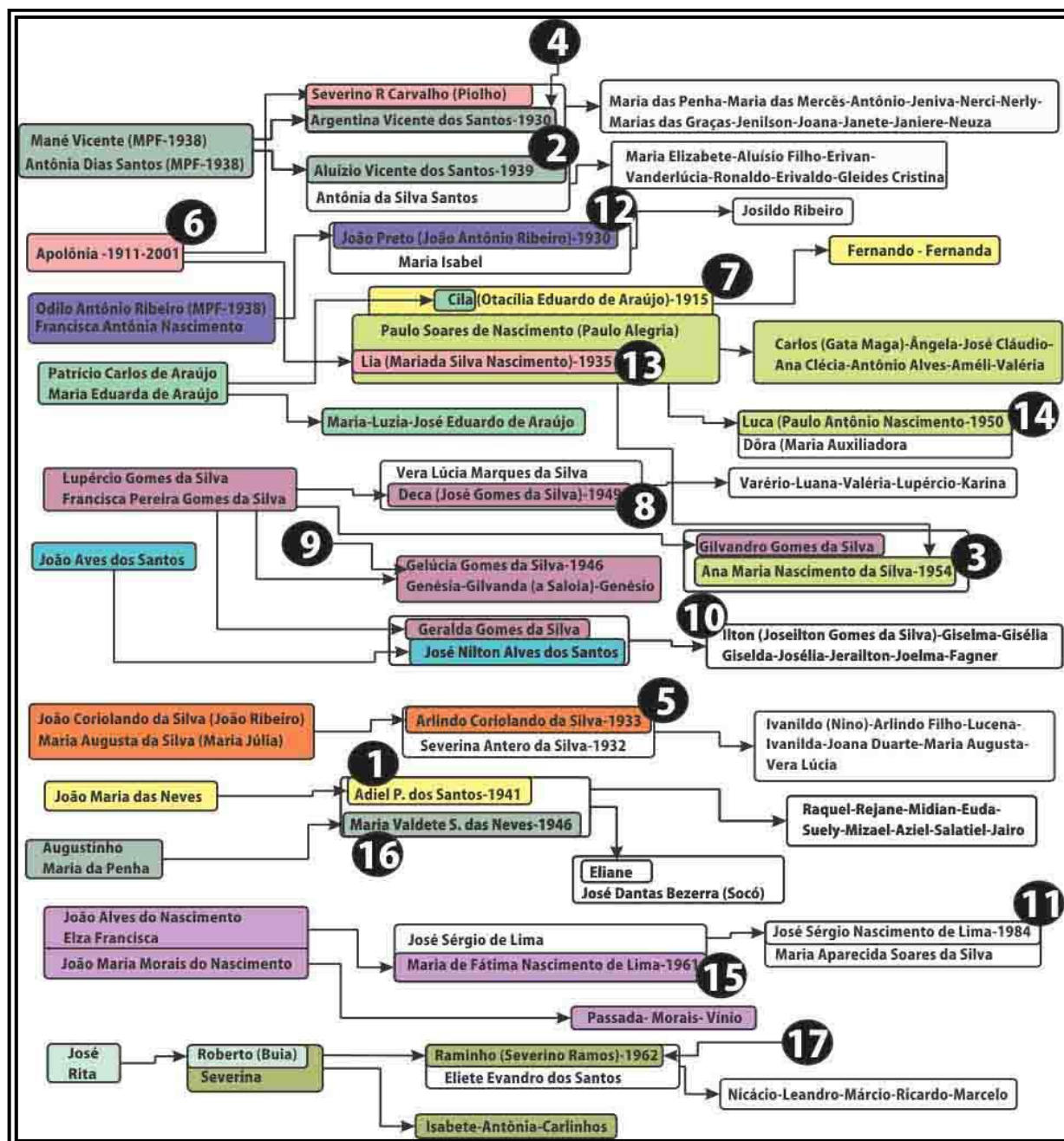
Quando pensei na formulação desse quadro, tinha em mente uma grande rede colorida, em que de longe, é possível perceber um emaranhado difuso, mas só de perto, conseguimos ver os elos, os encontros, os nós, os laços e os espaços. Cada vez que eu ouvia uma história de vida iam aparecendo e se repetindo nomes em

¹⁴ Ver: Andrade (2006) ou informações na versão online da Missão de Pesquisas Folclóricas, disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/cdo2_frameset.html>. Acesso em: 12/03/2010.

diferentes relatos, evidenciando os laços e compondo uma rede familiar, nem sempre tão clara, por isso a necessidade de compor esse quadro.

No segundo quadro, tentei aproximar os laços de família, selecionando um número menor de colaboradores, ao quadro da relação de parentesco mais comumente utilizado na Antropologia. Nele, a relação entre pais e filhos se torna mais facilmente identificável. Os nomes dos colaboradores também aparecem acompanhados de um número para mais facilmente serem localizados. Vejamos os quadros a seguir:

Figura 1 – I quadro dos laços de família

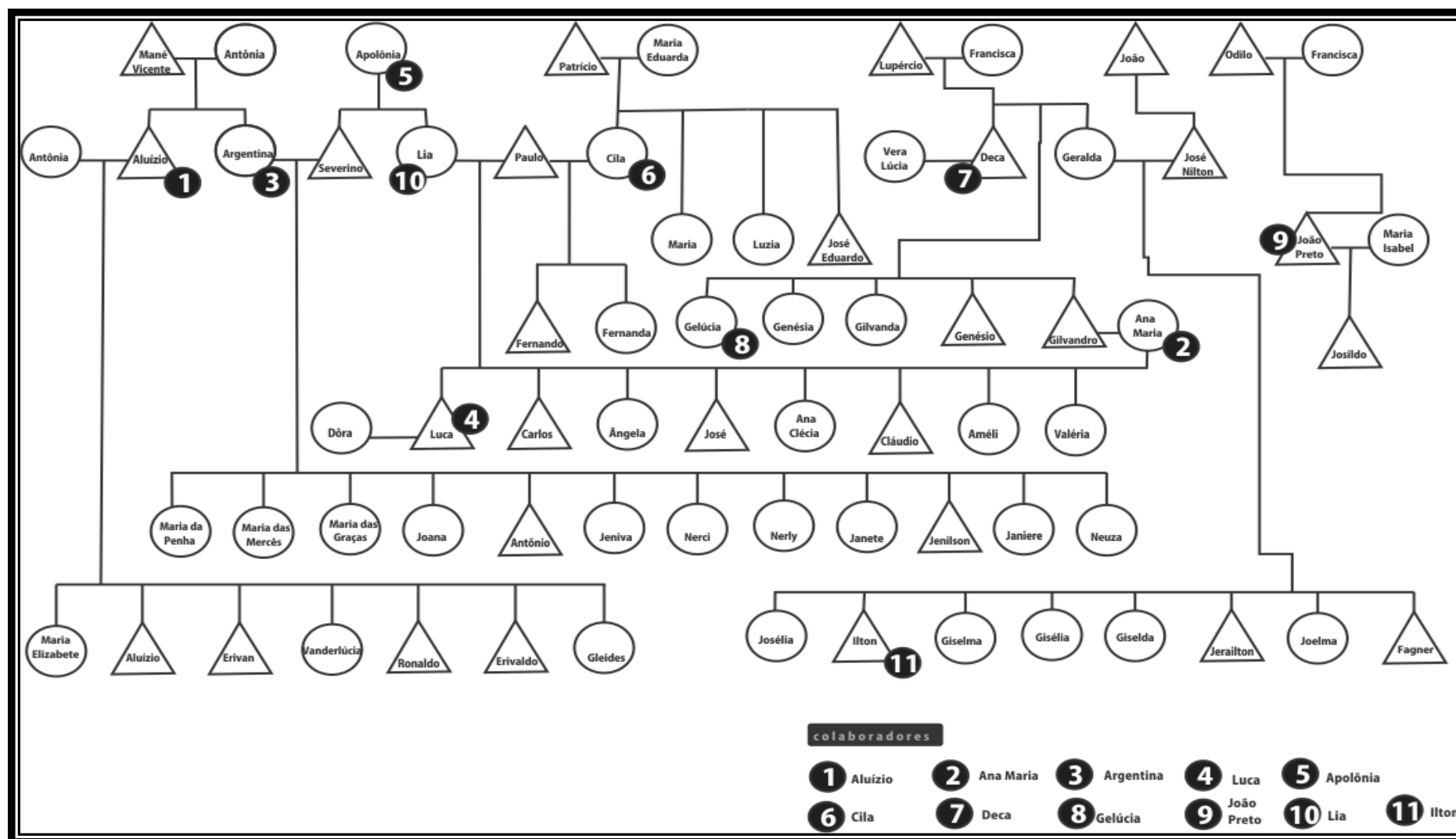


Crédito: Magno Job

colaboradores

- | | | | | | | | | | | | |
|----------|-----------|----------|-----------|----------|---------|-----------|-------------|-----------|--------------|-----------|------------|
| 1 | Adiel | 4 | Argentina | 7 | Cila | 10 | Ilton | 13 | Lia | 16 | M. Valdete |
| 2 | Aluizio | 5 | Arlindo | 8 | Deca | 11 | José Sérgio | 14 | Luca | 17 | Raminho |
| 3 | Ana Maria | 6 | Apolônia | 9 | Gelúcia | 12 | João Preto | 15 | M. de Fátima | | |

Figura 2 – II quadro dos laços de família



Crédito: Magno Job

O BARCO, A RELAÇÃO DE CONFIANÇA E A REDE FAMILIAR

Ainda hoje a noção de família é, devido à relação de *confiança*, um critério importante para participar da tripulação, no trabalho, e de outras atividades sociais. Talvez simbólica e objetivamente seja a possibilidade mais próxima de continuidade da herança do pescador: “o barco, a marcação e a mestrança”, mesmo que se tenha, em Tambaú, a constatação de poucos barcos compostos por uma única família (consanguínea)¹.

O barco é um instrumento de trabalho, meio de transporte e acesso ao mar, ou ainda, conforme ressalta Maldonado (1994), o barco pode referir-se à tripulação que o ocupa e maneja e às relações interpessoais que se estabelecem entre os pescadores durante as jornadas. Por vezes, ele pode ser entendido, em algumas ocasiões (em pescarias próximo à costa, no despescar de redes, realizadas geralmente nos fins de semana) como uma unidade de trabalho familiar, composta por filhos, irmãos, cunhados, primos, sobrinhos, esposa e filhas; além da possibilidade de ser incorporada à família (como uma das principais características atuais) a “irmandade”, parentes através de compadrios ou por pescarem juntos há muito tempo. Conforme acrescenta Maldonado (1994, p.72, grifo da autora):

[...] além de um mecanismo social de ordem do afetivo que minimizaria os riscos e tensões inerentes à convivência com o mar, a utilização do parentesco como referencial produtivo também é uma forma de garantir a *confiança* na competência dos pescadores entre si pelo pré-conhecimento e a experiência familiar. Também é uma forma de gerenciamento de força de trabalho, de estruturar o poder e de reproduzir a tradição.

O barco pode servir também como um espaço de diversão. Alguns membros da família, em seu sentido amplo, saem para as piscinas naturais encontradas na costa marítima urbana, ou se encontram para passear, “tomar um mergulho”, comer, beber, se divertir.

¹ Firmino Júnior (2006, p.70) constatou somente um barco cuja tripulação era constituída apenas por pessoas da mesma família consanguínea.

A marcação abrange o modo como o pescador se orienta no mar, seus caminhos e rotas para atingir um pesqueiro e de retornar para a terra, é uma forma de mapeamento. A orientação pode ser através do vento, estrelas, maré, falésias, as cores das águas, as pedras no mar, etc.

A mestrança é o conhecimento do pescador sobre os instrumentos de trabalho, os objetos de trabalho (por exemplo, as variações de peixe), as diferentes formas de pescá-los, a marcação, a tripulação, cuja autoridade deriva do notável saber. É também a precisão nas tomadas de decisões e a capacidade de manter segredo. O mestre é o responsável por tudo que ocorre quando ele e sua tripulação saem para pescaria.

Maldonado (1994, p. 134, grifo da autora) destaca na constituição de ser mestre e na sabedoria da mestrança um ideal social, *de confiança*, igualdade, competência e a liberdade dos pescadores, que se constroem a partir da família, da “irmandade” e do povo:

Falar-se do mestre e da mestrança é falar de algo universal e indissociável à pesca, que congrega numa pessoa, num papel, um ideal social. O mestre é como um arquétipo que se visse à proa dos barcos, o olhar penetrante, atento, tendo nas mãos por atribuição da sua sociedade e do seu bote feixes de relações, de práticas e de sentimentos.

A falta de interesse por parte da nova geração (filhos, netos e bisnetos) em relação à pesca é um tema recorrente nas conversas e histórias de vida. Todos os pescadores e esposas ressaltam a dureza do trabalho e as possíveis implicações e complicações na vida, quando se opta ou segue por viver da pesca. Por outro lado, aparece certa angústia quando nenhum filho escolhe ou trilha esse caminho, como se o saber específico da arte da pesca (a marcação, a mestrança), ou mesmo, a utilização do barco, fossem ceifadas naquela família, *uma herança a ser perdida*. Semelhante observação fez Firmino Júnior (2006, p.140, grifo do autor), quando escreve que: “esta atividade vem aos poucos deixando de ser considerada como meio de vida para os filhos dos pescadores, o que quebra aquela lógica estabelecida como forma de continuidade da *tradição* reconhecida a partir do elemento da *herança*”.

Em Tambaú e na Penha, parece haver um processo inicial de mudança na forma de hierarquia e conhecimento na pesca com a aquisição de *Global Position System* – GPS, mesmo que, a inserção dessa tecnologia, presente em quase todos os barcos, ainda não configure, nesse momento, a substituição da

tradicional forma de pescar (a marcação feita pelo “olho e inteligência” do mestre), nessas regiões.

Se, na época da pesquisa realizada por Maldonado (1994), ocorria a mudança de barcos à vela para motorizados, implicando posteriormente, em transformações no tamanho da tripulação, a quantidade de dias ao mar, gastos, etc., atualmente, a inserção do GPS pode modificar as relações de autoridade fundamentada pelo saber da marcação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ser traçado o perfil dos antigos moradores, foi descoberto e tecido também uma rede familiar, foram aparecendo os “laços de família”. Essa rede são histórias que se cruzam não só por morarem ou terem morado em Tambaú, mas pelos laços de família e de amizade, que são permeados de harmonia e conflito, nas esferas de trabalho e diversão.

Surgem, a partir desse entrelace, as práticas e o universo simbólico que se estabelecem no saber-fazer de pescador e nas relações sociais e “parentais” construídas no mar e prolongadas em terra, ou ainda, construídas em terra e revivificadas nas jornadas no mar. Nesse caso, o trabalho aparece não somente como fio condutor das histórias de vida, mas também como fio condutor de histórias de família.

Por outro lado, também foi possível constatar que, geralmente a cultura popular é constituída por laços de família e está repleta deles. Em Tambaú, não é diferente; refletir sobre a história do lugar, as brincadeiras populares, a pesca, ou mesmo, a Festa de São Pedro, é pensar em laços de família.

A integração, trocas materiais e simbólicas, no divertimento e no trabalho, que implicam o envolvimento de dois espaços: terra e mar, além dos laços de solidariedade e parentescos entre os antigos moradores de Tambaú, constituem fatores cruciais para o prolongamento e permanência das relações nessa comunidade, conforme aparece nas narrativas dos pescadores de Tambaú.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Cleomar F. C. Job de. *Entre mar e terra: um estudo sobre a Festa de São Pedro em Tambaú*. 2011. 251 f. Tese (Doutorado em Sociologia)-Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

ANDRADE, Mario de. *Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste*, 1938. São Paulo: SESC/SP, Secretaria da Cultura de SP, CCSP, 2006. 6 CDs, 4 livros. Disponível em:

<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/apresenta_frameset.html>.

Acesso em: 08/09/2010.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. (Org.). *Cocos: alegria e devoção. Natal*: EDUFRN, 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas: Papirus, 1989.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CABRAL, Cleomar F. *Meu tempo, meu lugar: trabalho, cultura e memórias de antigos moradores Tambaú*. 2005. 285 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)-Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2005.

CARDOSO, Ruth. (Org.). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

CIACCHI, Andréa. A história somos nós: reflexões sobre histórias de vida, autobiografia, cultura popular, narradores e pesquisadores. *Revista Política e Trabalho*, João Pessoa, n.13, p.223-235, set. 1997.

DE PAULA, Aldir Santos. *A língua dos índios yawanawá do Acre*. Maceió: EDUFAL, 2007.

FIRMINO JÚNIOR, Luiz Gonzaga. “Então descobriram que o mar também é um campo”: pesca e pescadores em Tambaú. 2006. 162 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais)-Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

GARCIA, Wilson Galhego. *Nhande Rembypy: nossas origens*. São Paulo: UNESP, 2003.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. *Lampião: senhor do sertão*. São Paulo: EDUSP, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MALDONADO, Simone Carneiro. *Mestres e mares: espaço e indivisão na pesca marítima*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1994. (Selo universidade: 7).

MANESCHY, Maria Cristina; ÁLVARES, Maria Luzia M. Mulheres na pesca: trabalho e lutas por reconhecimento em diferentes contextos. *Revista Coletiva*, Pernambuco, ano1, n. 1, out/nov/dez. 2010. Disponível em:

<http://www.coletiva.org/site/index.php?option=com_content&view=article&id=267:mulheres-na-pesca-trabalho-e-lutas-por-reconhecimento-em-diferentes-contextos&catid=46&Itemid=76>. Acesso em: 02/09/2010.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.

SCOCUGLIA, Jovanka Baracuh C. *Cidade, habitus e cotidiano familiar*. João Pessoa: EDUFPB, 2000.

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

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ANEXOS

ANEXO 1

FESTA DO DIVINO DE MOGI DAS CRUZES: ANOTAÇÕES EM CADERNETAS

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

As anotações de campo “FESTA DO DIVINO – MOGI DAS CRUZES 20/05/1972 e 21/05/1972” foram guardadas na pasta *Mogi das Cruzes – Pesquisas - Festa do Divino* em páginas datilografadas. Além de reunir informações colhidas em campo traz a transcrição de versos com a indicação das fitas em que se encontram. Observa-se que há muitas lacunas, pois como a gravação foi feita ao vivo, no meio de muita gente, nem sempre se está localizado da melhor maneira para captar voz e acompanhamento musical. Essas páginas conservaram-se junto com outros documentos (fotos, cartazes anuais das festas...) e primeiras sistematizações sobre o que se viu e ouviu em campo para serem retomadas depois.

Começa com a anotação de versos contidos na fita gravada no dia 20/05/1972. Foram dadas informações sobre dançadores e pessoas com quem conversei, sobre vários momentos do dia que se caracteriza pela Entrada dos Palmitos, cortejo que ocorre na manhã do sábado, antes do domingo de Pentecostes, e distingue a Festa do Divino de Mogi das Cruzes de outras existentes no estado de São Paulo, de Minas, do Rio de Janeiro.

O que despertou meu interesse foram os grupos de moçambique, de congada e os foliões do Divino, que passei a ouvir com atenção, como bem demonstra o primeiro relato de pesquisa e anotações em caderneta referentes às festas dos anos seguintes. A cada ano apareciam outros grupos de moçambique e de congada e eram muito diferentes nos cantos, danças, uso de instrumentos, ritmos e melodias. As transcrições me mostravam a diferença de repertório dos grupos, as gravações, as vozes, os acompanhamentos instrumentais. As coreografias eram observadas e feitas anotações e gráficos, tentando mostrar a variedade de passos e como alguns versos cantados estavam relacionados com os modos de dançar. Os sons dos moçambiques, produzidos por guizos presos em uma cinta atada no tornozelo de alguns dançadores e pelo manejo dos bastões durante a dança, complementavam o ritmo e a melodia que saía do canto e dos instrumentos. As congadas com andamentos mais lentos ou mais alvoroçados em seus diferentes ritmos e melodias destacavam os cantos, as vozes, os corpos em movimento, os bumbos. Tudo isso também me levava a transcrever, a anotar, a observar, a refletir. Vários exemplos dos versos destas primeiras fitas gravadas entre 1972 e 1978 estão disponíveis no site em [Sons da Rua](#).

Não cheguei a fazer qualquer trabalho acadêmico sobre a Festa do Divino de Mogi das Cruzes ou de suas Formas de Expressão, mas estas

sensações e registros se conservaram e foram importantes em meu período de formação como pesquisadora de culturas orais.

A descrição da *performance* do Grupo de moçambique de Seu Conrado na caderneta refere-se à reza cantada gravada, em parte, em 1974.

Ô Mariaa – 1974 (f. 007 – l. A) [30:25- 31:05] fragmento

Em nome do pai e do filho
 Ô Mariaa
 E do Espírito Santo Amém
 Ô Mariaa
 O pai nosso que estais no céu
 Ô Mariaa
 Santificado seja o vosso nome
 Ô Mariaa
 Venha a nós o vosso reino
 Ô Mariaa
 Seja feita a vossa vontade
 Ô Mariaa
 Assim na terra como no céu
 O pão nosso de cada dia
 Ô Mariaa
 nos dai hoje e perdoai
 Ô Mariaa
 nossas dívidas de todo [...]

Há registros sonoros de 1977 (F.099 – l. A) [08:00 – 12:14], em que se gravou toda a reza cantada, mas a qualidade foi prejudicada por interferências no contexto. Os versos que concluem o Padre Nosso, seguem com adaptação de oração de louvor a Maria e terminam com versos de agradecimentos a todo do grupo e aos responsáveis pela festa. Tanto as orações adaptadas à maneira dos *resposos*, quanto o improviso final, demonstrando sua gratidão aos componentes do grupo, revelam delicadeza e também a cordialidade respeitosa presente em muitos costumes da cultura caipira.

A seguir, passemos a expor uma página do caderno de campo sobre a Festa do Divino, com informações sobre a *performance* de uma das congadas de Mogi das Cruzes. Durante a Festa do Divino de 1977, fiz algumas anotações durante a procissão do final da tarde do domingo sobre a Congada Nossa Senhora do Rosário de Brás Cubas, que tinha por Mestres Dico, José Isidoro e Nego.

TEXTUALIZAÇÃO A PARTIR DA CADERNETA

As palavras em destaque no círculo, “Fita, frô, samba sim sinhô” e abaixo, “viola pro alto, pulos, pulões”, sintetizam a percepção do que se viu e ouviu. A quantidade de integrantes, homens altos, muitos com chapéu de oficiais de marinheiro, de onde desciam inúmeras fitas coloridas, quase chegando ao chão, portando instrumentos de percussão (bumbos de vários formatos e tamanhos), espadas e duas violas logo em frente das duas fileiras. As violas eram lançadas metros acima dos tocadores, apanhadas por eles, que, em seguida continuavam a tocar. Em coreografias complexas, enquanto a procissão se formava ao lado da igreja matriz, os congadeiros faziam círculos, davam saltos, ao mesmo tempo em que tocavam e cantavam, revelando grande alegria e prazer. Havia leveza no passo, nos movimentos, sensualidade na dança, nos olhos, no rosto de todos eles. Os versos cantados, enquanto as violas eram lançadas para o alto, reforçavam o visível alvoroço:

Eu subi pra cima
Ai no bater do sino
Viemos festejar
A bandeira do Divino

Em outras páginas do caderno, anotações sobre a festa em 1978.

Em 1977, pouco depois de passada a Festa do Divino, houve um desentendimento entre os componentes da congada, o que levou o Mestre José Isidoro e Dico, um dos mestres e violeiro, a formar uma Marujada, com parte do grupo e outros integrantes. Em 1978 fiz anotações sobre esta Marujada.

Marujada – Seu Isidoro

Anotei os versos:

Bati na porta do céu
Ai São Miguel
vem arreceber

} Bis

Traz a balança	}	Bis
Pese essas alma		
Se for pecador vai aparecer		

As anotações seguintes referem-se à parte denominada cruzeiro.

Os gráficos tentam representar a coreografia: duas filas, lado a lado. Na da esquerda os dançadores estão em pé; na da direita, ajoelhados. Sai a fila da direita e rodeia a outra dos “de joelho”, tocando e dançando.

Depois de passar por cada um deles, voltam a seus lugares e ajoelham. Os que estavam ajoelhados levantam e fazem o mesmo.

Passando por todos, fazem novo movimento e está formado o cruzeiro: os que estavam em pé, fazendo um braço da cruz, chegam ao meio da fila dos ajoelhados e também ajoelham, compondo o outro braço da cruz. Todos cantam de joelho:

Foi numa cruz oi
Foi numa cruz oi
Que morreu Jesus
Que morreu Jesus

Ele morreu crucificado
Ele morreu crucificado
Que morreu Jesus ai
Que morreu Jesus ai

Repetem várias vezes, tocando:

Bendito és
Louvado seja

A seguir, Seu Isidoro declama versos de uma embaixada que termina com os versos:

Brincamos em terra
Nós somos do mar

Após a parte declamada, começam a dançar de coque (=cócoras), depois levantam, vão dançando em roda, cantando:

O rosário é meu
O rosário é meu
Foi pai de santo

quem me deu

O rosário é meu
O rosário é meu
Foi pai de santo
quem me deu

Depois disso, pessoas da organização da festa pediram a Seu Isidoro para mudar de lugar, trocando o centro da praça pela rua interditada por ter menos interferência de som e maior espaço. Além disso, no palanque ia se apresentar um coral.

Complementei a observação com o comentário:

Com isso, o povo perdeu o espaço para “um número (=show) de província, de organização classe média”.

Voltando à narração:

Só que na rua surgiu um problema: como o terreno da festa é atrás da Força Pública, veio um guarda e pediu para abrir alas porque “vai passar um caminhão da polícia”. Veio de novo o guardinha e falou que podiam continuar porque o caminhão “pegou outra rua”.

Não só o Seu Isidoro foi “despejado” do seu espaço. Também o grupo de moçambique do Seu Conrado passaria pelo mesmo depois.

Feitos os comentários, retomei a anotação dos versos:

O rainha Fulô
O rainha Fulô
Olê lê lê
O rainha Fulô

Rainha rainha
bordada de ouro
Olê lê lê
O rainha Fulô

O salve rainha
Rainha Fulô
Olê lê lê
O rainha Fulô

ANEXO 2

FESTA DO DIVINO DE MOGI DAS CRUZES: O RELATO DE PESQUISA DE 1976

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

Neste ano fiz um relato de pesquisa desta festa, mais sistematizado do que as primeiras observações em texto datilografado, referente à Festa do Divino de 1972. Juntos, na pasta, encontra-se o texto original datilografado deste relato, referente aos dois últimos dias da festa, e dois textos manuscritos. O primeiro é composto por duas folhas de caderno, uma delas contendo o rascunho de parte do relato e a outra, um esboço do que seria um texto mais detalhado, com os itens que constituiriam este trabalho. O segundo é um conjunto de sete pequenas páginas com informações sobre as doceiras e sobre o festeiro.

ESBOÇO DO RELATO DE 1976

Relato de uma observação participante

“Festa do Divino Espírito Santo”

LOCAL: Mogi das Cruzes – São Paulo

DATA: 05 e 06 de junho de 1976

I – Introdução

II – Histórico

III – Aspectos Observados

Eventos do dia 05 (sábado)

- Contatos preliminares
- Entrada dos Palmitos (e Chegada)
- Danças no Largo da Igreja
- Afogado (espera / comes e bebes / após (dançado)
- Visitas ao Império (após a missa)
- Visitas dos Foliões (duas casas)
- Quermesse (chuva)

Eventos do dia 06 (domingo)

- Alvorada
- Dentro e fora da Igreja – Missas/danças
- Competições: Congadas e Moçambiques
- Distribuição de doces
- Levantamento do Mastro
- Procissão
- Missa Solene
- Quermesse (apresentação de Congadas, Moçambique, show (Inezita Barroso), Pau de Sebo, Leilão)
- Fogos de Artifício

IV – Conclusão

V – Bibliografia

VI – Documentação áudio/visual obtida (relação)

Trazer o nome de Lolinha e Lucas [dois dos amigos que nos acompanharam]¹

RELATO DE PESQUISA

Festa do Divino de Mogi das Cruzes – 1976

Eventos do dia 05 (sábado)

Conforme o programa de 1976, as atividades da Festa para o sábado, dia 05 de junho, começariam às 10 horas na Rua Major Pinheiro Franco (Xangai), com a

[...] tradicional ENTRADA DOS PALMITOS em *carros de bois* escoltados pelos *Cavaleiros do Divino*, artisticamente

¹ Acabei não anotando o nome completo de Lolinha e Lucas.

ornamentados, sendo precedido das *Bandeiras do Divino*, batalhões de *Congo*, *Congada*, *Moçambique* e *Banda de Música*, sem contar com a participação da petizada, de carona nos *carros de bois* que dão o toque de alegria à festa, cujo itinerário é o seguinte: Início na Rua Major Pinheiro Franco (Xangai) – Rua Ricardo Vilela – Princesa Isabel de Bragança – Av. Vol. Pinheiro Franco – José Bonifácio e Largo da Catedral.²

Chegamos antes do horário estabelecido e travamos os contatos preliminares com alguns participantes do cortejo. Ao redor de uma capelinha encontramos um grupo de moçambique e uma congada à espera dos carros de bois. Ali começavam a se concentrar os cavaleiros do Divino, destacando-se entre eles uma senhora de uns setenta anos, conhecida na cidade como Maria Onça, sempre presente nas Festas do Divino de Mogi das Cruzes. Depois soubemos que era irmã de Mário Onça, dançador de Santa Cruz e São Gonçalo. Também havia uma charrete com o cavalo enfeitado com flores de papel crepom de várias cores. Os cavaleiros traziam lenço amarrado no pescoço e uma bandeirinha vermelha em um mastro de taquara pintado de branco. O único ornamento dos cavalos: duas ou três flores de papel vermelho atadas na cabeça dos cavalos.

Os moçambiqueiros não estavam dançando. Por outro lado, a congada já dançava com o seu Rei Congo à frente, comandando. À medida que dançavam, cantavam algumas loas. Destacavam-se o Rei Congo e as duas rainhas idosas com suas espadas de madeira.

Num certo momento chegaram os carros de bois enfeitados com flores e fitas de papel, carregados de crianças. A meninada desceu para que os homens fizessem o carregamento de palmitos. Depois do carregamento, a criançada tomou seu posto novamente. Organizou-se o cortejo: os carros de boi, as charretes, o grupo de moçambique, a congada e o povo. Tudo pronto, o cortejo começou a descer por uma rua, em direção ao centro da cidade, onde se localizava o Império. Em um determinado local, houve o encontro com as

² Anualmente era publicado o programa detalhado em um cartaz de divulgação em tamanho grande, equivalente a quatro folhas A4 ou Ofício, com indicação de data e horário de cada evento religioso ou folclórico. O cartaz de 1976 trazia a programação diária de 27 de maio a 06 de junho de 1976, com a relação de todas as atividades diárias, do início ao final da festa.

bandeiras e os demais grupos de moçambique e congada. Continuaram seguindo pela mesma rua. Muitos assistiam, nas calçadas, a Entrada dos Palmitos; outros uniam-se ao cortejo. Depois de percorridas algumas ruas da cidade, o cortejo chegou ao Império, onde foram depositadas as bandeiras, o cetro e a coroa do Divino. As crianças desceram dos carros de boi e os palmitos foram “plantados” diante do Império e nas ruas próximas à Igreja, enquanto muitos dos acompanhantes faziam visitas ao Império. Depois disso, todos se dirigiram para o local onde serviriam o Afogado, comida ritual da festa, servida a todos os dançadores e aos participantes convidados ou que recebem tíquetes para o almoço.

O local destinado ao Afogado ficava bem distante do Império. Já começava a chover e havia uma fila enorme de pessoas à espera de permissão para entrar no salão onde estavam servindo a comida tradicional. O Afogado é uma espécie de ensopado de carne de vaca e legumes, acompanhado de farinha de mandioca e arroz. Bebidas servidas: pinga e guaraná. Depois do almoço, a congada de Taubaté³ dançou e depois dela, uma das congadas de Mogi e o grupo de moçambique.

Os grupos continuaram a dançar no local onde foi servido o Afogado, durante a tarde e a noite. A chuva estava muito forte e, por isso, não houve o levantamento do Mastro às 18 horas como estava anunciado no programa.

Depois da missa das 19 horas, houve a visita ao Império com a participação das bandeiras e dos Foliões do Divino que cantaram suas cantigas em louvor ao Divino Espírito Santo. As bandeiras foram depositadas no Império, sendo que alguns devotos pediram para levar suas bandeiras para casa. A chuva também prejudicou a Passeata das bandeiras pela cidade e as visitas das bandeiras e foliões às residências que as solicitam. Mesmo assim, os foliões visitaram duas casas.

Eventos do dia 06 (domingo)

A chuva, que foi fortíssima no sábado e na madrugada do domingo, estancou completamente lá pelas quatro horas da manhã. Os devotos rezaram

³ Congada de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, de Mestre Alcides Pereira de Castro, Contra-Mestre Pai João; Rainha Maria, da cidade de Taubaté. (Dados publicados no Programa da Festa do Divino de Mogi das Cruzes, 1976)

muito e até fizeram promessa para a chuva parar. Às cinco horas da manhã houve a Alvorada, com a presença dos foliões e das bandeiras, que percorreram as ruas da cidade, entoando cantos em louvor do Divino.

Após a Alvorada, foi servido café com biscoito para o povo. Começaram a chegar os grupos de moçambique, a congada, que, alternadamente, dançavam dentro e fora do Império. Enquanto na igreja eram celebradas as missas, fora, dançavam os grupos. Os grupos dançaram durante a manhã e a tarde, ora na frente do Império, ora no Largo da Matriz. Disseram que estavam competindo e que, no final da festa, seria anunciado o resultado: a melhor congada e o melhor moçambique ganhariam um prêmio.

À tarde houve a primeira distribuição de doces para o povo no Império. Como no dia anterior não houve o levantamento do mastro, este evento foi transferido para a tarde de domingo. O mastro foi levantado diante da Igreja com a presença do Capitão do Mastro e do Vigário, pouco antes da procissão.

A procissão tinha um único andor – o do Divino Espírito Santo – todo ornamentado com flores naturais brancas e vermelhas. Na procissão estavam presentes os cavaleiros do Divino, os moçambiques, as congadas, as bandeiras, os anjos, a banda e o povo em geral.

Após a procissão houve a missa solene onde foi anunciado o futuro festeiro. Enquanto na Igreja celebrava-se a missa, no Império eram distribuídos os doces novamente. Depois disso, os grupos foram para o local onde havia a quermesse. Aí se apresentaram todos os grupos de moçambique e congada, houve um show de Inezita Barroso, pau-de-sebo, leilão. Às 23 horas houve a “grandiosa” queima de fogos de artifício confeccionados pelos Irmãos Cocco, “os maiores pirotécnicos do Brasil, filhos de tradicional família mogiana, que se comprometeram a dar maior realce do que nos anos anteriores”, (assim anunciava o programa). A queima de fogos realizou-se no Largo da Feira, no Xangai, encerrando as comemorações da Festa do Divino de 1976.

As anotações manuscritas em sete pequenas páginas com informações sobre as doceiras e preparativos têm a data 22/05/1976, escrita a lápis. Vamos a elas:

Doceiras – cerca de 10 mulheres fazem doces de abóbora, batata doce, cidra, laranja azeda e mamão. Esses doces são vendidos nas

barracas e cerca de 10 mil pratinhos serão distribuídos para o povo. Trabalharam um mês nos doces. Terminando, começa a festa e começam a fazer os salgados: empadinha, coxinha, quibe, pastel. As mulheres se organizam numa espécie de equipe de fiscalização do trabalho: umas fazem, outras tomam conta. Os salgadinhos serão feitos no salão refeitório da firma do Capitão do Mastro, Sr. Benedito Lopes.

No refeitório, oportunidade de conversar com Seu Cristiano, fiscal da indústria, que contou em detalhes a fortuna do Sr. Benedito Lopes, capitão do mastro da Festa do Divino de 1976. Soubemos que o Sr. Benedito é solteiro e dono de várias minas de bauxita, argila, entre outras. O cel. Dito, conforme Cristiano, paga três mil e 500 cruzeiros por dia de imposto. Para uma mina de Jacupiranga foi oferecido um empréstimo de 30 milhões do Governo. Segundo o informante, o “coronel” tem cerca de 110 operários e no salão de festas comemoram o aniversário de cada um ou então comemoram na fazenda de recreação deles. O festeiro é Afrodízio, casado com a irmã de Seu Benedito.

As mulheres que fazem os doces e salgados trabalham em benefício do santo e, segundo o informante, Seu Benedito dá uma ajuda para todos.

Segundo seu Dito, já foram feitos mil e quinhentos quilos de doce. Seu Cristiano: “Tenho 65 anos e nunca conheci ninguém na vida que não precisasse plantar para colher. Só esse homem que tira do subsolo! Quando a pessoa nasce com a flor da abóbora...”

As anotações transcritas, tomadas às pressas, enquanto as pessoas conversavam conosco, evidenciam o trabalho enorme de uma das equipes envolvidas na festa que é destinada ao público que dela participa. O fato de um dos nossos interlocutores descrever a fortuna do capitão do mastro exemplifica que a escolha do festeiro anual é feita entre os ricos ou personalidades locais bem relacionados com pessoas de posse.

O festeiro escolhe os Capitães do Mastro. Os festeiros de 1976 foram Afrodízio Witzel e Olesia Lopes Witzel. Os Capitães do Mastro foram Benedito Ferreira Lopes e Jardelina de Almeida Lopes.

ANEXO 3

SONS DA RUA

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

([CLIQUE AQUI PARA A VERSÃO ON-LINE COM ÁUDIOS](#))

Versos de moçambique e de banda (f.001, l. A) [0:01 a 3:53] [cad_div-01]

Aprendi com José Lopes de Campos, contramestre do Mestre Conrado do “Batalhão de Moçambique Nossa Senhora do Rosário e São Benedito” que os versos cantados durante a dança se chamam *ramos*.

Como saber quais *ramos* foram trazidos pela tradição a que pertence cada mestre ou contramestre e que integram o *texto mental* que cada indivíduo traz em si? Um dos modos de observar foi o esforço para identificar *quem, o que* canta, *quando* canta e se há alguma coreografia relacionada com o canto e os gestos. Com o tempo, essas questões foram se delineando em anotações, registros da *performance*, conversas e entrevistas com participantes.

Os apontamentos de campo de 1972, transpostos da caderneta para o primeiro relato de pesquisa, já evidenciam, embrionariamente, o que iria se observar nos anos seguintes, a este respeito. Passemos aos repertórios selecionados:

A bandeira branca saiu na rua [cad_div-01]

A bandeira branca saiu na rua
A bandeira de Nossa Senhora
oi chama S. Benedito
pra tirá a bandeira fora

Eh São Benedito
Viva a Virgem Maria!

(Batalhão de Moçambique do Itapeti – mestre Benedito Valentim de Godoi Pinheiro,
o Seu Dito Pinheiro)

Toque da Banda de Música (acompanhada de latidos de cachorro ao final)

- *Outros ramos de Moçambique*

1) *Nóis vamo a procura* - 1972 (f.001, l. A) [5:07 – 7:25] [cad_div-02]

Nóis vamo a procura
Precurando inté achá
ai você baila você canta
que é pra nós adorá

Eh S. Benedito!
 Sarve a Virgem Maria!
 Nossa Senhora do Rosário.
 Eh hh...

Nota: Esta saudação é feita a cada mudança de “ramo”

2) *Licença dono da festa* - 1972 (f.001, l. A) [7:35-8:15] [cad_div-03]

Licença dono da festa
 prá chegá nossa bandeira
 Eu peço a menor licença
 pra ganhá a licença inteira

Eh estrela!
 Eh a Virgem Maria!
 Nossa Senhora do Rosário!

3) *Divino Espírito Santo* - 1972 (f.001, l. A) [8:35-10:57] [cad_div-04]

Divino Espírito Santo
 abre as asas pra voar
 hoje chegou seu dia
 que nós vamo festejá

Eh sarve S. Benedito!
 eh sarve a Virgem Maria!

4) *Andorinha voou foi se embora* - 1972 (f.001, l. A) [11:00-12:07] [cad_div-05]

Andorinha voou foi se embora
 passarinho santo de Nossa Senhora.

Eh S. Benedito!
 Eh Nossa Senhora!

Oi estrela!
 Eh a Virgem Maria!
 Nossa Senhora do Rosário!

5) *Andorinha voou foi em Belém* - 1972 (f.001, l. A) [12:08-14:12] [cad_div-06]

Andorinha voou foi em Belém
 Nossa Senhora que mandou vê

Eh os anjooo
 Sarve a Virge Maria

Nossa Senhora do Rosário!

Nota: até aqui, versos do Batalhão de Moçambique do Itapeti

6) *Sarve sarve sarve o santo* - 1972 (f.001, l. A) [14:18-17:36] [cad_div-07]

(Batalhão Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, do Mestre Conrado)

Ô sarve sarve sarve o santo
sarve o divino Espírito Santo

Eh S. Benedito!
Eh Virgem Maria!
Eh ah eh S. Benedito!

Nota: Atenção aos sons (bumbo, paranguame, guizos e bastões)

7) *Eu subi co'a coroa* - 1972 (f.001, l. A) [17:50-19:00] [cad_div-08]

Eu subi lá no céu
no repique do sino
eu subi co'a coroa
eu desci co'o Divino

Ehh...

Nota: Este ramo aparece novamente diante

8) *Oh divino pai oh divino mestre* - 1972 (f.001, l. A) [23:00-26:09] [cad_div-09]

Oh divino pai oh divino mestre
no nosso batismo o Divino aparece

Eeh São Benedito!
Eh Virge Maria!
Eh S. Benedito!
Ah eh!!!

9) *Passarinho santo que Deus deixou* - 1972 (f.001, l. A) [26:10-28:10] [cad_div-10]

Passarinho santo que Deus deixou
ai o divino Espírito Santo

Ehhh...

10) *São Benedito é o nosso santo padroeiro* - 1972 (f.001, l. A) [28:11-30:27]

[cad_div-11]

O São Benedito
é o nosso santo padroeiro
É da religião católica
e do folcloro brasileiro

Ehh...

11) *Oi Moçambique* - 1972 (f.001, l. A) [30:28-32:32] [cad_div-12]

Danço o moçambique
desde o tempo de criança
tenho fé em S. Benedito
tenho fé, tenho esperança

Ehh...

12) *A riqueza nunca usa soberbia* - 1972 (f.001, l. A) [32:33-35:20] [cad_div-13]

A riqueza nunca usa soberbia
A riqueza vem do céu
Do rosário de Maria

ou

A riqueza já não usa soberbia
A riqueza vem do céu
Do rosário de Maria

Ehh...

- sobre promessa e carros de bois

No relato de pesquisa fiz anotações com base em conversa com uma devota que estava com sua bandeira; vejamos:

SOBRE A BANDEIRA DO DIVINO

Informante: Da Ana Ferreira de Toledo

A pessoa faz a promessa e sai [com a bandeira]. Saiu no ano passado pela primeira vez para pagar uma promessa: sua filha estava doente. A filha saiu a primeira vez e ela, a mãe, continua saindo. Segundo a informante a festa começou no dia 20 de abril. Segundo ela tem 12 carros de boi na Entrada dos Palmitos. Os carros saem da Praça das Bandeiras, mas este ano por estar em obras o local, a saída é no Tiro de Guerra. Os bois têm os chifres enfeitados com flores de papel crepom: vermelhas, rosas, azuis, amarelas. A canga também é enfeitada de flores. Crianças saem nos carros de bois enfeitados com cipreste e flores de papel crepom.

Entrada dos Palmitos:

Conforme Molina e Kato (1973),

O cortejo obedece a seguinte ordem:

Cavaleiros do Divino, Moçambique, congada, carros de bois, bandeiras e violeiros (como chamam os foliões), banda e povo.

Em minhas anotações de 1972, consta:

1º - Cavaleiros do Divino

2º - Carros de bois carregados de palmitos (palmeiras) e crianças. Os carros são enfeitados com arcos de cipreste e flores de papel. Bois: flores nos chifres e na cangalha.

3º - Moçambiqueiros. Dois batalhões: Batalhão N. S. do Rosário e São Benedito (Mestre Conrado Alves de Souza) e Batalhão do Itapeti (Mestre Benedito Valentim Pinheiro).

4º - Bandeiras do Divino

Embora não tenha anotado, estava presente a congada de Mestre Domingos Ricardo, a banda de música, seguida pelo povo em geral.

Reproduzo um trecho da conversa com Dona Ana Ferreira de Toledo:

– *Quantos carros de boi tem?* - 1972 (f.001 l.B) [01:20 - 02:33] [cad_div-14]

- sons de instrumentos e guizos de moçambique [19:00 – 19:47] [cad_div-15]
- novos ramos:

1) *Nossa bandeira é com fita azul* - 1972 (f.001 l.B) [22:00-23:50] [cad_div-16]

Nossa bandeira é com fita azul
 De Nossa Senhora de Tambaú
 Nossa bandeira é de fita azul
 Nossa Senhora de Tambaú

Ehh...

2) *Ai moçambique* - 1972 (f.001 l.B) [23:50-27:00] [cad_div-17]

Ai moçambique
 foi dois anjo que inventou
 dança preto dança branco
 dança Deus nosso senhor

3) *Eu subi lá no céu* - 1972 (f.001 l.B) [27:00- 28:06] [cad_div-18]

Eu subi lá no céu
 No repique do sino
 Eu subi co'a coroa
 Desci co' o Divino

4) *Cuitelinho verde* - 1972 (f.001 l.B) [35:00-35:36] [cad_div-19]

Nota: Versos ditos pelo contramestre Zé Lopes em conversa, onde manifesto minha ignorância total: não entendo o que ele fala nem o que é cuitelinho (=beija-flor)

5) *O sór nascê* – 1974 (f. 007 – l. A) [a partir de 29:15] [cad_div-20]

O sór nascê eu vi nascê
 pula castigo que eu quero vê

6) *Ô vamos passar brilhante* [cad_div-21]

Ô vamos passar brilhante
 nós vamos passar brilhante meus irmão

Nota: brilhante é o nome atribuído aos bastões. Há nos versos que ganham uma coreografia própria: os dançadores dançam sobre os “brilhantes” enfileirados no chão sem tocar neles. Neste caso chamam-se “castigos”, como cantado acima e os mestres ficavam furiosos quando os dançadores embriagados, ao pularem os bastões, espalhavam tudo...

7) *Estrelinha que vem* – 1974 (f. 007 – l. B) [0:19 -040] [cad_div-22]

Estrelinha que vem

Estrelinha que vai
Com São Benedito
Nós vamos em paz

Nota: Muitas vezes este *ramo* é cantado antes de intervalos para descanso, de conclusão de apresentações durante a festa.

8) Ô Mariaa – 1974 (f. 007 – l. A) [30:25- 31:05] fragmento [cad_div-23]

Em nome do pai e do filho
Ô Mariaa
E do Espírito Santo Amém
Ô Mariaa
O pai nosso que estais no céu
Ô Mariaa
Santificado seja o vosso nome
Ô Mariaa
Venha nós o vosso reino
Ô Mariaa
Seja feita a vossa vontade
Ô Mariaa
Assim na terra como no céu
Ô Mariaa
O pão nosso de cada dia
Ô Mariaa
nos dai hoje e perdoai
Ô Mariaa
nossas dívidas de todo [...]

Nota: Há outro registro, Ô Mariaa - 1977 (F.099 – l. A) [8:00 – 12:14], em que se gravou toda a reza cantada, mas a qualidade do registro foi prejudicada por interferências sonoras no contexto. Os versos seguintes aos que faltam acima concluem o Padre Nosso, adaptado em louvor a Maria e terminam com versos de agradecimentos a todo do grupo e aos responsáveis pela festa. Tanto as orações adaptadas à maneira dos *responsos*, quanto ao improvisado final, demonstrando sua gratidão aos componentes do grupo revelam a cordialidade característica da cultura caipira.

[Selecionar ainda um trecho do “obrigado pela atenção” em que agradece a presença do tocador de paranguame e outros.]

- *Sons e versos cantados das Congadas*

Congada Mogiana Brasileira de migrantes, relacionada a Terno de Congo de Minas de São Gonçalo de Sapucaí, MG

Ô Virgem Maria - 1972 (f.002 l.A) [11:30-15:10] [cad_div-24]

Ô Virgem Maria
Ô Virgem Senhora
Visitai os anjos
No reino da glória
Visitai os anjos
No reino da glória

Nossa Senhora das Dores
Rainha dos anjos
Coroada de flores
Rainha dos anjos
Coroada de flores

Ô Virgem Maria...

Ô Virgem Maria...

Ô Virgem Maria...

Ô Virgem Maria
Tem a graça e tem a luz
O rosário de Maria
O mistério de Jesus
Virgem Maria!

Ô Virgem Maria...

Ô Virgem Senhora
Nossa Senhora das Dores
Rainha dos anjos
Coroada de flores
Rainha dos anjos
Coroada de flores

Ô Virgem Maria...

Dançava os preto velho
desde o tempo do cativoiro
laçado pelo pé
São Benedito foi cozinheiro

Eh São Benedito!

Uma das integrantes dá informações e diz "Esta festa esteve boa, esteve de deixar saudade!"

Nota: Naquela época, estava iniciando minhas leituras de João Guimarães Rosa, onde encontrei um eco desta frase na Festa de Manuelzão.

Deus vos salve casa santa- 1972 (f.002 l.A) [23:10-28:50] [cad_div-25]

Deus vos salve casa santa
onde Deus fez a morada
Deus vos salve a casa santa
onde Deus fez a morada
onde mora o calix bento
e a hóstia consagrada
onde mora o calix bento
e a hóstia consagrada

Nota: enquanto gravava, fiz algumas observações sobre a dança em volta do Mastro.

Ai Divino - 1972 (f.002 l.A) [30:20-34:00] [cad_div-26]

Ai Divino
Divino da Eucaristia
Ai Divino
Divino da Eucaristia
São Pedro será meu mestre
e o Divino será minha guia
São Pedro será meu mestre
e o Divino será minha guia

– Congo de São Gonçalo de Sapucaí, Minas Gerais – 1974 (f. 005, l. A) [até 6:23] [cad_div-27]

Ô sabiá

Ô sabiá
tu é mais feliz que eu
Ô sabiá
invejo o destino seu
Ô sabiá
porque canta triste assim
Ô sabiá
deixa a tristeza pra mim

Quando eu vejo um sabiá
numa gaiola cantando
eu começo a lembrar

o tempo que eu vivi amando
 aquela ingrata Maria
 que roubou minha alegria
 eu também vivia cantando
 pois isso era o que eu queria

Salve a rainha e o rei [cad_div-28]

Salve a rainha e o rei
 Porque o rei tem coroa
 Salve a rainha e o rei
 Porque o rei tem coroa
 O mistério de São Benedito
 eu não deixo assim à toa
 O mistério de São Benedito
 eu não deixo assim à toa

Salve a rainha e o rei
 Porque o rei tem coroa
 Salve a rainha e o rei
 Porque o rei tem coroa
 Mas o meu coraçãozinho
 Eu não entrego assim à toa
 Mas o meu coraçãozinho
 Eu não entrego assim à toa

- Congada de S. Benedito e Divino, de Mestre Domingos Ricardo:

Nossa Senhora vem num barco – 1974 (f. 005, l. A) [6:23 – 9:02] [cad_div-29]

Nossa Senhora vem num barco
 São José que tá remando
 Nossa Senhora vem num barco
 São José que tá remando
 Levanta a bandeira de paz
 São Benedito está mandando
 Levanta a bandeira de paz
 São Benedito está mandando

Ô linda baiana – 1974 (f. 005, l. A) [9:03 – 13:21] [cad_div-30]

– Ô linda baiana
 – O que é meu bem Bis
 – Como vai a nossa festa
 – Ai vai indo muito bem

 – Oi linda baiana, oi linda meu bem
 – Samba baiana, a saia dela é ouro em pó Bis

Samba baiana

– Oi linda baiana
 – O que é meu bem
 – Como vai o nosso prefeito
 – Ai vai indo muito bem
 – Oi linda baiana
 – O que é meu bem
 – Como vai o nosso festeiro
 – Ai vai indo muito bem

– Oi linda baiana, oi linda meu bem
 – Samba baiana, a saia dela é ouro em pó Bis
 – Samba baiana

– Oi linda baiana
 – O que é meu bem Bis
 – Como vai as nossas crianças
 – Ai vai indo muito bem Bis

– Oi linda baiana, oi linda meu bem
 – Samba baiana, a saia dela é ouro em pó Bis
 Samba baiana

Avistei a cidade do Rio – 1974 (f. 005, l. A) [13:50 – 15:36] [cad_div-31]

Avistei a cidade do Rio
 Avistei a cidade do Rio
 Saio da barca e entrei no navio
 Avistei a cidade do Rio
 Saio da barca e entrei no navio

Ai vem navio – 1974 (f. 005, l. A) [15:37 – 19:30] [cad_div-32]

Ai vem navio/ ele vem serenando
 aqui noutra canoa/ eu estou remando
 cortando água/ cortando água
 Olha lá que ele vem/ ele vem serenando
 cortando água/ cortando água
 Olha lá que ele vem/ ele vem serenando

Nota: Esta é apenas a parte inicial da transcrição deste poema narrativo cantado.

Ô Laura – 1974 (f. 005, l. A) [19:31 – [cad_div-33]

Há muito tempo
 que eu não vejo a minha Laura
 meu Deus do céu

ela veio me avisar
 cuidado com essa mulher
 que ela vai lhe abandonar
 daqui há pouco eu não posso acreditar
 Ô Laura!

Ô Laura ô Laura ô Laura
 Ô Laura ô Laura ô Laura
 Ô Laura
 Volte pra casa pro meu coração sossegar
 Volte pra casa pro meu coração sossegar

Nota: Transcrição apenas o início.

Chorei chorei [cad_div-34]

Chorei chorei
 Mais do que eu Bis
 Mais ninguém chorou

Nossa Senhora do Rosário
 São Benedito Bis
 É meu protetor

Andorinha dourada [cad_div-35]

Andorinha dourada / andorinha dourada
 Andorinha dourada / andorinha dourada
 Bate as asinha andorinha/ é de madrugada
 Bate as asinha andorinha/ é de madrugada

Viva meu S. Benedito [cad_div-36]

Viva meu S. Benedito
 Viva nessa hora
 Viva meu S. Benedito
 Ele é o rei da glória

– Congada N. S. do Rosário e São Benedito, de Mestre Alcides Pereira de Castro

Oi o meu coração tá doeno – 1975 (f.045 – l. A) [0:00-2:22] [cad_div-37]

Oi o meu coração tá doeno
 Tá doeno deixa doer
 Oi o meu coração tá doeno
 Tá doeno deixa doer

Tá doeno deixa doer Bis

tá doeno tá doeno
deixa doer
Oi o meu coração...

Meio dia tem moçambique – 1975 (f.045 – l. A) [2:22 -2:50] [cad_div-38]

Meio dia tem moçambique
duas horas tem cavaia
cinco horas tem procissão
as seis vai ter missa cantada

Ó a poeira aí – 1975 (f.046 – l. A) [18:27 - 22:58] [cad_div-39]

Ó a poeira aí, morena
pisa devagar
Tem poeira aí, morena
pisa devagar
Que o meu sapato é branco
eu não quero escorregar

Nota: Esta canção tem um ritmo e melodia parecidos com o do samba-lenço de Mauá; há uma voz feminina parecida com a da Dona Chiquinha, da Vila das Palmeiras. No final, som de carro de boi.

Agradecendo o almoço

[...]
To fazendo a despedida
com a dança do coração
quem tem lenço na campana (?)
quero ver agora na mão

A dança da despedida
é dança do coração
A dança da despedida
é dança do coração

Quem me ensinou a nadar – 1976 (f.045 – l. B) [6:15 – 8:35] [cad_div-40]

Quem me ensinou a nadar
ora foi os peixinho do mar Bis
foi foi foi foi marinheiro
foi os peixinho do mar Bis

Cai sereno cai devagarzinho – 1976 (f.045 – l. B) [10:45 – 12:30] [cad_div-41]

Cai sereno cai devagarzinho
Cai sereno cai devagarzinho

Cai sereno pra molhar o meu caminho
Cai sereno pra molhar o meu caminho

– Moçambique São Benedito, de Biritiba Ussu – Mestre Joaquim Firmino Fernandes

Glória a Deus que lhe ajude – 1976 (f.049 – l. A) [0:00- 3:57] [cad_div-42]

Glória a Deus que lhe ajude
o festeiro

Quando o galo canta – 1976 (f.049 – l. A) [15:29 – 18:41] [cad_div-43]

Quando o galo canta
é de madrugada
saia na janela
sai nossa congada

Nota: continua com o som dos tambores em evolução e emenda com outro som de tambores.

Explicação de Seu Conrado sobre o moçambique – 1976 (f.049 – l. A)
[13:00 – 14:20] [cad_div-44]

dança africana

– Moçambique de Crianças, bairro de Paraitinguinha, Salesópolis, de Mestre Tarcísio Olympio – 1976 (f.049 – l. B) [15:32 – 17:18] [cad_div-45]

Piripiripiri
eu vi o canário cantá
ah eheheh ah
da licença pra nós pelejá

– Congada Nossa Senhora do Rosário, dos Mestres Dico, José Isidoro e Nego, de Brás Cubas [cad_div-46]

Ô Virge Maria (f.099 – l.B) [11:16 –

Ô Virgee Maria
Rainha do Rosário
ela é a nossa guia

– 1978 (f.102 – l. A [0:00 – 6:00] [cad_div-47]

fim de canto de moçambique; o som de guizos emenda com o som da marujada

Abre a porta do céu
São Miguel
Venha arreceber
Traz a balança
E pesa essas alma
Quem for pecador
Vai aparecer

[13:00 –] [cad_div-48] parte declamada – segue outro ritmo

O rosário é meu [15:00 –] [cad_div-49]

O rosário é meu
O rosário é meu
Foi pai de santo
Quem me deu

Nota: som dos tambores por volta do 20:00 e continuando até Rainha fulô

Rainha fulô [cad_div-50]

Rainha fulô
Rainha fulô
Rainha fulô
Rainha fulô
Salve rainha de nosso Sinhô

- Foliões do Divino

Foliões do Divino cantam no Império do Divino – 1975 (f.045 – l. A) [26:50 – 28:40] [cad_div-51]

Que encontro tão bonito
nós tivemos nessa hora.....

O grupo conhecido como foliões do Divino tinha à frente o Mestre João Manoel do Nascimento, acompanhado por Ulisses de Souza Moraes, ambos tocando violas, João Cardoso de Lima e Salvador Cardoso do Nascimento, que tocavam caixa e pandeiro. Moravam em Biritiba Ussú, mas ficavam em Mogi das Cruzes, durante a festa.

Estão presentes em toda a novena que antecede o domingo de Pentecostes, em várias ocasiões, cantando em louvor ao Divino, homenageando festeiros nas casas e nas ruas por onde passam: a cada noite visitam ex-festeiros e festeiros do ano, saindo de uma casa, indo a outra, acompanhados de devotos, muitos carregando suas bandeiras em cumprimento a promessas, terminando com a chegada ao Império do Divino. O *Império* é preparado com antecedência, com ornamentação que dá destaque à imagem do Divino. Local em que as pessoas se dirigem para rezar diante da imagem, onde são guardadas as bandeiras dos devotos que saem em procissão, durante a madrugada, conhecida como alvorada, e ponto de chegada da Entrada dos Palmitos. A Entrada dos Palmitos ocorre na manhã dos sábado, penúltimo dia da festa. É um grande cortejo festivo que atravessa a cidade com cavaleiros, charretes, carros de bois, carregando crianças, palmeiras e bambus. Os festeiros andam a pé, junto a devotos com suas bandeiras, banda de música, grupos de moçambique, congadas e o povo em geral. Selecionei alguns trechos cantados pelos foliões do Divino, pois o som das vozes e instrumentos de corda e percussão atravessava ruas da cidade todas as noites do período de festas e eram marcantes, compondo, a seu modo, a polifonia da festa. O modo de cantar dos foliões era singular.

Dentre os versos cantados, transponho uma sequência fornecida por eles a Alfredo Molina e Alice Kato, publicada em *A Festa do Divino em Mogi das Cruzes* (1973, p, 14 -15):

*Divino Espírito Santo
Espírito verdadeiro
Abençoe os seus devotos
E também os nobres festeiros.*

*Divino Espírito Santo,
Espírito de alegria,
Abençoe os seus festeiros
Com toda a sua família.*

*Meu Divino veio voando
Está cansado de voar;
Meu Divino veio do céu
Para seu dia festejar.*

*Divino Espírito Santo,
É nosso pai de verdade;
Ajudai a nossa vida
E para toda a eternidade.*

*Na chegada ao Império
Fazemos nossa oração
Ali está o Espírito Santo
O nosso pai da salvação.*

Os foliões cantam no Império do Divino – 1975 (f.045 – l. A) [26:50 – 28:40] e

1977 (f.098 – l. A) [3:00 em diante]

*Que encontro tão bonito
nós tivemos nessa hora.....*

ANEXO 4

O LABORATÓRIO DE ESTUDOS DA ORALIDADE (LEO/UFPB) E A PESQUISA COLETIVA

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

ANTECEDENTES

O Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba, LEO/UFPB originou-se de tentativas de pesquisa em grupo, realizadas no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba, depois de 1983, ano de conclusão da tese de doutorado, *No arranco do grito* (aspectos da cantoria de viola nordestina) (AYALA, 1988).

Consegui formar o primeiro grupo de pesquisa, para realização do projeto “Representação do Oprimido na Literatura Brasileira”, com a participação efetiva da Profa. Dra. Sônia Ramalho de Farias e de vários estudantes de Letras, com reuniões aos sábados à tarde para estudar textos ficcionais, teóricos e críticos.

Esses alunos, de Graduação e de Pós-Graduação em Letras, manifestaram interesse em desenvolver leituras e em discutir questões sociais da literatura, buscando-se uma sistematização de estudos sobre o tema, a iniciação à fundamentação teórica e metodológica em equipe.

Tornava-se evidente a crescente ampliação da experiência de pesquisa e de reflexão crítica do grupo que começou a atrair outros graduandos em Letras, História, Comunicação e Artes, surgindo projetos de pesquisa individuais das professoras e de alunos, base para outros, desenvolvidos no Mestrado em Letras da UFPB, na linha de pesquisa denominada “Representação do Oprimido na Literatura”.

Entusiasmada com o interesse despertado nos alunos pelo trabalho em equipe, em 1987 solicitei e obtive a primeira bolsa de Iniciação Científica do CNPq e em 1988, minha primeira bolsa de Produtividade em Pesquisa também financiada pelo CNPq. Em 1989, ao me ausentar para fazer Pós-Doutorado, as atividades de coordenação do projeto de pesquisa “Representação do oprimido na Literatura Brasileira” passaram a ser realizadas pela Profa. Sônia Ramalho, vice coordenadora.

De volta em 1991, retomei a coordenação deste projeto e a bolsa PQ. A equipe de pesquisa se ampliou, a ponto de se dividir em dois grupos, um coordenado por mim e outro pela Profa. Sônia Ramalho.

O grupo de pesquisa sob minha orientação foi adquirindo cada vez mais um perfil interdisciplinar, que se revelava nas escolhas metodológicas e na formação dos pesquisadores vindos de diferentes Cursos de Ciências Humanas

(Letras, História, Comunicações, Artes, Sociologia e Antropologia), os quais traziam suas experiências à equipe e às reuniões de leitura quinzenais e depois semanais. Alguns alunos do grupo manifestaram interesse em iniciar-se na pesquisa de campo de cultura popular com a metodologia utilizada por mim e Marcos Ayala em nossas pesquisas individuais e conjuntas.

O INÍCIO DA PESQUISA COLETIVA

Em 1992 surgiu um edital financiado pelo Centro de Estudos Afro-Asiáticos e Fundação Ford, CEAA/ Fundação Ford, a que concorri com o projeto “A situação atual dos cocos na Paraíba”, ganhando uma dotação de cinco mil dólares para pesquisa de campo. Com verba para coleta de dados em campo teve início minha primeira experiência de pesquisa coletiva com perfil interdisciplinar e etnográfico.

A equipe, constituída por cinco pesquisadores (IC e APB do CNPq), dois auxiliares de pesquisa com serviços prestados pagos com verba do projeto financiado pelo Centro de Estudos Afro-Asiáticos/Fundação Ford, participou da elaboração do projeto, da pesquisa de campo com registros em caderneta, registros sonoros e fotográficos, transcrições das gravações, relatos de campo, organização do material e análises.

A experiência foi intensa, gerando uma quantidade enorme de documentos escritos, sonoros e fotográficos, que estimulou a continuidade da pesquisa de campo e aprofundamento dos estudos analíticos, com divulgação dos resultados em encontros científicos.

Em 1994 foi idealizado o LEO/UFPB e o grupo de pesquisadores foi se ampliando com a entrada de dois professores de Ciências Sociais e novos bolsistas, sucedendo-se projetos de pesquisa coletiva, coordenados por mim e outros coordenados por Marcos Ayala e por Andrea Ciacchi.

O ponto de convergência da interdisciplinaridade ocorria nas reuniões quinzenais e depois mensais, da qual participavam os três professores e seus orientandos de Iniciação Científica e Pós-Graduação para discutir textos, questões teóricas e pesquisa de campo.

Começaram a ser feitos convites a outros professores, alguns de outras áreas para relatarem as experiências de suas pesquisas em comunidades rurais ou urbanas. Esta experiência conjunta vivenciada pela equipe interdisciplinar dos três professores continuou até 2002 e marcou muitos dos participantes.

O ACERVO DO LEO/UFPB

O LEO/UFPB teve dois coordenadores: Maria Ignez Novais Ayala (da criação em 1996 a 2002), sucedida por Marcos Ayala, a partir de 2002 até hoje.

O acervo sonoro e audiovisual gerado pelas pesquisas coletivas de Maria Ignez N. Ayala e de Marcos Ayala com suas equipes ficou sob a guarda do casal de pesquisadores, do mesmo modo que a documentação original das pesquisas coletivas coordenadas pelos professores Andrea Ciacchi e outros pesquisadores que participaram deste LEO, permanecendo no laboratório os resultados, através de relatórios e publicações.

Marcos Ayala e eu continuamos a fazer pesquisas coletivas com equipes do LEO/UFPB e outros participantes, obtendo apoio de várias instituições de fomento desde 1992 até hoje, 2015, mas o período de experiência mais intenso e fecundo foi o do início da pesquisa dos Cocos até 2002, quando divulgamos resultados através de livro, CD, DVD e vídeos.

Esta experiência singular de pesquisa coletiva de longa duração teve desdobramentos em várias pesquisas individuais, notadamente sobre os cocos.

A EXPERIÊNCIA DE PESQUISA E OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS EM ESTUDO

Em março de 2012, passei a coordenar o projeto *Pesquisando as culturas orais: procedimentos metodológicos do LEO/UFPB (1992-2012)*, recebendo auxílio concedido em edital de Apoio a Projetos de Pesquisa / Chamada CNPq /CAPES N° 07/2011. O projeto contou com a cooperação de Marcos Ayala na coordenação e nos estudos.

O objetivo principal era disponibilizar para a comunidade científica (pesquisadores, professores, alunos) e aos demais interessados, uma reflexão sobre a metodologia de pesquisa de culturas orais brasileiras, resultante da documentação existente no acervo etnográfico formado por nós e com nossas equipes neste laboratório e no Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, ONG criada em 2001 por pesquisadores do LEO/UFPB, com ações mais direcionadas para a divulgação de artistas populares tradicionais e políticas de inclusão e reconhecimento das atividades culturais orais.

Com esse projeto passamos à demonstração da experiência em pesquisa individual, em dupla e em grupo, com ênfase nos procedimentos metodológicos que possibilitaram a prática de pesquisa coletiva, vivenciada no Laboratório de Estudos da Oralidade da UFPB.

A pesquisa coletiva privilegia o processo de conhecimento fundamentado na troca de experiências e de informações, estimulando o pensamento crítico, a observação de ocorrências em campo, a atenção na fala dos artistas e de outros colaboradores.

As reflexões sobre a metodologia para a pesquisa das culturas orais brasileiras estão centradas nos registros orais feitos em diferentes comunidades. Atestam uma prática de estudos científicos da oralidade, adotada por Marcos Ayala e por mim em quarenta anos contínuos, que se enriqueceu com as pesquisas coletivas no LEO/UFPB.

Foram necessárias várias etapas de identificação, descrição e análise de documentos, com ênfase na metodologia da pesquisa de campo, utilizada em cada série do período 1972-1995, da série Cocos (1992-2003) e da série Barcas/Nau Catarineta (2003-2005), de modo a expor os procedimentos predominantes, planejados de acordo com os suportes teóricos e técnicos adotados e os acasos.

Procuramos demonstrar os procedimentos da pesquisa que buscam revelar o que dá vida às formas de expressão de cultura tradicional fundamentada na oralidade e nem sempre transparece nos registros sonoros audiovisuais e fotográficos, além de procedimentos presentes em diferentes intervenções dos pesquisadores para relatar suas observações de campo.

Nos documentos feitos durante a pesquisa de campo ou imediatamente após estão contidos sentidos, sentimentos, toda uma cadeia de emoções e situações, que são fixadas nas anotações de campo e em reflexões posteriores dos pesquisadores; permitem não só a apreensão de uma maneira de ver e de pensar a cultura tradicional, mas também a reconstrução e veiculação da memória do Patrimônio Imaterial Brasileiro vivenciado e salvaguardado do esquecimento.

A documentação estudada pertence a três coleções de registros sonoros: a mais antiga é uma seleção, proveniente das pesquisas realizadas em dupla, com Marcos Ayala no período 1972-1995, constituída por várias séries;

as outras são da pesquisa coletiva com equipes do LEO/UFPB e Meio do Mundo, da qual selecionamos a série Cocos (1992-2003), a série Barcas/Nau Catarineta (2003-2005) e uma série, ainda embrionária, denominada Pesquisas Contemporâneas que contará com documentos que dão continuidade ao que se observou anteriormente, verificando casos de permanência e mudança, cruzando-se tempos e documentos de diferentes acervos, com especial atenção ao acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938) e às pesquisas de Mário de Andrade.

Foram selecionados vários textos, apresentados em comunicações ou publicados como artigos, em consonância com os resultados finais deste projeto, isto é, para divulgação das pesquisas em página da Internet e em livro eletrônico. Dentre os documentos selecionados para divulgação, muitos estão relacionados com a experiência de pesquisa com Marcos Ayala.

Das séries do período 1972-1995 foram selecionadas fotos, cartazes de festas do Estado de São Paulo, foram localizadas cadernetas de campo que contêm diferentes modos de anotar durante a observação, incluindo desenhos e esquemas de coreografia.

Estes e outros documentos são representativos dos procedimentos das pesquisas mais antigas, para que os pesquisadores mais jovens possam construir uma reflexão sobre a metodologia utilizada naquela época e a importância da integração de vários suportes (textual, fotográfico, sonoro e audiovisual).

Para a metodologia que empregamos nas pesquisas individuais, em dupla ou coletiva é fundamental ressaltar o que *dizem* os artistas tradicionais, pois sua cultura é mantida pela fala, pelo corpo que dança, canta, toca instrumentos, ensina; eles passam adiante conhecimentos ancestrais, adaptando-os às condições presentes.

Para a organização e digitalização dos registros complementares às séries temáticas, foram reunidos os vários tipos de documentos etnográficos inter-relacionados.

Para a análise da metodologia utilizada no período 1972-1995, no período 1992-2003 e contemporaneamente, foram selecionados documentos representativos dos procedimentos adotados nas várias equipes, propostas de

análises, sugestões a serem discutidas com a equipe, com desdobramentos em ensaios e artigos.

Para apresentação da série Cocos (1992-2003) há textos para caracterização da pesquisa, descrição dos documentos existentes, exemplos de procedimentos metodológicos, entre eles a importância dos *relatos de visita*, como procedimento técnico-metodológico para a memória da cultura oral em observação direta, seleção de algumas fotos e de trechos de vídeo.

A produção da edição digital do livro esgotado *Cocos: alegria e devoção* (AYALA e AYALA, 2000) com a inserção de imagens e trechos de registros em vídeo, em fase final, passou a ser divulgada na página www.acervoayala.com, desde setembro de 2015. Relacionada com a série Cocos (1992-2003), é representativa da pesquisa coletiva do LEO/UFPB e traz a experiência de interação de diferentes linguagens e registros, contemplando o trabalho acadêmico, o trabalho artístico dos coquistas, suas falas e imagens fotográficas e em movimento.

O presente *e-book Metodologia para a pesquisa das culturas orais: uma experiência vivenciada*, organizado por Marcos Ayala e por mim, experimental, inclui pesquisadores LEO/UFPB e novos participantes desta nova experiência compartilhada de realização de *e-books* e de página da Internet, refletindo sobre sua atuação em pesquisas coletivas e expondo seu modo de entender a complexidade das culturas orais.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. Notas. In: – *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins, 1959, t. 1, p. 69.

AYALA, M. I. N. *No arranco do grito* (aspectos da cantoria de viola nordestina). São Paulo; Ática 1988.

HONKO, Lauri, ed. *Textualization of oral epics*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2000.

ANEXO 5

CATÁLOGO DE FITAS VHS E SVHS (1995/2003)

Nº DA FITA	ESPECIFICIDADE	TIPO	DATA	CIDADE	EST.	ASSUNTOS	Nº DA GRAVAÇÃO
001	Cocos	VHS	1995	Jacumã – Conde	PB	Cocos: São João	1/1
002	Mulheres Repentistas	VHS	27/08/95	Alagoa Grande	PB	Violeiras/Repentistas: 3º Encontro de Violeiras do Nordeste	1/1
003	Mulheres Repentistas	S-VHS	xx /08/96	Alagoa Grande	PB	Violeiras/Repentistas: 4º Encontro de Violeiras do Nordeste	1/1
004	Mulheres Repentistas	S-VHS	xx /08/96 21/09/96	Alagoa Grande Gurugi – Conde	PB	Violeiras/Repentistas: 4º Encontro de Violeiras do Nordeste Cocos: Rio Gurugizinho	1/1 1/1
005	Cocos	S-VHS	xx/07/96 21/09/96	Gurugi - Conde Gurugi/ Jacumã – Conde	PB	Cocos: São João Cocos/Entrevistas	1/1
006	Cocos/ Candomblé	VHS	xx/07/96 xx/07/96	Gurugi - Conde V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Cocos: São João Candomblé: Entrevistas com Erivaldo	1/1
007	Cocos	S-VHS		Gurugi – Conde	PB	Cocos: São João	1/2
008	Cocos	S-VHS		Gurugi – Conde	PB	Cocos: São João	2/2
009	Cocos	S-VHS		Jacumã / Gurugi - Conde	PB	Cocos: São Pedro / Sant'Ana	1/1

010	Cocos	S-VHS		Jacumã – PB Conde	Cocos	1/1
011	Cocos/ Candomblé	VHS	01/ 06/ 96	V. Figueiredo - PB João Pessoa Jacumã	Candomblé: Saída de Iaô; Ilê Axé- Oxum Odenitá Cocos: Entrevista com Seu Zé Cutia	1/1
012	Cocos/ Candomblé	VHS	01/ 06/ 96	V. Figueiredo - PB João Pessoa Jacumã - Conde V. Figueiredo - João Pessoa	Candomblé: Saída de Iaô Cocos: Jacumã-barcos Candomblé: Entrevista com Erivaldo	1/1
013	Cocos/ Umbanda	VHS	22/ 08/ 96 27/ 09/ 96	Lagoa - João Pessoa Torre - João Pessoa	Cocos Umbanda: Cosme e Damião - Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo	½
014	Candomblé/ Umbanda	VHS	27/ 09/ 96 28/ 09/ 96	Torre - João Pessoa V. Figueiredo - João Pessoa	Candomblé: Feijoada de Ogum Umbanda: Cosme e Damião - Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo Candomblé: Erivaldo	2/2
015	Candomblé	VHS	28/ 09/ 96 25/ 10/ 96	V. Figueiredo - PB João Pessoa V. Figueiredo - João Pessoa	Candomblé: Entrevista com Erivaldo Título / Estudo de dança com Erivaldo	1/1
016	Cocos	SVHSc	21/09/96	"Rio"	PB Cocos: D. Zezé	1/1 1/1

017	Cocos	SVHSc	21/09/96	Gurugi (Porto)	PB	Cocos: D. Lenira e S. Domício	1/1
018	Cocos	SVHSc	xx/xx/96	Cabedelo Gurugi – Conde	PB	Cocos: S. Roque (EMA), Forte (Imagens) Agrovila: Lenita, Lenira Santo Antônio/ São João/ São Pedro	1/1
019	Cocos	S-VHS	03/11/96	Cabedelo	PB	Cocos: Entrevista com Seu Roque	1/1
020	Cocos	S-VHSc		Forte Velho - Santa Rita	PB	Cocos: D. Joana	
021	Cocos	S-VHSc	21/12/96	Gurugi – Conde	PB	Cocos: Agrovila – Fotos	1/1
022	Cocos	S-VHS	21/12/96	Gurugi - Conde Forte Velho - Santa Rita	PB	Cocos: Agrovila Cocos: Seu Joventino	½ 1/1
023	Candomblé	VHS	18/01/97	V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Candomblé: Oxalá e Iansã - Ilé Axé-Oxum Odenitá	1/1
024	Candomblé	VHS	24/01/97	V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Rituais de Candomblé: Depoimentos - Seu Manoel / Ogã / Oxóssi (Erivaldo)	1/1
025	Candomblé	VHS	21/04/97	V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Candomblé: Ritual de Erivaldo no Rio [a lápis: os primeiros filmes etnográficos de Mário de Andrade; Cumade Fulozinha]	1/1
026	Candomblé	SVHS	24/01/97 26/04/97	V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Candomblé: Entrevista com Seu Manoel	1/1

				Bairro dos Novais - João Pessoa		Cavalo Marinho e outros	
027	Cavalo Marinho	SVHS	26/04/97	Bairro dos Novais - João Pessoa	PB	Cavalo Marinho : 32 anos do Mestre João	½
028 [Falta]	Cavalo Marinho		26/04/97	Bairro dos Novais - João Pessoa	PB	Cavalo Marinho : 32 anos do Mestre João	2/2
029	Cocos	SVHS	27/04/97	Forte Velho - Santa Rita	PB	Cocos: retorno do vídeo/ Seu Jove	1/1
030	Candomblé	VHS	31/05/97	V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Candomblé : Erivaldo (Festa)	½
031	Candomblé	VHS	31/05/97	V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Candomblé : Ritual de Oxalá (Juca)	2/2
032	Danças	SVHS	13, 14/06/97	Pátio de São Pedro - João Pessoa	PB	Vários: Evento Folclórico Arraial do Varadouro	1/1
033	Danças	VHS	14/06/97 23/06/97	Pátio de São Pedro - João Pessoa Jacumã – Conde	PB	Vários: São João	1/1
034	Danças	VHS	14/06/97	Varadouro – João Pessoa	PB	Vários: Arraial do Varadouro	1/1
035	Banda de pífano/ Folheto/ Repente	VHS	14/06/97 16/06/97	João Pessoa		Banda de pífanos: "Zabé da Loca" Folhetos/repente: Seu Neco - o cantador	1/1

036	Folheto/ Repente	SVHS	16/06/97	João Pessoa		Folhetos/repente: Seu Neco - o cantador	1/1
037	Candomblé	VHS	16/08/97	Mangabeira - João Pessoa	PB	Candomblé: Confirmação de Ekedí; Casa de Chaguinha	½
038	Candomblé	VHS	16/08/97	Mangabeira - João Pessoa	PB	Candomblé: Confirmação de Ekedí; Casa de Chaguinha	2/2
039	Mulheres Repentistas	SVHS	24/08/97	Alagoa Grande	PB	Violeiras/ Repentistas: 5º Encontro de Violeiras	½
040	Mulheres Repentistas	SVHS	24/08/97	Alagoa Grande	PB	Violeiras/ Repentistas: 5º Encontro de Violeiras	2/1
041	Cocos	VHS	30/08/97	Gurugi – Conde	PB	Cocos: Ensaio do COCO FEST	1/1
042	Candomblé	VHS	30/08/97	V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Candomblé: Deká de Juscelino	1/1
043	Candomblé	VHS	06/09/97	V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Candomblé: Ialô 3 anos – Oxum	1/1
044	Cocos	VHS	12/09/97	Forte Velho - Santa Rita	PB	Coco/bumbo: Seu Tuninha - feitura do zabumba "Rei de ouro"	1/1
045	Cocos	VHS	26/09/97 27/09/97	Forte Velho - Santa Rita	PB	Coco: Seu Tuninha Coco/Entrevista: Seu Jove e Seu Tuninha (entrega do zabumba)	1/1
046	Umbanda	VHS	27/09/97	Torre- João Pessoa	PB	Umbanda : Cosme e Damião ; Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo	½

047	Umbanda	VHS	27/09/97	Torre- João Pessoa	PB	Umbanda : Cosme e Damião; Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo	2/2
048	Mulheres Repentistas	SVHS	11/10/97	Alto do Matheus - João Pessoa	PB	Violeira/Repentista: Aniversário de Soledade	1/1
049	Jurema	VHS	12/10/97	Torre- João Pessoa	PB	Jurema: Festa dos Mestres ; Templo Espírita Caboclo Sete – Flechas	1/1
050	Festa/ Cocos	VHS	23/11/97	Forte Velho - Santa Rita	PB	Festa: Festa de Cristo Rei Cocos Seu Jove e Pessoal de Gurugi	½
051	Umbanda	VHS	04/12/97	Torre- João Pessoa	PB	Umbanda: Iansã; Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo (Conferir se se inicia com o fim da festa do Cristo Rei)	2/2 ½
052	Umbanda	VHS	04/12/97 06/12/97	Torre- João Pessoa V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Umbanda: Iansã; Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo Candomblé: Festa de Iansã, 7 anos; Ilê Axé Oxum Odenitá	2/2 ½
053	Candomblé	VHS	06/12/97	V. Figueiredo - João Pessoa	PB	Candomblé: Festa de Iansã, 7 anos; Ilê Axé Oxum Odenitá Tabuleiro de Iansã	2/2
054	Coco/ Pastoril/ Lapinha	VHS	18/12/97	Castelo Branco - João Pessoa	PB	Festa: Natal - Clube das mães do Castelo Branco; participação do grupo de Cabelado	1/1

						Coco/Pastoril/Lapinha:(Conferir se Coco, Pastoril ou Lapinha)	
055	Folheto/ Repente	SVHS	19/12/97	Água Fria – João Pessoa	PB	Folheto/Repente: Gravação na casa do Seu Nequinho Imagens no Quarto (Fitas/TV/Primeiro momento)	1/1
056	Folheto/ Repente	SVHS	10/02/98	Água Fria – João Pessoa	PB	Folheto/Repente/Violeira: Depoimento de D. Sinhá e Ani. De S. Neco (Seu Neco e a TV)	½
057	Folheto/ Repente	SVHS	10/02/98	Água Fria – João Pessoa	PB	Folheto/Repente: Aniversário de seu Nequinho (Continuação do segundo momento – TV)	2/2
058	Carnaval - Tribos	VHS	24/02/98	Torre - João Pessoa	PB	Festa: Carnaval Tribos: Tribos indígenas : Africanos e Tupy Guarani	½
059	Carnaval – Tribos	VHS	24/02/98 15/02/99	Torre - João Pessoa	PB	Festa: Carnaval 3 f. carnaval. Tribos: Tribo Africanos e Tupy Guarani Desfile de Agremiações Carnavalescas na Duarte da Silveira	2/2 1/1 (conferir)
060	Umbanda/ Jurema		25/03/98	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda/Jurema: obrigação de Carmelita; Templo Espírita Caboclo Sete – Flechas	1/1

061	Umbanda	VHS	23/04/98	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Ogum; Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo	1/1
062	Umbanda	VHS	24/04/98	Jardim Cidade Universitária - João Pessoa	PB	Umbanda: Ogum ; Ilê de Mustafá. Babalorixá Moraes	1/2
063	Umbanda	VHS	24/04/98	Jardim Cidade Universitária - João Pessoa	PB	Umbanda: Ogum ; Ilê de Mustafá. Babalorixá Moraes	2/2
064	Cocos	VHS	01/05/98 02/05/98	Esp. Cultural - João Pessoa Mangabeira - João Pessoa	PB	Coco: Coco de Gurugi - FENARTE Candomblé: Confirmação de ogã e feijoada de Ogum; casa de Chaguinha	1/1
065	Narrativas	VHS	09/05/98	Forte Velho - Santa Rita	PB	Narrativas: Seu Tuninha – Narrativas	1/1
066	Umbanda/ Jurema	VHS	25/04/98 13/05/98	Cabo Branco - João Pessoa Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: I Festa de Ogum; Praça da mãe Iemanjá Umbanda/Jurema: Jurema: Festa de Preto Velho; Templo Espírita Caboclo Sete-Flechas	1/1 1/2
067	Umbanda/ Jurema/ Candomblé	VHS	13/05/98 16/05/98	Torre - João Pessoa V. Figueiredo- João Pessoa	PB	Umbanda/Jurema: Jurema: Festa de Preto Velho; templo Espírita Caboclo Sete-Flechas Candomblé de Caboclo ; casa de Afonso	2/2 1/1
068	Candomblé	VHS	16/05/98	V. Figueiredo- João Pessoa	PB	Candomblé: Candomblé de Caboclo; casa de Afonso	2/2

069	Umbanda	VHS	23/06/98	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Xangô; Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo	1/1
070	Catolicismo Popular/ Cocos	VHS	23/06/98	Gurugi/Jacumã – Conde	PB	Catolicismo Popular: Reza – Mastro de São João Coco Casa de Doralice	1/1
071	Cocos	VHS	25/07/98	Igaraçu	PE	Coco: casa de dona Olga	1/1
072	Mazurcas / Cocos	VHS	05/09/98	Camucim São Félix	PE	Mazurca / Coco	1/1
073	Narrativas	SVHS	11/09/98	Mogeiro	PB	Narrativa: Seu Manoel	½
074	Narrativas	SVHS	11/09/98	Mogeiro	PB	Narrativa: Seu Manoel e contadores (Novinho, Dida, Neco); músicas	2/2
075	Umbanda	SVHS	27/09/98	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Cosme e Damião; Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo	1/1
076	Cocos/ Cirandas	VHS	10/10/98 11/10/98 12/10/98	Gurugi/Piranga - Conde Várzea Nova - Santa Rita Forte Velho - Santa Rita	PB	Coco/Ciranda: Gravação em DAT com os grupos de coco/ciranda para a produção do CD Dona Nina Seu Jove	½
077	Cocos/ Cirandas	VHS	12/10/98 18/10/98	Forte velho - Santa Rita	PB	Coco/Ciranda: Gravação em DAT com os de coco/ciranda para a produção do CD	2/2

				Cabedelo		Teatro Santa Catarina	
077 ^a	Umbanda/ Jurema	SVHS	12/10/98	Torre –João Pessoa	PB	Umbanda/Jurema: Festa dos Mestres (Terreiro Caboclo Sete Flechas) Edição: Brincando na Roda (Máster/Edição)	1/1
078	São Gonçalo	SVHS	31/10/98 01/11/98	Juazeiro do Norte	CE	São Gonçalo: Penitência de São Gonçalo Romaria/Finados: Santo Sepulcro / Pedra da Coluna	1/1 ½
079	Romaria	SVHS	01/11/98	Juazeiro do Norte	CE	Romaria/Finados: Santo Sepulcro / Pedra da Coluna Índios Pankararu (PE)	2/2 1/1
080	Umbanda/ Jurema	VHS	07/11/98	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda/Jurema: renovação de Inês dos Santos; Templo Espírita Caboclo Sete-Flechas	1/1
081	Umbanda	VHS	04/12/98	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Iansã; Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo	1/1
082	Umbanda	VHS	08/12/98	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Iemanjá; Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo	-
083	Cocos	VHS	20/12/98	Várzea Nova - Santa Rita	PB	Cocos: Seu Cícero	-
084	Lapinhas	VHS	25/12/98 22/01/98	João Pessoa	PB	Lapinhas: menino Jesus (Róger); Cruz das Armas; Mandacaru	1/1

085	Cavalo Marinho	SVHS	06/01/99	Nazaré da Mata	PE	Cavalo Marinho: Cavalo Marinho Carpina	-
086	Cocos/ Cirandas	VHS	29/01/99	Hotel Globo - João Pessoa	PB	Cocos/Cirandas: COCOS E CIRANDAS DA PARAÍBA (show)	1/3
087	Cocos/ Cirandas	VHS	29/01/99	Hotel Globo - João Pessoa	PB	Cocos/Cirandas: COCOS E CIRANDAS DA PARAÍBA (show)	2/3
088	Cocos/ Cirandas	VHS	29/01/99	Hotel Globo - João Pessoa	PB	Cocos/Cirandas: COCOS E CIRANDAS DA PARAÍBA (show)	3/3
089	Carnaval	SVHS	15/02/99	João Pessoa	PB	Festa/Carnaval: Carnaval Tradição: Desfile das Agremiações Carnavalescas. Rua Duarte da Silveira, Torre.	1/1
090	Carnaval	VHS	11/02/99 16/02/99	João Pessoa	PB	Festa/Carnaval: Folia de Rua: Elefante da Torre Carnaval tradição: Róger	1/1
091	Praías	SVHS	07/03/99	Brejo dos Padres – Pernambuco	PE	Praías: Corrida do Umbu - Índios Pankararus	½
092	Praías	SVHS	07/03/99	Brejo dos Padres – Pernambuco	PE	Praías: Corrida do Umbu – Índios Pankararus	2/2
093	Candomblé	SVHS	13/03/99	Mandacaru – João Pessoa	PB	Candomblé: Inauguração do Ilê Axé Oxum Apará – Juscelino	½

094	Candomblé	SVHS	13/03/99	Mandacaru – João Pessoa	PB	Candomblé: Inauguração do Ilê Axé Oxum Apará – Juscelino	2/2
095	Candomblé/ Mulheres Repentistas	SVHS	14/03/99 01/04/99	Mandacaru - João Pessoa João Pessoa	PB	Candomblé: Inauguração do Ilê Axé Oxum Apará – Juscelino Violeiras/Repentistas: Soledade e Minervina	3/3?
096	Mulheres Repentistas/ Umbanda/ Jurema	SVHS	01/05/99 13/05/99	Santa Rosa - João Pessoa Torre – João Pessoa	PB	Violeiras/Repentistas: Soledade e Minervina Umbanda/Jurema: Festa de Preto Velho	½
097	Mulheres Repentistas	SVHS	01/05/99 13/05/99	Santa Rosa - João Pessoa Torre	PB	Violeiras/Repentistas: Soledade e Minervina Umbanda/Jurema: Festa de Preto Velho	2/2
098	Candomblé/ Quadrilha	VHS	16/05/99 30/06/99	Mangabeira Bairro dos Ipês/Mandacaru	PB	Candomblé: Feijoada de Ogum (Casa de Chaguinha) Quadrilha: Quadrilha da terceira idade (Adelina e Severino)	1/1
099	Catolicismo popular	SVHS	23/06/99	Gurugi	PB	Catolicismo popular: Terço de São João (Casa de Lucilene)	1/1
100	Folheto/Repente/Mulher Repentista	SVHS	17/07/99	Água Fria - João Pessoa	PB	Folheto/Repente/Violeira: Seu Nequinho/D.Sinha	1/1
101	Mulher Repentista	SVHS	10/08/99	Geisel - João Pessoa	PB	Violeira/Repentista: D. Sinhá	½
102	Mulher Repentista	SVHS	10/08/99	Geisel - João Pessoa	PB	Violeira/Repentista: D. Sinhá	2/2

103	Umbanda	SVHS	27/09/99	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Festa de Cosme e Damião	¼
104	Umbanda	SVHS	27/09/99	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Festa de Cosme e Damião	2/4
105	Umbanda	SVHS	27/09/99	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Festa de Cosme e Damião	¾
106	Umbanda	SVHS	27/09/99	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Festa de Cosme e Damião	4/4
107	Umbanda	SVHS	02/10/99	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Casa de D. Maria - Tomadas do salão - enfeites da Festa de Cosme e Damião	1/1
108	Umbanda	VHS	08/12/99	Torre - João Pessoa	PB	Umbanda: Festa de Iemanjá (Templo de Umbanda Nossa Senhora do Carmo)	1/1
109	Lapinha	VHS	01/00	Centro - João Pessoa	PB	Lapinha: Grupo da terceira idade - Clube das voluntárias	1/1
110	Candomblé/ Cantoria	SVHS	25/02/00	Cristo - João Pessoa Aeroporto - Bayeux	PB	Candomblé Cantoria	½
111	Cantoria	SVHS	25/02/00	Aeroporto - Bayeux	PB	Cantoria (casa)	2/2
112	Cantoria/ Mulheres Repentistas	VHS	27/04/00 30/04/00	Cidade Universitária - João Pessoa	PB	Violeiras/Repentistas: Soledade e Minervina (Casa de Analice) Violeiras/Repentistas: Soledade e Minervina (Casa de Chico Ferreira)	½

113	Cantoria/ Mulheres Repentistas	VHS	30/04/00	Cidade Universitária - João Pessoa	PB	Violeiras/Repentistas: Soledade e Minervina (Casa de Analice)	2/2
114	Candomblé	VHS	29/04/00	João Pessoa	PB	Candomblé: Ipeté de Oxum (Erivaldo)	1/3
115	Candomblé	VHS	29/04/00	João Pessoa	PB	Candomblé: Ipeté de Oxum (Erivaldo)	2/3
116	Candomblé	SVHS	29/04/00	João Pessoa	PB	Candomblé: Ipeté de Oxum (Erivaldo)	3/3
117	Cantoria/ Mulheres Repentistas	SVHS	10/06/00	João Pessoa	PB	Violeiras/Repentistas: Soledade e Minervina (Casa de Chico / Analice)	½
118	Cantoria/ Mulheres Repentistas	SVHS	10/06/00	João Pessoa	PB	Violeiras/Repentistas: Soledade e Minervina (Casa de Chico / Analice)	2/2
119	Candomblé	VHS	01/07/00	João Pessoa	PB	Candomblé: Fogueira de Xangô (Xangô Aira) – Casa de Erivaldo	½
120	Candomblé	VHS	01/07/00	João Pessoa	PB	Candomblé: Festa de Xangô (Fogueira de Xangô) – Casa de Erivaldo	2/2
121	Cantoria/ Mulheres Repentistas	VHS	05/10/00	João Pessoa	PB	Violeiras/Repentistas: Minervina e Soledade / Mamulengueiro: Seu Dão (Segunda amostra de brinquedos populares da Paraíba)	1/1

122	Violeiro/Repentista	VHS	11/11/00	Bayeux	PB	Violeiro/Repentista: Casa de Daudeth	1/2
123	Violeiro/Repentista	VHS	11/11/00	Bayeux	PB	Violeiro/Repentista: Casa de Daudeth	2/2
124	Barca/Entrevista	SVHS	10/02/01	Mandacaru – João Pessoa	PB	Barca/Entrevista: Severino Buril (Severino Saloia - Barca da Torre)	1/2
125	Barca/Entrevista	SVHS	10/02/01	Mandacaru – João Pessoa	PB	Barca/Entrevista: Severino Buril (Severino Saloia - Barca da Torre)	2/2
126	Carnaval:Urso	VHS	15/?/01	Imaculada – Bayeux	PB	Carnaval:Urso do Celso (Imediações do mercado)	1/1
127	Carnaval: Tribos e Orquestras	VHS	27/02/01	Duarte da Silveira - Torre - João Pessoa	PB	Festa/Carnaval: Tribos e Orquestras	1/2
128	Carnaval: Tribos e Orquestras	VHS	27/02/01	Duarte da Silveira - Torre - João Pessoa	PB	Festa/Carnaval: Tribos e Orquestras	2/2
129	Cantoria	VHS	09/03/01	Manaíra – João Pessoa	PB	Violeiro/Repentista: Apresentação de Violeiros Raimundo Nonato e Severino Feitosa	1/1
130	Carnaval	VHS	26/03/01	João Pessoa	PB	Carnaval: Discussão sobre o carnaval - Espaço Cultural (Galeria Archidy Picado)	1/1
131	Memória/ Cantoria	SVHS	04/04/01 07/04/01	Mandacaru – João Pessoa	PB	Memória: Grupo da terceira idade – apresentação da fita de 1938.	1/1

						Violeiro/Repentista: Paraíba Palace Cantoria Daudeth e Raimundo	
132	Cantoria	SVHS	21/04/01 22/04/01	João Pessoa	PB	Violeiro/Repentista: João Furiba e Diniz Vitorino Violeiro/Repentista: João Furiba, Diniz Vitorino, Jatobá, Antonio Lisboa, Edmilson Ferreira, Veraldo Alves	-
133	Repentes	VHS	21/04/01 22/04/01	João Pessoa	PB	Violeiro/Repentista: III Grande Encontro	1/2
134	Repentes	VHS	22/04/01	João Pessoa	PB	Violeiro/Repentista: III Grande Encontro	2/2
135	Cocos	SVHS	23/06/01 13/07/01	Zabelê João Pessoa	PB	Coco; Reisado: Escola Municipal – Grupo de Coco e Reisado Barca/Entrevista: Entrevista com Seu Biu	1/1
136	Folheto/Repente	VHS	07/07/01	Manaíra – João Pessoa	PB	Folheto/Repente: Nequinho – Lançamento do Livro Cordel na Sala de Aula. Ana Cristina e Helder Pinheiro	1/1
137	Barca/Entrevista/ Cocos/Reisado	SVHS	13/07/01 23/06/01	João Pessoa Zabelê	PB	Barca/Entrevista: Seu Biu Saloia (entrevista). Coco; Reisado: Gravação junto com Zabelê (OBS)	1/2
138	Barca/Entrevista/	VHS	13/07/01 23/06/01	? Zabelê	PB	Barca/Entrevista: Entrevista com seu Biu Saloia, continuação da fita SVHS Ana	2/2

139	Repentistas	VHS	12/08/01	Bayeux	PB	Violeiro/Repentista: Cantadores da UPERP (União dos Poetas Repentistas de Baxeux)	1/1
140	Declamador	VHS	06/10/01	Manaíra – João Pessoa	PB	Declamador: Poeta Declamador Benjamim Bezerra	1/1
141	Bumbo	SVHS	20 e 21/11/01	NTU/UFPB – João Pessoa	PB	Bumbo: Oficina de Bumbo – Seu João Lindolfo (MG) e Seu Tuninha (Forte Velho/ Santa Rita/PB); Riso da Terra	½
142	Bumbo/ Entrevista Mestre de folia	SVHS	21, 22 e 23/11/01	NTU/UFPB – João Pessoa Hotel Globo	PB	Bumbo; Vários: Oficina de Bumbo e outras oficinas Seu Lindolfo – Entrevista no Hotel Globo	2/2
143	Entrevista Mestre de folia	SVHS	23/11/01	João Pessoa	PB	Mestre Folia: Seu Lindolfo – Entrevista (Folia de Reis - Apresentação) Riso da Terra	1/1
144	Folheto/ Cantoria Festa/Cavalo Marinho	SVHS	30/11/01 25/12/01	João Pessoa Olinda	PB PE	Violeiro/Folheto/Cantoria: Azulão – Pavão Misterioso Festa/Cavalo Marinho: Encontro de Cavalos-Marinhos – Cidade Tabajara (Mestre Salu)	½ 1/3
145	Folheto/ Cantoria Festa/Cavalo Marinho	SVHS	01/12/01 25/12/01	Tambaú - João Pessoa Olinda	PB PE	Violeiro/Folheto/Cantoria: Azulão – Pavão Misterioso (Ponteios e Poemas) Festa/Cavalo Marinho: Encontro de Cavalos-Marinhos	2/2 2/3

						– Cidade Tabajara (Mestre Salu)	
146	Festa/Cavalo Marinho	VHS	25/12/01	Olinda	PE	Festa/Cavalo Marinho: Encontro de Cavalos-Marinheiros – Cidade Tabajara (Mestre Salu e de Aliança)	3/3
147	Festa/Cavalo Marinho	VHS	29/12/01	Upatininga – Aliança	PE	Cavalo Marinho/Entrevista: Entrevista com Sr. Mariano – mestre do Cavalo Marinho	1/1
148	Reisado	SVHS	06/01/02	Zabelê – Sítio Santa Clara	PB	Reisado	½
149	Reisado/ Carnaval – Tribo	VHS	06/01/02 30/01/02	Zabelê- Sítio Santa Clara Rangel - João Pessoa	PB	Reisado Carnaval/Tribo: Ensaio – Tribos Ubirajara do Rangel e Pele Vermelha do Cristo	2/2 1/1
150	Lapinha	SVHS	01/02	Rangel – João Pessoa	PB	Lapinha: O Queima da Lapinha	1/1
151	Tribo	VHS	17/01/02	Cristo – João Pessoa	PB	Tribo: Tribo Indígena Pele Vermelha	1/1
152	Tribo	SVHS	10/02/02 13/02/02	Duarte da Silveira – João Pessoa Bayeux	PB	Carnaval: Desfile da tribo Pele Vermelha Carnaval: Urso de Bayeux (Praia de Tambaú)	1/1
153	Carnaval: Urso	SVHS	14/02/02	Bayeux	PB	Festa/Carnaval: Enterro do Urso	1/1
154	Cantoria/ Mulheres Repentistas	SVHS	60/04/02	João Pessoa - Alto do Matheus	PB	Violeiras/Repentistas: Cantoria - Soledade, Minervina, Santinha Mauricio e Pedro	1/1

155	Cavalo Marinho/ Ciranda	SVHS	27/07/02	Bola na Rede – João Pessoa	PB	Cavalo-Marinho/Ciranda: Cavalo-Marinho e Ciranda (CPC)	1/1
156	Incelências e Cirandas	SVHS	07/09/02	Pilar	PB	Incelença/Ciranda: Incelências e Cirandas – Seu João Paulino, Dona Santinha e a filha Dona Alzir	1/1
157	Carnaval/Tribo Cantoria	SVHS	02/03/03 09/03/03	João Pessoa Tambaú – João Pessoa	PB	Festa/Carnaval: Carnaval Tradição, Índios e Outros Violeiro/Repentista: Cantoria – Fenelon Dantas, Sebastião da Silva e João Santana	½
158	Cantoria	SVHS	09/03/03 04/05/03	Tambaú – João Pessoa Valentina – João Pessoa	PB	Violeiro/Repentista: Cantoria – Fenelon Dantas, Sebastião da Silva e João Santana Violeiro/Repentista: Cantoria – Fenelon Dantas e Moacyr Laurentino	2/2
159	Barca	SVHS	08/05/03	Mandacaru – João Pessoa	PB	Barca: Primeira Reunião com o Grupo de Terceira Idade (Reorganização da Barca)	1/1

A PROPOSTA DE ORGANIZAR UM LIVRO NARRANDO A EXPERIÊNCIA EM PESQUISAS INDIVIDUAIS, EM DUPLA E EM GRUPO FOI SE FIRMANDO NOS ÚLTIMOS ANOS, DEVIDO AO GRANDE VOLUME DE DOCUMENTOS GERADOS EM PESQUISA DE CAMPO E DE UMA VASTA EXPERIÊNCIA DE LEITURA QUE NOS AUXILIA A PENSAR CRITICAMENTE AS PRÁTICAS CULTURAIS QUE ESTÃO INTIMAMENTE ASSOCIADAS À VIDA COMUNITÁRIA. ABRANGE A REFLEXÃO SOBRE PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS UTILIZADOS PARA O REGISTRO E ESTUDO DAS TRADIÇÕES ORAIS VIVAS QUE ENCONTRAMOS NOS ESTADOS DE SÃO PAULO E DA PARAÍBA E EM OUTRAS LOCALIDADES POR ONDE PASSAMOS.

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA
MARCOS AYALA